M U S I Q A

илмий-услубий журнал / научно-методический журнал

1 (13) / 2021

МУНДАРИЖА · СОДЕРЖАНИЕ · CONTENTS

МУСИҚА ТАРИХИ ВА НАЗАРИЯСИ \ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Гулшаной ТУРСУНОВА
ФАРРУХ ЗОКИРОВ ҚЎШИҚЛАРИНИНГ СЕҲРЛИ ТАРОВАТИ 2
Бахтиёр АШУРОВ
ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИ МУСИҚА САНЪАТИГА БИР НАЗАР 8
Татьяна ДАВЫДОВА
СИНТЕЗ МОНОДИЙНОГО И СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ 12

ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИ \ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Зулхорбек ТУРАПОВ
УД ЧОЛҒУ ИЖРОЧИЛИГИ САНЪАТИ ТАРИХИ 18
Юсуф НИЯЗОВ
МИС ДАМЛИ ЧОЛҒУЛАР ИЖРОЧИСИНИНГ КУНДАЛИК МАШҒУЛОТЛАРИДА "БАЗИНГ"НИНГ РОЛИ 25
Арсен НАЗАРЬЯН
О РОЛИ САКСОФОНА В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА 29
Ўткир АБДУЛЛАЕВ
ШАРҚ ДИЛБАНДИ ДЖАЗГА ҚАНДАЙ КИРИБ КЕЛДИ? 32
Алишер САЙФУЛЛАЕВ
ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ 36
Севара КАСИМОВА
XX АСР МУСИҚАСИДА ЭКСПЕРИМЕНТАЛ ФЛЕЙТА: ЧЕТ ЭЛ КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ ЯККАХОН ФЛЕЙТА УЧУН АСАРЛАРИДА ИЖРО МАСАЛАЛАРИ 40
Шахноза ЗАКИРОВА
МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА 43

ЁШ ОЛИМЛАР ТАДҚИҚОТИ \ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Гулбаҳор УМАРОВА
ГУРУКУЛ – "УСТОЗ-ШОГИРД" АНЪАНАСИ ТИЗИМИДА 47
Диляра ИСЛЯМОВА
ОБ ОТРАЖЕНИИ ФЕНОМЕНА ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 51
Зулфияхон МЎМИНОВА
ДУТОР ИЖРОЧИЛИК МАКТАБИНИНГ МОҲИР СОЗАНДАЛАРИ 57
Сауле АШИРОВА
ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАРКЕТИНГА И МЕНЕДЖМЕНТА 63

МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ВА ТАРБИЯ \ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ

Галина МУХАМЕДОВА
РАЗВИТИЕ РЕЗОНАТОРНЫХ ОЩУЩЕНИЙ – ОДНА ИЗ ГЛАВНЫХ ЗАДАЧ ВОСПИТАНИЯ ОПЕРНОГО ПЕВЦА 67

ХОРИЖ ФАН ВА МАДАНИЯТИ \ НАУКА И КУЛЬТУРА ЗАРУБЕЖЬЯ

Сехрана КАСИМИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ 70
Fatima NURLYBAYEVA
MEMORY OF THE TURKIC WORLD: A REVIEW OF HISTORICAL RECORDINGS OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLES IN THE BERLIN PHONOGRAM ARCHIVE 75

ТУРДОШ ФАНЛАРНИНГ ДОЛЗАРБ МАСАЛАЛАРИ \ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СМЕЖНЫХ НАУК

Зульфия ПАЛИБАЕВА
ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ФИЗКУЛЬТУРЕ И СПОРТЕ 80
Севара НУРМАТОВА
ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ 85

ФЕСТИВАЛЛАР ВА КОНКУРСЛАР \ ФЕСТИВАЛИ И КОНКУРСЫ

Инесса ГУЛЬЗАРОВА
ФЕСТИВАЛЬ ЗАКОНЧИЛСЯ – ДА ЗДРАВСТВУЕТ ФЕСТИВАЛЬ! 89

БОШ МУҲАРРИР
Уринбаев К.

БОШ МУҲАРРИР ЎРИНБОСАРИ
Ганиханова Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:
Абрарова М.
Ашуров Б.
Муҳамедова Ф.
Насырова Ю.
Эргашева Ч.
Қосимхўжаева С.

ЖАМОАТЧИЛИК КЕНГАШИ:
Гафурова С.
Дубровская М. (Россия)
Мансуров А.
Низамов А. (Тожикистон)
Нуртаза Р. (Қозоғистон)

МУСАҲҲИҲ
Қудратова М.

ИНГЛИЗ ТИЛИ ТАРЖИМОНИ
Абдуллаева М.

ДИЗАЙНЕР
Хандамян В.

ТАҲРИРИЯТ МАНЗИЛИ:
Ўзбекистон давлат консерваторияси
100027. Тошкент ш.,
Шайхонтоҳур тумани,
Олмазор к., 1-уй
Тел.: +998 71 244 95 09

Индекс: 1284
обуначилар учун

Email: eamsjournal@gmail.com
Журнал Ўзбекистон
матбуот ва ахборот
агентлиги томонидан
2017 йил 24 ноябрда
№ 0858 рақам билан
рўйхатга олинган.
Босишга рухсат этилди 10.06.2021 й.
Бичими 60x84 1/8
"Palatino Linotype" гарнитураси.
Кегли 13. Адади 200 нусха.
"AZMIR NASHR PRINT"
МЧЖ босмахонасида чоп
этилди. Тошкент - 100200,
пр. Адҳам Раҳмат, 10.
Буюртма № ___.

Таҳририятнинг рухсатисиз журнал материалларидан фойдаланиш тақиқланади. Журналдан кўчириб босилганда манба кўрсатилиши шарт. Мақолалар тақриз қилинмайди ва қайтарилмайди. Журналга тавсия этилаётган мақолаларда фойдаланилган адабиётлар рўйхати илова қилиниши шарт.

ISSN 2181-9882
E-ISSN 2181-1288

Гулшаной ТУРСУНОВА,
санъатшунослик фанлари номзоди, Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти, докторант (DSc)

ФАРРУХ ЗОКИРОВ ҚЎШИҚЛАРИНИНГ СЕҲРЛИ ТАРОВАТИ

(ДАВОМИ)

Аннотация

Мақола ўзбек эстрада санъатининг ёрқин намояндаси, забардаст мусиқий сулола вакили, бетакрор овоз соҳиби, “Ялла” эстрада вокал-чолғу ансамблининг хонандаси ва бадиий раҳбари Фаррух Зокировнинг ижодий фаолиятига бағишланган. Хонанданинг репертуаридан ўрин олган сара қўшиқларнинг таҳлиллари мисолида мазкур жамоанинг ўзбек эстрада қўшиқчилик санъатида эгаллаган ўрни ва мавқейи очиб берилади.

Калит сўзлар: эстрада хонандалиги, қўшиқ, Фаррух Зокиров, сулола, ялла, лапар, талқин.

Статья посвящена творчеству яркого деятеля эстрадного искусства Узбекистана, певца и бессменного художественного руководителя ВИА “Ялла”, представителя легендарной музыкальной династии Фарруха Закирова. Проанализированы известные песни из репертуара ансамбля, выявлена его значимость и роль в эстрадном песенном искусстве Узбекистана.

Ключевые слова: эстрадное пение, песня, Фаррух Закиров, династия, ялла, лапар, трактовка.

Annotation

The article is devoted to the work of a prominent figure in the pop art of Uzbekistan, a singer and permanent artistic director of VIA “Yalla”, a representative of the legendary musical dynasty Farrukh Zakirov. The well-known songs from the ensemble's repertoire are analyzed, its significance and role in the pop song art of Uzbekistan are revealed.

Keywords: pop singing, Farrukh Zakirov, dynasty, yalla, lapar, interpretation.

Маълумки, фольклор намуналарини эстрада жанрида қўллаш, уларга монанд бадиий сайқалларни бажариш ижодкор олдида турган масъулиятли ва мураккаб вазифадир. Одатда бу турдаги асарлар учун икки хил гармоник сайқал ишлатилади. Бири – мусиқий оҳанг мантиқни бузмаслиги учун қўлланадиган кам функционал ёндашув. У содда уч товушли аккордлардан иборат бўлиб, халқ чолғу ансамбларининг жўрнавозлик тизимига яқин услубда бўлса, иккинчиси – кўпрангли гармоник аккордлар палитрасидан фойдаланиш йўлидир. Бундай сайқал орқали шарқ оҳангларига хос ярим тонли бўёқларга тўлиқ ранг ва жило беришда ниҳоятда қўл келади.

Хонанда Фаррух Зокиров ижро этган кўплаб фольклор намуналарида вокал ва чолғу партияларининг ўртасидаги бадиий меъёр мувофиқ топилган бўлиб, ансамблнинг концерт репертуарига кирган кўплаб қўшиқларнинг асосини

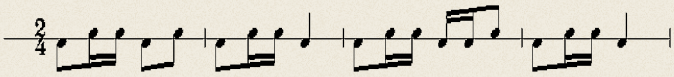
ташкил қилади. Мусиқий сайқалга юкланган ранг-баранг бўёқлар палитраси тез орада вокал ансамблнинг ижроси билан тўлдирилади. Чунончи, “Ғайра-ғайра”, “Сумалак”, “Йўл бўлсин” каби фольклор намуналаридан йиғилган қўшиқлар попурриси шулар жумласидандир.

Фольклорнинг турли жанрлари билан бир қаторда (лапар, ялла, маросим, мавсум қўшиқлари) Фаррух Зокиров достон ва миллий мумтоз меросимизнинг ўзга намуналари талқини борасида ҳам самарали изланишлар олиб борди. Гарчи бу йўналишдаги асарлар хонанда репертуарида саноқли бўлса-да (“Фиғонки”, “Алпомиш” достонидан парчалар), эстрада йўсинидаги мазкур изланишлар унинг ижодий фаолиятида тадрижий босқични ташкил этади.

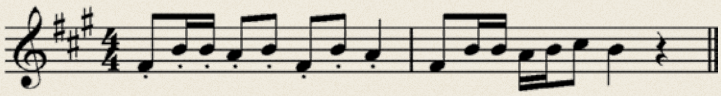
Ботир, Луиза Зокироваларнинг анъаналарини давом эттирган ҳолда Фаррух Зокиров ҳам хориж халқлари қўшиқларини ўзга тилларда ижро этишга ҳаракат қилади. Хусусан, хонанда аслан арабча матнларни миллатга мансуб тилида маромига етказиб ижро этиш маҳоратига эга. 1996 йили атоқли композитор Мутал Бурҳоновнинг 80 ёшга тўлиши муносабати билан “Туркистон” концерт саройида “Абадий хотира” номли реквием-марсиясининг премьерасида Фаррух Зокиров Қуръони Каримдан парчани моҳирона тиловат қилган.

Фаррух Зокиров ўзбек қўшиқчилиги санъатида бастакор сифатида ҳам ўз мавқейига эга. Ижодининг дастлабки босқичида Ботир акаси учун бир неча қўшиқлар яратган бўлиб, унинг қўшиқлари “Мюзик-холл” дастури сценарийсидан ҳам ўрин олади. Кейинчалик “Темир хотин”, “Водиллик келин”, “Орзулар оғушида”, “Майсаранинг иши” каби кинофильмлардаги қўшиқлар муаллифи ва ижрочиси сифатида танилади. Ф. Зокиров қаламига мансуб қўшиқларнинг миллийлик замини халқ мусиқасига бориб тақалади. Шу нуқтаи назардан “Тошкент пиёласи” ва айниқса, “Мусиқий чойхона” қўшиқлари эътиборга лойиқ асарлардир.

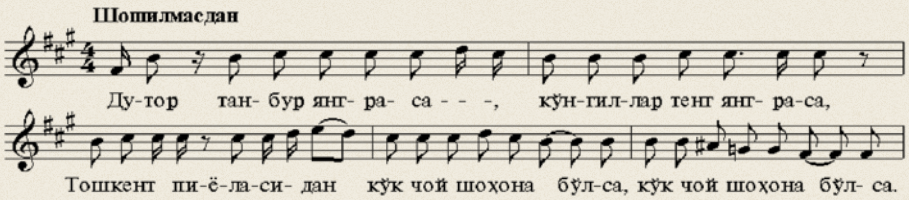
Уларнинг биринчиси Қашқадарё-Сурхондарё воҳалари фольклорига монанд услубга таянади. Қўшиқнинг асосий жўшқин ва рақссимон характери бошиданоқ синкопали усул орқали гавдаланади:



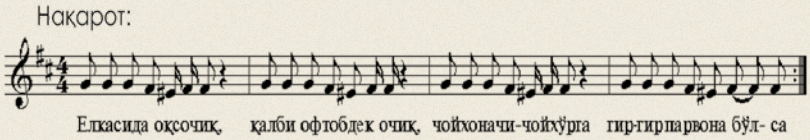
Сўнгра унинг дадил суръати ўзбек пиёласи жарангига ҳамоҳангдек намоён бўлади:



Бу оригинал топилма қўшиқнинг бош лейтмотивига айланиб, маълум маънода уни театрлаштиришга ҳам замин яратди. Қўшиқнинг банди икки бўлимдан иборат бўлиб, бири речитатив услубида бўлса, иккинчиси лирик оҳанглар билан суғорилган. Хусусан, иккинчи бўлим синкопали ритм ҳаракати орқали поғонама-поғона ривожланишида фольклорнинг бош унсурларини эслатади. Куйда дорий (h) ва гармоник минор лад аломатларини ўзаро таққослаш натижасида вужудга келган (орттирилган секунда интервали ҳам халқ мусиқасига оид лад бўёқлари ва оҳангларини ўзида мужассам этади).

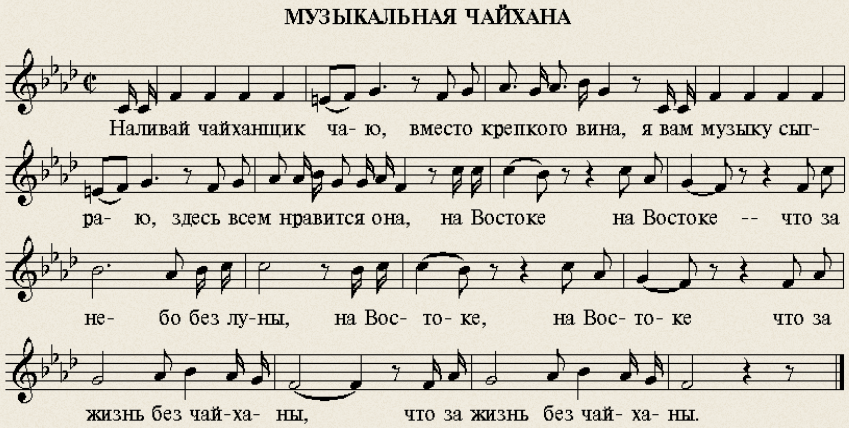


Банддан сўнг келган нақарот бўлими V поғонани қуршаб олган интонацион тузилмага асосланиб, речитативли мерос намуналарини эслатади:



“Тошкент пиёласи” эса лапар жанрига яқин бўлиб, интонацион тузилиши жиҳатидан соддалиги билан ажралиб туради. Унинг сайқали фольклорнинг анъанавий ижро йўлларида бўлиб, урма чолғулар доирасидаги тембр ва ритмлар омихталигида келади. Афсуски, шундай сайқаллар ҳозирги мусиқий эстрадамизда ниҳоятда кам учрайди.

“Мусиқий чойхона” (“Музыкальная чайхана”) қўшиғида Фаррух Зокиров овозининг ёрқин қирралари, хонандада шаклланган талқин йўли ҳамда “Ялла” ансамбли анъаналарига хос аранжировка тамойиллари ўз ифодасини топган. Асар бузуки ва гитара чолғуларининг тембри муқаддимаси билан очилиб, қўшиқнинг умумий кайфиятини белгилаб беради. “Ялла”нинг аранжировка йўлларида кўпинча соло ва кўповозлик (баъзида соло партиясини ансамблнинг унисон орқали ижро этиш) ҳамда хилма-хил чолғуларнинг тембр бўёқларини солиштириш усули кенг қўлланади. Мазкур асар ҳам бундан мустасно эмас. Жумладан, биринчи банд Фаррух Зокиров ижросида янграса, иккинчи банд бутун ансамбль талқинида баён этилади:



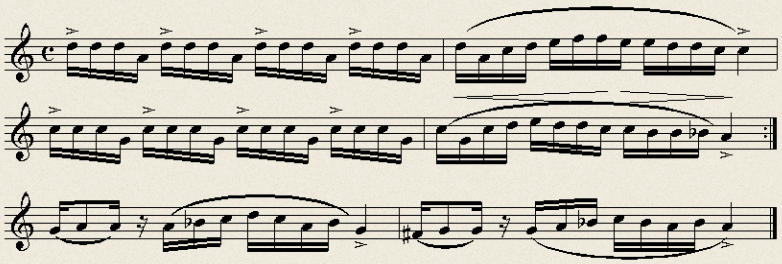
Хонанда овозининг тембр бўёқлари ёрдамида қўшиқ йўлига ранг-баранг жило беради. Айрим ибораларда учраган юқори интерваллари хонанда димоғида ижро этиб, талқин йўлига шарқона колорит бахш этади. Айни шу жиҳатлари

боис, хонанданинг отаси – Карим Зокиров овози тембри билан яқинлигини эслатиб ўтиш жоиз.

Маълумки, “Мусиқий чойхона” қўшиғи Евгений Березиков шеърига ёзилган бўлиб, 1988 йили “Ялла” ансамблининг театрлаштирилган “Мусиқий чойхонамиз доимо очиқ” дастурининг бош лейтмотивига айланди. Дастур шарқона мушоира анъаналарида тузилиб, У. Шекспир, Р. Тагор, С. Есенин, У. Хайём шеърларига ёзилган махсус қўшиқлари ва фольклор (“Масхарабоз”, “Қилпиллама”, “Дорбозлар” ва бошқа) намуналари таркибида янгради.

Хонанда репертуарида алоҳида ўринни ватанпарварлик мавзусидаги қўшиқлар эгаллайди. Фаррух Зокиров қаламига мансуб “Ўзбекистон – Ватаним” қўшиғи айни пайтда Ўзбекистон радио-телевидениеси эфирларидан, улуғ байрамларимиз – “Мустақиллик” ва “Наврўз” дастурларидан мустаҳкам ўрин эгаллади.

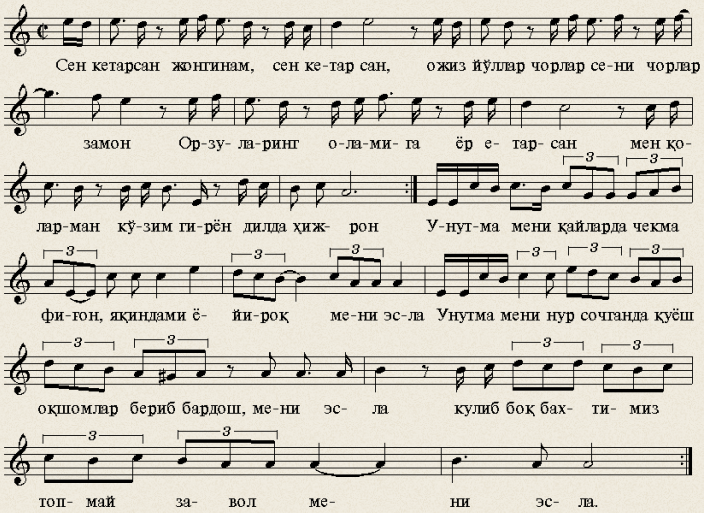
Марҳум шоир Нормурод Нарзуллаев шеърига яратилган қўшиқ, 4/4 вазн ўлчовидаги рақссимон усулга асосланган. Унинг фригий лади (а), пастга ҳаракатланувчи синкопали куй жумлалари, кварта сакрамалари ҳамда секвенцион тарзда баён этилган жумлалар халқ қўшиқлари илдизларига бориб тақалади. Композицион тузилишидаги иккинчи банд авж ўрнида ишлатилиб, асарнинг кенг шакли ашула жанрига ҳам яқинлаштиради. Ритм қурилмаларининг бош усули тарзида, бузуки чолғусида ижро этилган куй йўли ғайратга тўла эҳтирос бахш этади:



Банднинг куйи юқори пардадан бошланиб, қуйига ҳаракатланувчи нақарот интонациялари асосида ривожланади. Қўшиқнинг вокал партияси диапазони кенг бўлмаса-да, хонанда талқинида овозининг тембр бўёқларини солиштира билиш маҳорати кўзга ташланади. Хусусан, биринчи банд юқори пардалардан бошланганлиги боис шиддатли ва бирмунча “қуруқ” оҳангларда хиргойи қилинади. Нақарот қисмида эса куйчан лирик тусда хониш қилиниб, тембр бўёқлари майинлашиб, асарга жило берувчи ҳолда ҳар бир ибора теран сайқалланади.

Аввал таъкидлаганимиздек, Фаррух Зокиров бир қатор кинофильмлар мусиқасининг муаллифи ва ўз қўшиқлари ижрочисидир. Унинг айрим кино қўшиқлари ўзга ижрочилар (Кумуш Раззоқова, Наргиза Зокирова, Жавоҳир Зокиров ва б.) талқинида ҳам шуҳрат топган. Бу жиҳат Фаррух Зокиров “муаллифлик” ижоди индивидуал, ўзига хос мусиқий тили, услуби доирасида эканлигини кўрсатади. Жумладан, “Водиллик келин” кинофильмидаги “Унутма мени”, “Мендан бахтли одам йўқ” қўшиқлари илгари “Ялла” ансамбли ва Наргиза Зокирова томонидан ижро этилган эди.

“Унутма мени” қўшиғи юқори эмоционал ҳиссиёт туйғусини ўзида мужассам этади. Унинг асосий куйи ниҳоятда ифодавий таъсирчан, нозик лирика билан суғорилган:



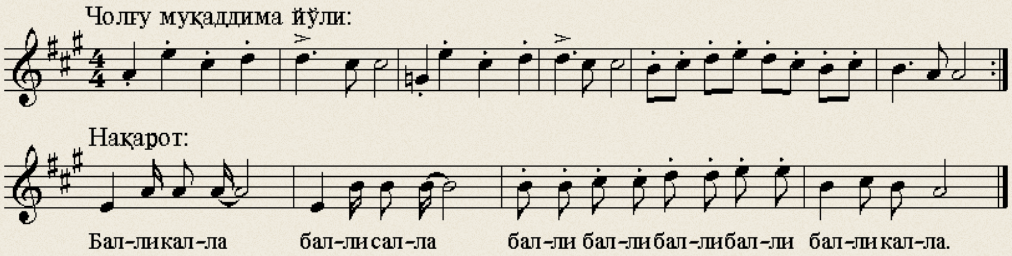
Нақарот эса эмоционаллиги ва шиддати билан эътиборни тортади. Ёйилган аккордлар фактурасида баён этилган гитара жўрлиги бирмунча оддийлигига қарамай, гармоник бўёқлар фонида асарнинг эмоционал қирраларини ёритишга кўмаклашади. “Камер” талқин услубида бажарилган аранжировка инсоннинг ички ҳиссиётлари ифодасини кучайтиради. Фаррух Зокиров мусиқаси кинофильмни нафақат бойитган, балки унинг драматургиясини ривожлантирувчи муҳим бадиий омилга айланган.

Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий асари асосида суратга олинган “Майсаранинг иши” кинофильмига мусиқа яратиш жараёни ҳақида хонанда Фаррух Зокиров қуйидагиларни таъкидлаб ўтади: “Бир пайтлар отамиз – Карим Зокиров машҳур композитор Сулаймон Юдаков қаламига мансуб “Майсаранинг иши” ҳажвий операсида Мулладўст образини яратган эди. Менинг фикримча, бу асардан устун ва жозибали вариантини яратиш эндиликда ҳеч кимнинг қўлидан келмайди, чунки Юдаковнинг асари энг сара, андозага айланган умрбоқий намунадир. Бироқ бир неча маротаба илтимослардан сўнг, мен шоир Юрий Энтин ва сайқалчимиз Рустам Илёсов билан ҳамкорликда замонавий услубда бажарилган мусиқа ва қўшиқларни ёзишга қўл урдик” (муаллифнинг Фаррух Зокиров билан 2002 йил, 21 майда ўтказган суҳбатидан).

“Майсаранинг иши” кинофильми ҳажвий жанрда бўлиб, миллий кинематографияларда шаклланган “кино қўшиқлар тизими”дан иборат мусиқага таянгандир [1; 23]. Ф. Зокиров қўшиқлари “Майсаранинг иши” фильмининг ҳам муҳим драматургик омилига айланиб, улар ўзининг ёрқин тимсоллари, миллий колорити ҳамда замонавий оҳангдорлик жозибаси билан эътиборга моликдир. Шу боис, кинофильмдаги айрим номерлар эстрада концерт дастурларининг “шлягер”ларига айланиб, бир қатор ўзбек хонандалари репертуаридан ўрин эгаллаган. “Майсаранинг иши” фильми қаҳрамонларини салбий ва ижобий образлар нисбати орқали таснифлаш мумкин. Жумладан, ботир ва довюрак Чўпон образига хотинчалиш муллавачча Ҳидоят; зеҳни ўткир, қувноқ Майсара ва Мулладўстларга баттол, муғомбир Ҳожи Дарға ва Қози образлари таққосланади.

Ҳидоятнинг ҳажвий образини гавдалантиришда Фаррух Зокиров ва Рустам Илёсов мусиқий эстрада тилининг оригинал ифода воситаларини қўллаб, самарали ижодий натижаларга эришдилар. Ҳидоят қўшиғининг интонациялари фольклор илдизларига бориб тақалади. Кварта-квинта интерваллари сакраш оҳанглари орқали баён этилган синкопалашган куй чизгиси, шунингдек, миксолидий лад (а) асоси бундан далолат беради. Мусиқа муаллифи енгил ва узуқ товушлар (piz.) “оқсоқланган” куй ҳаракати ҳамда ритмик гуруҳнинг бўёқлари ёрдамида мазкур образни эсанкираб турган ҳажвий сифатларини намоён этади:

Ушбу қўшиқни Фаррух Зокиров кадр ортида хиргойи қилиб, Ҳидоят қиёфасини эса Ботир Зокировнинг ўғли, режиссёр ва актёр Бахтиёр Зокиров қойилмақом тарзда ижро этган ва образни эсда қоларли даражада талқин қилган. Кейинчалик ушбу лавҳа Ўзбекистон телевидениеси орқали эфирга узатилган. Ўз вақтида “Анор” номли қўшиқ танловида “Садаф” эстрада гуруҳи томонидан театрлаштирилган



кўринишда сайқал этилиб, замонавий гармоник бўёқлари билан ниҳоятда жозибали ва мафтункор янгради.

2001 йили "Зарафшон" концерт залида Фаррух Зокиров саъй-ҳаракатлари билан истеъдодли ёшлар – Лариса Москалёва, Севара Назархон, Жавоҳир Зокиров, DJ Пиллигрим гуруҳи ва санъат устаси – Обид Асомов иштирокида "Майсара – суперзвезда" мюзиклининг премьераси бўлиб ўтди. "Назаримда, лойиҳани кўтариш учун қилган жамоамизнинг, қолаверса, менинг ҳам меҳнатим зое кетмади", – деб эслайди Фаррух Зокиров.

Хонанда "Майсара – суперзвезда" мюзиклида узоқ йиллар давомида орзу қилган, бир пайтлар оталари каби Мулладўст ролини ижро этиш ниятини амалга оширди. Мулладўст образини яратишдан ташқари Фаррух Зокиров С. Юдаков операсидаги бир неча парчаларни замонавий услуб ва сайқалда "Мулладўст", "Ҳожи Дарға ва Мулладўст дуэтлари"ни талқин этди. Бу ҳақида хонанда шундай дейди: "Ёшлигимдан Мулладўст роли ва қўшиқларини ижро этишни ҳавас қилганман. Фурсатдан фойдаланиб, биз (сайқалчи Р. Илёсов билан ҳамкорликда) операнинг партитураси асосида мазкур номерларни қайта тиклашга ҳаракат қилдик. Унинг таркибига фақатгина гитара ва урма чолғуларининг ритм усули эҳтиёткорона қўшилди" [2].

Дарҳақиқат, "Мулладўст", "Ҳожи Дарға ва Мулладўст" дуэти талқинларида хонанда вокал маҳоратинигина кўрсатиб қолмай, табиий артистизми, бор актёрлик салоҳиятини намоён этди. Айни шу жиҳатлар хонанданинг отаси – Карим Зокиров талқинида ҳам бирламчи аҳамиятга эга бўлган. Артистизм маҳорати Зокировлар оилавий силсила хонандаларининг энг ёрқин ва ўзига хос ижро тамойилларидан бирига айланди.

Хонанда Фаррух Зокиров томонидан йиллар давомида яратилиб талқин этилган асарлар XX-XXI аср ўзбек қўшиқчилик санъатининг дурдоналари қаторидан муносиб ўрин эгаллаб, умрбоқий асарларга айланди, десак муболаға бўлмайди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Янов-Яновская Н. Музыка узбекского кино. -Ташкент: "Фан". 1969.
2. Турсунова Г. Карим Зокиров ва унинг сулоласи XX-XXI аср Ўзбекистон мусиқа маданияти кесимида. С. ф. н. диссертация автореферати. -Тошкент: 2007.

Бахтиёр АШУРОВ,
Ўзбекистон давлат консерваториясининг санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD)

ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИ МУСИҚА САНЪАТИГА БИР НАЗАР

Аннотация

Шарқ тамаддунининг Иккинчи Уйғониш (XIII-XV) дея тарихга кирган даври "Темурийлар даври" ҳам деб аталиб, илм ва маърифат соҳасидаги жаҳоншумул ютуқларнинг аксарияти айнан шу йилларда юз берди. Аниқ фанлар соҳасида Мирзо Улуғбек дунёга машҳур фалакшунослар қаторида олдинги ўринга чиқди. Адабиётда Саъдий ва Шерозийлар қаторида Абдураҳмон Жомий ва Алишер Навоий ўз истеъдодларини намоён этдилар. Мусиқа илмининг атоқли назариётчиларидан Абдулқодир Мароғий ва Абдураҳмон Жомий мазкур фанни илмий-назарий ва илмий-амалий жиҳатдан янги тараққиёт йўлига бошлади.

Калит сўзлар: мусиқа, санъат, уйғониш, мақом, парда.

Период истории Восточной цивилизации, названный Вторым Ренессансом (XIII-XV вв.), также именуемый "периодом тимуридов". Отмечается достижениями в области науки и духовности. В области точных наук Мирзо Улугбек занял центральное место в ряду всемирно известных астрономов.

В литературе, наряду с знаменитыми Саъди и Ширази проявили свою гениальность Абдурахман Джами и Алишер Навои. Выдающиеся теоретики музыкальной науки Абдулкадыр Марогий и Абдурахман Джами обозначили научно-теоретические и научно-практические пути развития.

Ключевые слова: музыка, искусство, возрождение, маком, тон.

Annotation

The period of the Second Renaissance of Eastern civilization (XIII-XV) is also called the "Timurid period". Because at that time, most of the world achievements in the field of science and enlightenment took place in the cultural centers of this kingdom. In the field of exact sciences, in particular, astronomy, the image of Mirzo Ulugbek has become one of the leading astronomers in the world. Along with Saadi and Sherazi, the figures of Abdurahman Jami and Alisher Navoi have risen in the literature. Scholars such as Abdulkadir Maroghi and Abdurahmon Jami have clarified the most complex scientific-theoretical and scientific-practical issues of this science and led it to a new path of development.

Keywords: music, art, awakening, status, veil.

Темурийлар салтанатининг пойтахтлари – Самарқанд, Ҳирот, Шероз, Нишопур жаҳоннинг энг йирик маданий-маърифий марказларига айланди. Бу шаҳарларга замонасининг кўзга кўринган илм ва санъат аҳли таклиф этилди. Дунёвий илмлар: санъат, адабиёт, меъморчилик, хаттотчилик, китобот, мусиқа ва бошқа нафис ҳунарлар мислсиз тараққиёт босқичига чиқди.

Темурийлар авлоди вакиллари – Мирзо Улуғбек, Бойсунғур Мирзо, Иброҳим, Шоҳрух, Мирзо Бобурлар султонлигида "Уйғониш даври" дейишга муносиб тараққиёт ва юксалиш жараёни содир бўлди. Ана шу маданий-маърифий тараққиётнинг инъикоси сифатида адабиёт ва санъат соҳаларида мислсиз юксалиш юзага келди. Мазкур даврда қарор топган маънавий қадриятлар ҳануз ўз салоҳиятини сақлаб, инсоният тараққиётининг ёрқин саҳифаси, муқаддас мероси сифатида асраб-авайлаб келинмоқда.

Умуман, Темурийлар даври маданияти ва санъати ҳақида фикр юритганда, аввало, унинг мафкуравий пойдевори сифатида қуйидаги устувор тамойиллар ҳукм сурганини қайд этиш лозим:

- давлат бошқаруви ва ижтимоий ҳаётда илмий-фалсафий ва дунёвий қарашларга алоҳида эътибор берила бошлаганлиги;
- маданият ва санъат соҳаларида диний ва дунёвий оқимлар, илғор тасаввуфий, инсонпарварлик интилишларнинг кучайганлиги, жумладан, мусиқа илмида табиий асосларга катта аҳамият қаратилганлиги;
- маънавият борасида миллий ва умуминсоний қадриятлар уйғунлашуви жараёнининг авж олганлиги;
- тил ва мафкура борасида турк манфаати тамойилларини давлат сиёсатининг талаб ва эҳтиёжлари даражасига кўтарилганлиги. Шу муносабат билан илму маърифат соҳасида араб ва форсий тиллари билан бир қаторда туркий тиллар, жумладан, юксалиш йўлига чиққан ўзбек тили ҳам умумий тамаддуний, маданий-маърифий ва ҳаётий маънавият доирасига қўшилганлиги;
- мусиқий мафкурада "илми адвор"нинг назарий асослари Абдулқодир Мароғий, Абдураҳмон Жомий ва бошқа мусиқашунослар ижодида пухта ишланиб, амалиётга кенг жорий этила бошланганлиги ҳамда мумтоз санъатлар соҳасида мукаммал адабий-мусиқий нав ва шаклларнинг ҳаётга татбиқ этилиши;
- бадиий ижод тафаккури, жумладан, мусиқа, шеърият, меъморчилик, нақкошлик ва бошқа санъатлар тараққиётида аниқ назарий илмлар аҳамиятининг юқори кўтарилганлиги ҳамда шу йўлда санъатлар уйғунлашуви жараёнларининг ривож топиши, мусиқа ва шеърият, мусиқа ва меъморчилик, тасвирий санъат ва мусиқа муносабатларида риёзий (математик) услубларнинг устувор аҳамият касб этганлиги.

Мусиқий мафкура борасида зикр этилган сифатларнинг мужассамлашувига Сафиуддин ал-Урмавий, Абул Вафои Хоразмий, Абдулқодир Мароғий, Абдураҳмон Жомий каби қатор аллома-ларнинг ижоди намунали мисол бўлади. Улар яратган устувор мусиқий тизим – "илми адвор" таълимотининг бош омиллари бўлмиш парда ва усул илмларида миллий ўзига хослик ва умуминсоний (универсал) қадриятлар пешқадамлиги яққол англашилади. Ҳолбуки, бу таълимот азалдан тор миллий ва маҳаллий қарашлардан устун турадиган воқелик бўлиб чиққан эди.

Илми адвор таълимотининг фалсафий асослари ва ички илмий-назарий низомларига чуқурроқ назар соладиган

бўлсак, улар негизида шеърият, меъморчилик ва тасвирий санъатнинг туб қонун-қоидаларининг муштараклик ва мувозийлик (параллел) жиҳатлари сингиб кетганларини кўплаб учратамиз. Хусусан, мусиқа ва шеърият, мусиқа ҳамда меъморчилик ва бошқа санъатлар орасидаги ўхшашликлар кўп ва хилма-хил. Бадиий ижод тафаккурининг тараққиёт тарихига юзлансак, бундай муштараклик қадимдан маълумлигининг гувоҳи бўламиз.

Риёзиёт, мусиқа ва нақкошлик санъатлари ўртасидаги ўхшашлик ва мувозийлик (параллеллик)лар ҳақидаги фикрларни узоқ давом эттириш мумкин. Биз эса бу ўринда фақат биргина "гирех" тоифасидаги муҳандисий (геометрик) нақшлар негизидаги риёзий қонуниятлар билан куй ривожланиши орасидаги чексизлик тамойиллари хусусидаги қиёслар билан чегараланамиз.

Парда тузилмаларининг асосини ташкил этувчи дастлабки жинсларнинг умумий негизлари бир. Жинс ва жамларнинг чеккаларини соф октава, квинта ва кварта интерваллари ташкил этади. Уларнинг ичи кичик "куй интерваллари" – таниний, мужаннаби таниний, бақия, мужаннаби бақия бўъдларидан таркиб топади. Муайян жинс таркибидаги интервалларнинг ўрин алмашуви натижасида жинс турлари юзага келаверади. Жинсларнинг ўзаро қўшилишидан хилма-хил жамлар, улардан эса янада мураккаброқ парда мажмуалари (тизимлари) ҳосил бўлаверади. Бўъдларнинг ўрин алмашуви жинс ва жамларнинг умумий мутаносиблигига зиён етказмайди. Яъни, жинс ва жамлар исталган пардадан бошланиб, одат этилган жойларда тўхтатилиши мумкин. Мақом таркиботидаги ички эркинликнинг асосий сабаби ҳам шунда.

Чексизлик ва абадият – дини исломда Вахдату Вужуд таълимотининг бош ғояси: Аллоҳ ягона ва У абадийдир. У яратган зот – инсон завол билмайди. Унинг руҳи (жони) абадий, бу дунё ва у дунёда яшайди. Бу дунё – тан олами, вақтинча. У дунё – руҳ олами, абадий. Масжид ва мадрасаларнинг гумбазига қарасак, уларнинг шакли осмон кўринишида, нақшлари эса чексизликка, абадиятга йўл тарзида ишланган. У нақшлар тугалланмайди, балки аста-секинлик тартибида назаримиздан йироқлашади ва абадиятга, чексизликка уланиб кетади.

Мақом куйлари ҳам худди шундай. Риёзиёт қонунларига мувофиқ ишланган муайян парда муводиллари (Рост, Ушшоқ, Бузрук ва бошқа) хилма-хил вазн қолипларига туширилиб, чолғу ва ашула асарлари шаклини олади ҳамда бу жараён исталган муддатгача давом эттирилаверади. Яъни, жараён тамом бўлмайди, балки вақтинча тўхтатилади, танаффус қилинади. Бошқача қилиб айтганда, нақш – кўз кўриб завқланадиган тасвир, куй – қулоқ эшитиб баҳра олинадиган жараён. Кўзнинг ҳам, қулоқнинг ҳам қорни йўқ. Бу гўзалликлар лаззатига тўйиб бўлмайди.

Мумтоз куйларнинг риёзиёт қонунлари асосида ишланган илмий-назарий асослари (куй ва усул доиралари) ҳамда нақшлари исломий нуқтаи назардан Вахдату Вужудга, унинг абадийлигига қиёс қилинган. Дунёвий санъат тарафидан куй ва усул доиралари ҳамда муҳандисий гирех шаклларини коинотга, унинг чексизлигига ўхшатганлар.

Самарқанд Амир Темур замонида мусиқий ҳаётнинг бош марказига айлангач, шаҳарнинг чиройини ошириш мақсадида Соҳибқирон турли мамлакатлардан таниқли меъмор, қурувчи уста ва нақкошларни таклиф қилди. Салтанат пойтахти Самарқанд ва бошқа марказий шаҳарларда улкан иншоот ва ҳашаматли бинолар қад кўтарила бошлади. Самарқанд ёдгорликлари

ўзининг меъморий ютуқлари ва бетакрор қиёфаси билан барчани ҳайратга солди. Эндиликда Самарқанд, Бухоро ва Хива жаҳон сайёҳларининг севимли масканларига айланган.

Темурийлар даврида илми мусиқийнинг маданий-маърифий ҳаётдаги ўрни ва салоҳиятини намойиш этиш учун "алломаи замон", "олимлар султони" даражаларида эътироф этилган Қутбиддин Шерозийнинг (1236-1311) "Дуррату тож" қомусининг Самарқандда кўчирилган нусхасининг шойи муқоваси ҳамда "Мусиқа илми ҳақида" деб номланувчи махсус бўлимида куй ва усул доиралари акс эттирилган ажойиб геометрик нақшлари мавжуд.

XIV асрнинг иккинчи ярми ва XV асрнинг бошларида яшаган забардаст мусиқашунос, бастакор ва созандалар қаторида Абдулқодир Мароғий алоҳида ўринда туради. Мароғий 1380-йиллар охирида Амир Темур томонидан Самарқандга чақирилган. Манбаларда Мароғий номига мусиқа борасида "ўз даврининг беназири", "замонасининг пешқадами", "адвор илмининг соҳиби" нисбатлари қўшиб айтилади. Мароғий турли соҳаларда юксак иқтидор соҳиби бўлган ва мусиқа, мусиқашунослик, бастакорлик, чолғучилик, хонандалик ва Қуръон тиловати (ҳофизлик)да чуқур из қолдирган буюк шахсдир.

Абдулқодир Мароғийнинг фалсафий қарашларида илмий тафаккурнинг устуворлигини намойиш этиш учун "Мақосид ал-алҳон"нинг муқаддимасидан парча келтирамиз: "Нағмалар ва лаҳнлар чиройи билан савт (овоз)ларни зийнатловчи зот Аллоҳга ҳамдлар бўлсин. У мақомлар ва шўъба доираларини шакллантиради. У адворларни соғлом табълилар билишига муносиб қилиб яратди ва уларнинг шон-шуҳратини даврлар тургунча боқий қилди. Тухамо ва Ҳижоз диёрларида буюклигу азизлик билан мухолифларни хор қилиш мақсадида пайғамбар қилиб юборилган Муҳаммад с.а.в.га салавоту дурудлар бўлсин. Парвардигор жамоли ошиқлари бўлган ул зотнинг асҳоблари ва аҳли байтларига саломлар бўлгай. Улар Парвардигорнинг камолати васфида ҳайратдадирлар. Эй Аллоҳим, барчаларига кўпдан-кўп саломлар юбор".

Темурийлар даври фалсафаси учун хос бўлган диний-дунёвий қарашларнинг илми мусиқий соҳасига жорий этилганлигининг гувоҳи бўламиз. Бугун биз умумлаштириб "мақомот" дейдиган бадиий баркамол ҳамда юксак адабий-мусиқий нав ва шаклларнинг туб илдизлари ана шу тамаддун уммонидан озуқа олганлигига ишонч ҳосил қиламиз.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Абдулқодир бин Ғоиби Ҳофиз Мароғий. Мақосид ал-алҳон. "Тақи Биниш" нашри. -Теҳрон: 1344.
2. Ашуров Б. XVI-XVII асрларда миллий мусиқий тафаккур ривожининг замонавий талқини. С. ф. бўйича фалсафа доктори (PhD) диссертация автореферати. -Тошкент: 2020.

Татьяна ДАВЫДОВА,
кандидат искусствоведения (PhD), доцент
Государственной консерватории Узбекистана

СИНТЕЗ МОНОДИЙНОГО И СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖАХОНГИРА ШУКУРОВА “KHONA”)

Аннотация

Цель статьи – раскрыть специфику строения камерно-инструментального сочинения “Khona” Джахонгира Шукурова с точки зрения взаимодействия монодийных традиций и современного композиторского мышления. Рассмотрены оригинальные авторские находки и способы претворения монодийных традиций в композиторском опусе. Прослежено своеобразие творческого метода композитора, проанализированы особенности строения и драматургии произведения. В результате обоснована логика усвоения содержательных идей и языковых средств монодийной музыки и их своеобразное творческое воплощение в обновлённых формах. Результаты анализа представляются важными, поскольку помогут глубже осознать и осмыслить процессы взаимодействия двух типов мышления.

Ключевые слова: композитор, творчество, монодия, мышление, традиция, синтез, драматургия.

Мақоланинг мақсади – Жаҳонгир Шукуровнинг “Khona” камер-инструментал асарининг тузилишини монодий анъаналар ва замонавий композиторлик тафаккурининг ўзаро таъсири нуқтаи назаридан ўзига хослигини очиб беришдир. Муаллифнинг оригинал топилмалари ва композиторлик опусида монодий анъаналарни татбиқ этиш усуллари кўриб чиқилган. Композиторнинг ижодий услуби кузатилиб, асар тузилиши ва драматургиясининг ўзига хос жиҳатлари таҳлил қилинган. Натижада монодий мусиқа мазмундор ғояларининг ўзлаштирилиши ва тил воситалари ҳамда уларнинг ўзига хос ижодда янги шаклларда мужассамлаштирилишининг мантиғи асослаб берилган. Таҳлил натижалари муҳим бўлиб, у икки турдаги фикрлашни чуқурроқ англаш ва уларнинг ўзаро таъсири жараёнини тушунишга ёрдам беради.

Калит сўзлар: композитор, ижод, монодия, фикрлаш, анъана, синтез, драматургия.

Annotation

The purpose of the article is to reveal the specifics of the structure of the chamber-instrumental composition “Khona” by Jakhongir Shukurov from the point of view of the interaction of monodic traditions and modern composer's thinking. The author's original findings and ways of translating monody traditions in a composer's opus are considered. The originality of the composer's creative method is traced, the features of the structure and drama of the work are analyzed. As a result, the logic of assimilation of meaningful ideas and linguistic means of monody music and their original creative embodiment in updated forms were substantiated. The results of the analysis seem to be important, since they will help to better understand and comprehend the processes of interaction between the two types of thinking. The conclusion seems logical: the composer D. Shukurov offers his own interpretation of the process of this interaction.

Keywords: composer, creativity, monody, thinking, tradition, synthesis, dramaturgy.

Современная музыка представляет конгломерат традиций, стилей, композиторских техник. Однако, первостепенным в ее понимании навсегда останется концепционность, трактовка которой зависит от авторской позиции.

Джахонгир Шукуров – один из ярких и перспективных композиторов Узбекистана, произведения которого давно получили признание как у нас в республике, так и за рубежом. Д. Шукуров родился в Бухаре в 1981 году. Закончив в 2004 году Узбекскую государственную консерваторию по классу композиции (класс профессора Ф. Яновского), а в 2005 году по классу дирижирования (класс Э. Азимова), Джахонгир Шукуров неоднократно участвовал в мастер-классах известных зарубежных композиторов, таких как Клаус Хубер (Германия, 2003 год), Стив Райх, Майкл Гордон, Дэвид Ланг, Джулия Вольф в рамках музыкального проекта "Bang On a Can" (США, 2005 год). Д. Шукуров также является одним из организаторов ансамбля Omnibus и международной ежегодной лаборатории "Omnibus Laboratorium" для молодых композиторов. В рамках данной статьи хотелось бы обратиться к одному из последних произведений Джахонгира Шукурова – "Khona".

Камерно-инструментальное сочинение "Khona" для ная, конуна, кеманчи и струнного квартета (I, II скрипки, альт, виолончель) – одно из интересных и самобытных музыкальных опусов, написанных в 2019 году, являет собой оригинальный образец с точки зрения синтеза традиционного монодийного мышления и композиторского творчества, привлекает внимание глубиной содержания, национальной почвенностью, свежестью мелодического языка.

Данное сочинение – это стремление автора передать свое видение и отношение к узбекской традиционной музыке, создать свой собственный стиль, индивидуальность которого обусловлена инициативным преломлением национально-специфических композиционных приемов.

Прежде всего акцентируем, что Д. Шукуров уделяет большое внимание звуку как таковому, как смысловой единице. Он умеет придать ему особую напряженность, создать эффект его длительного становления.

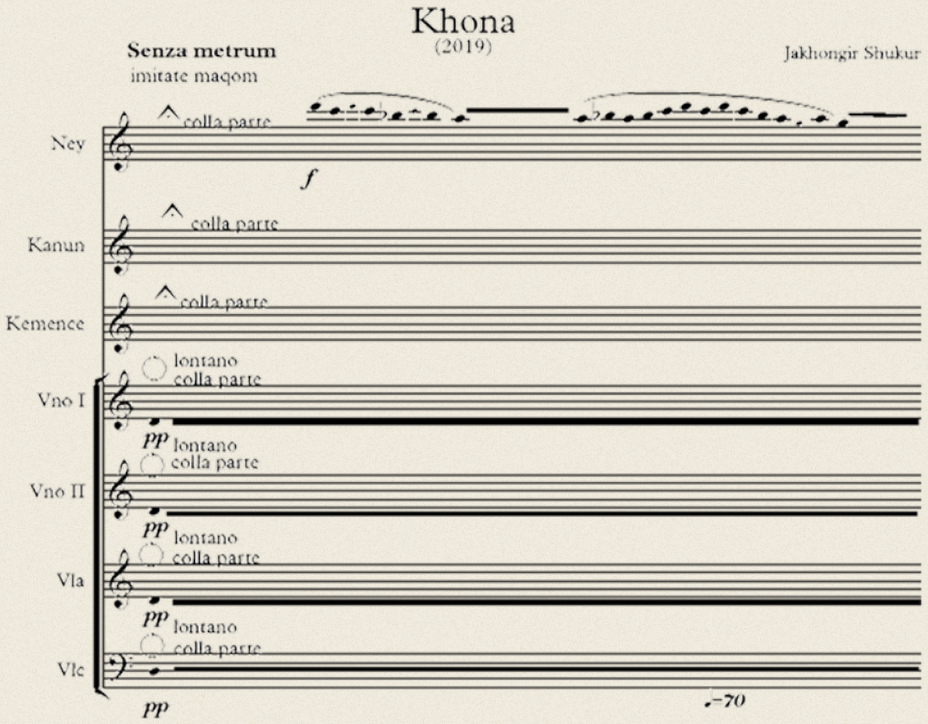
Для композитора показательно стремление проникнуть в сердцевину звука, расширить его микромир изнутри, выявить еще неиспользованные возможности.

Соответственно, отпадает и необходимость точной звуковой фиксации. Поэтому Д. Шукуров так часто переходит к графичности нотации, выражая звуковые формы геометрическими фигурами, или же вводит авторские ремарки относительно исполнения того или иного раздела. Отметим, что это характерная тенденция времени. Многие современные композиторы, музыканты пытаются познать микромир не звука как отдельной единицы определенной высоты, а звука – континуума со множеством составляющих его обертонов, воспринимая его как макрокосм, пространство, наполненное комплексом вибраций. Все это позволяет композиторам исследовать выразительные возможности многообразных свойств звука. Несмотря на различие художественных принципов современных композиторов, многих из них объединяет такое отношение к звуку, такое понимание его микромира. Это является показательным для творческого метода А. Кнайфеля, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова. Так осмысляется звук и Д. Шукуровым. И подобные микроэлементы обретают у композитора тематическую функцию.

Такая лаконичная выразительная тема (соло Ney) составляет основу сквозной

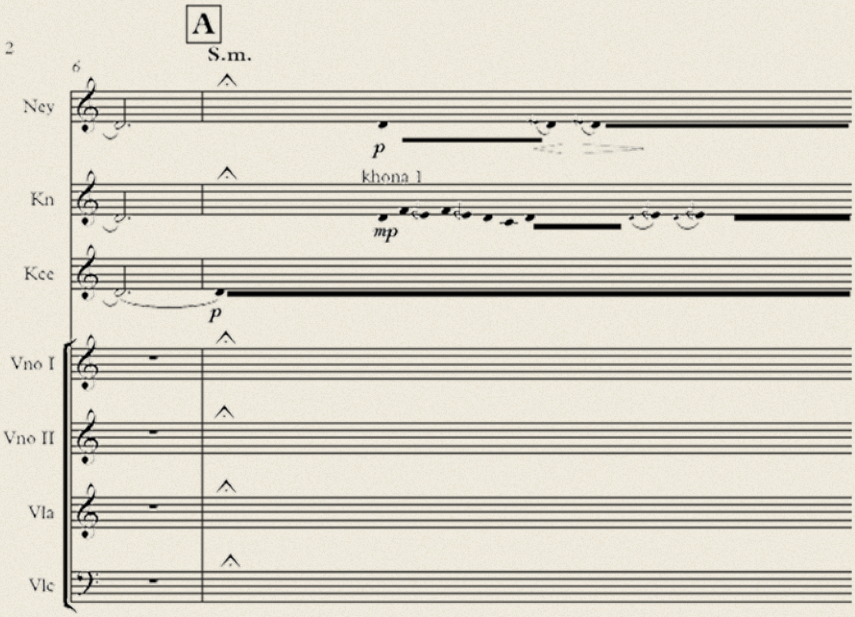
композиции сочинения, содержащей ряд эпизодов-разделов: медленных, лирически-сосредоточенных.

Первый раздел включает 30 тактов. Здесь можно выделить несколько тематических элементов или образований. Первый элемент представлен звучанием соло Ney на фоне выдержанного тона ре в партии струнных. В его основе заключена постепенная последовательность звуковых ячеек и закладываются основы или можно сказать происходит становление основного звукоряда произведения d – c – b – a, основанном на секундовом сопряжении тонов. С каждым новым проведением диапазон расширяется. Так, первоначальное звучание представляет собой тетрахорд, при втором проведении объем расширяется уже до пентахорда, третье же проведение – это вариантное преобразование начального ядра с включением интонаций нефиксированной высоты. Данный элемент (обозначим его условно “a”) опирается на такие принципы развития, как накопление, расширение мелизматического орнамента и суммирование.



Отметим кварто – квинтовую координации основных тонов, что показательно для монодийных принципов мышления (не случайно и авторское указание в начале “Khona” imitate maqom, т.е. имитация макома). Укажем и на характерную манеру исполнения типичную для макомных образцов – это импровизационность, которая сказывается в интонационной, ритмической свободе исполнения и направлена на выявление мастерства музыканта – исполнителя. Лишь потом, на непродолжительное время устанавливается определенный метро – ритм (3\4) и собран тот звуковой ряд, который постепенно складывался в импровизационном звучании соло Ney (тетрахорд с основой на ре фригийском). Вышесказанное подтверждает, что Д. Шукуров в своем сочинении опирается на принципы монодийного мышления, что ярко ощущается в избираемом им строе.

Второе тематическое образование обозначим b. Важную роль в формообразовании каждой части инструментального раздела макома выполняют построения хона и бозгуй. И в данном случае композитор опирается на аналогичную модель построения, основанную на последовательном проведении khona (khona 1, khona 2, khona 3, khona 4), первое из которых представляет тематическое зерно данного эпизода в целом. А все последующие – его вариантные преобразования.



Khona 1 – самое лаконичное темообразование в объеме трихорда. Khona 1 проводится в партии Kanun на фоне непрерывно тянущегося выдерживаемого основного тона ре у Ney и Kemence. Далее вступает Khona 2 с последующим возвращением Khona 1, а затем и Khona 3 с поочередным возвращением Khona 2 и Khona 1. Каждое из проведений Khona – это следующий этап развития, поскольку последующие проведения более развиты в звуковысотном, интонационном отношении, что можно уподобить зерну с прорастанием. Отметим и расширение диапазона, охватывающим уже кварту. При проведении каждой Khona композитор использует интересный прием: в Khona 1 упор сделан на тон ми бемоль, в Khona 2 – это уже фа, в Khona 3 – подчеркивается тон фа. В контрапунктирующих голосах бурдонирует основной тон ре. Таким образом, в горизонтальной проекции опять – таки выстраивается основной тетрахордный звукоряд благодаря акцентированию основных его тонов d – es – f – g. Можно предположить, что композитор опирается не просто на определенный звукоряд, а использует оригинальный звукоряд, внутри которого немаловажное значение отводится мелизматике.

Еще один, третий элемент (с) основан на прогрессирующей закономерности, выражающейся в увеличении фактурных групп по количеству тактов и набору фактурных приемов. Рассмотрим, как это проявляется. Показательным в этом плане является 10 такт, который представлен таким фактурным орнаментом – пиццикато виолончелей и первых скрипок, а также глиссандо вторых скрипок и альтов. Далее звучание этого фактурного пласта постепенно расширяется до двух тактов (15-16 т.т.), затем – до пяти тактов (18-22 т.т.), причем, если первые два раза оба приема (пиццикато и глиссандо) были продемонстрированы в одновременном звучании (вертикальное соотношение), то теперь дано их последовательное соотношение (по горизонтали). Наконец, с 24 такта идет суммирующий шеститакт, который одновременно является водоразделом между первым и вторым эпизодами сочинения и куда, в частности, включены новые фактурные элементы, способствующие полифонизации последнего. Интересна и формообразующая роль данного элемента в организации формы произведения, поскольку он звучит между проведениями khona, отделяя их друг от друга.

Второй раздел формы (с такта 31) начинается также, как первый. Но функциональное значение его совершенно иное. Он насыщен активным развитием. Особенно заметно это проявляется

с проведения Khona 4, тематический материал которого излагается имитационно сначала у Kanun, затем – у Ney, и, наконец – у Kemence. В вариантно-преобразованном виде эти же интонации имитационно проводятся и в партии струнного квартета. Тот же принцип имитационного изложения сохраняется и в проведении Khona 3, Khona 2, Khona 1.

Следующий раздел начинается с т.55. Поначалу в нем восстанавливается образная сфера первого раздела. Но в дальнейшем, развитие ведет к кульминации, которая помещается в третьей четверти формы произведения и выполняет роль ауджа аналогичного профессиональным жанрам монодийного наследия. Неторопливый спуск способствует разряжению этого высочайшего эмоционального накала.

Заключительный раздел построен на принципе последовательного затухания и рассеивания звуков.

Итак, сочинение "Khona" Джахонгира Шукурова являет собой результат глубокого постижения и понимания композитором специфики жанров узбекской традиционной музыки, и в частности такого жанра, как маком. Опора на различные принципы монодийного мышления, проявляется не только на уровне строя и лада, тематизма, интонационной структуры, фактуры, метро – ритма, но и формы в целом.

Композиция сочинения, все ее составляющие разделы разворачиваются по принципу последовательного, многоступенчатого восхождения к кульминационной зоне - ауджу, где используются традиционные для этих разделов формы (имеется в виду традиционные для монодического мышления) приемы: свободное вариантно – полифоническое развитие тематического материала, прогрессирующее фактурное уплотнение ткани, значимость ритмического фактора.

Кроме того, тематизм всех разделов произведения интонационно родственен. В результате возникает ощущение рождения как бы из единого звукового зерна-эмбриона с дальнейшим вариантно-вариационным преобразованием интонационной сферы, создающим впечатление импровизационности, что также типично для профессиональных жанров национального искусства.

Влияние закономерностей монодийного склада мышления проявляется и в выборе выразительных средств: опора на кварто-квинтовые, секундовые созвучия, ладовая переменность, переменность метро-ритма в драматургии, имитация звучания узбекских инструментов тембрами европейских, темброво-фактурное варьирование тематизма, опора на линеарную ткань, которая является ведущим фактором формообразования и проявления монодийного мышления.

Как мы видим, данное произведение обусловлено новыми образами и тенденциями современного искусства, и спецификой национального мышления, причем традиционная узбекская сфера углубленной медитации плодотворно сочетается с влияниями современного музыкального искусства. Возникает своего рода полифония различных временных пластов, культурных слоев: новаторство - традиции, национальное - мировое.

"Khona" Д. Шукурова – яркий образец сочинения, представляющий во всей полноте новаторское "звуковое" мышление современного композитора, в котором проявилась тенденция синтезирования современного и традиционного, европейского и восточного, многоголосного и монодийного начал. Безусловно, данный опус – пример активного постижения Д. Шукуровым музыкально-стилистических средств XX века и монодийных традиций, их органичного сплава.

Примечания: 1. Многими исследователями неоднократно подчеркивались такие свойства звука восточной музыки, которые "…затеняют, колеблют, растворяют графику музыкальных построений, ставших традиционными в европейской музыке. В основе музыки Востока лежит скольжение, изменчивость, текучесть и слияние. Такой звук никогда не бывает завершенным, он постоянно в "пути"" [5; 174-181].

2. Американский композитор Т. Мюрай определяя подобное постижение выразительных возможностей отдельного звука "спектральной техникой", констатирует следующее: "…Музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях" [2; 162].

3. "…Композиторы, работающие в спектральной технике, сознают звук как живой организм, находящийся в постоянном движении и развитии … и соответственно мыслят складывающуюся из таких звукоэлементов форму" [3; 13].

Использованная литература:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. -Москва: 1998.
2. Мюрай Т. Путешествия в микрокосме звука. -Москва: "Музыкальная академия", №2, 1999.
3. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе выразительных средств. Автореф. дис. канд. иск. -Москва: 1980.
4. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. -Ташкент: 2007.
5. Яснев А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в.// Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Т. 2. №2. 2011.

Зулхорбек ТУРАПОВ,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

УД ЧОЛҒУ ИЖРОЧИЛИГИ САНЪАТИ ТАРИХИ

Аннотация

Ўзбек миллий маданиятининг мусиқий чолғулари ранг-баранглиги ва ўзига хослиги билан ажралиб туради. Ўзбекистон мусиқа санъатида азал-азалдан шаклланган ва бой тарихий меросга эга чолғу ижрочилиги алоҳида ўрин тутади.

Мазкур мақолада Уд чолғуси, унинг тарихи, ижрочилари ҳамда чолғу учун ёзилган махсус мусиқий асарлар хусусида фикр-мулоҳазалар баён қилинган.

Калит сўзлар: уд, чолғу, ижрочилик, мусиқа санъати, тор, товуш.

Музыкальные инструменты узбекской национальной культуры отличаются богатством и разнообразием. В музыкальном искусстве Узбекистана особое место занимает исполнительство на музыкальных инструментах, сформировавшееся с незапамятных времен и имеющее богатое историческое наследие.

В данной статье рассматривается история возникновения инструмента Уд, рассказывается об исполнителях и музыкальных произведениях, специально написанных для этого инструмента.

Ключевые слова: уд, инструмент, исполнительство, музыкальное искусство, струна, звук.

Annotation

Musical instruments of the Uzbek national culture are diverse and distinguished by its richness. In the musical art of Uzbekistan, the performance on the musical instruments occupies a special place which has been formed ever since ancient times and has a rich historical heritage.

In this article, the author examines the history of the Oud instrument occurrence. The paper tells about the performers and musical pieces specially written for this instrument.

Keywords: oud, instrument, performance, musical art, string, sound.

Миллий чолғу ижрочилик санъати умумбашариятнинг маънавий қатламларидан бири сифатида қадим-қадимдан ардоқланиб ва ривожланиб келган. Эл севган ва ардоғида бўлган ҳар қандай амал уларнинг кундалик машғулотларида, қурган иншоотларида, ижодий маҳсулотларида намоён бўлган. Бунга, ҳозирги давргача етиб келган ёдгорликлар – терракоталар мисол бўлади. Зеро, археологик топилмалар ва ёзма тарихий манбалар юртимиз ҳудудига кирган Хоразм, Бақтрия ва Суғд элларида ниҳоятда бой ва ранг-баранг

мусиқа санъати мавжуд бўлганидан дарак беради. Айниқса, Афросиёб, Айритом, Тупроққалъа ва Қўйқирилган қалъаларидан топилган сопол терракоталар, иморатлар пештоқлари ва бошқа жисмлар ўзига хос тарихий манба сифатида катта аҳамиятга эга. Уларни ўрганиб, изланишлар натижасида ўша даврларда ҳам меҳнат қуроллари, тасвирий санъат, маросимлар мавжуд бўлганлиги ва улар ижодкорлар томонидан тасвирланганига амин бўламиз. Тарихий обидаларда мусиқий чолғулар ҳам ўз ифодасини топган. Айниқса, Уд, Най, Арфа ва Бубень (Дойра) чолғулари энг қадимий даврларга бориб тақалади.

Ўрта асрларнинг йирик мусиқий олимларидан бири Дарвеш Али Чангий-Бухорий (XVII) "Рисолаи мусиқий" асарида Уд чолғусини "мусиқий чолғулар подшоҳи" деб атайди. Чунки Уднинг мулойим ва ёқимли товуши, овоз ҳажмининг кенглиги асрлар давомида бошқа чолғулардан ажралиб туришига асос бўлиб келган. XVII асрда бу чолғунинг 12 жуфтлик ипак торли бўлганлигини эслатиб ўтиш жоиз. Ҳозирги кунда Уд чолғуси ўзбек, турк, араб, тожик ва арман халқлари мусиқа санъатида кенг қўлланилмоқда.

Уд чолғуси ва унинг ижрочилик имкониятлари тўғрисидаги илк илмий тавсиф Шарқ илмий мусиқашунослигининг асосчиси Абу Наср Муҳаммад Форобий (873-950) томонидан "Китаб ал-мусиқа ал-кабир" ("Мусиқага доир катта китоб") рисоласида берилган. Мусиқашунос-мутафаккир Рубоб, Танбур, Дойра, Мизмар каби чолғуларга нисбатан Уд чолғусининг имкониятларини юқори қўяди. Унинг таъкидлашича: "Зарбли чолғулардан бири Уддир ва унга зарблар силлиқ ва енгил берилади". Демак, X асрда шарқ, жумладан, ўзбек мусиқа санъатида Уд чолғуси кенг қўлланган. Форобийнинг фикрича, "энг мукаммал мусиқий товуш инсон овозидир". Шу сабабли у мусиқа чолғуларининг келиб чиқишини инсон товушининг ҳосиласи сифатида тушунтиради. Унга кўра, инсоннинг товуш аппарати қанчалик мукаммал ривожланса, овози ҳам шу қадар оҳангли бўлади, худди шунингдек, мусиқа чолғуларининг товуш кўлами уларнинг мукаммал ёки номукаммал ясалишига боғлиқ бўлади. Шу жиҳатдан Форобий мусиқа чолғуларининг хусусиятларига "уларнинг инсон товушига яқин товуш чиқаришига қараб" баҳо беради. "Уд чолғуси, – дейди у, – инсон овозига яқин товуш чиқариши билан ўзга чолғулардан ажралиб туради".

Таъкидлаб ўтиш жоизки, IX-X асрларда Танбур ва Най чолғулари ҳам товуш имкониятлари жиҳатидан мукаммаллиги билан ажралиб турган. Лекин Форобий торли чолғулардан Удни мукаммал ҳисоблайди ва ритм ҳамда усул ҳисобларини Уд чолғуси асосида тушунтиради. "Мусиқа ижрочилигида, - деб ёзади у, - чолғулардан ўринсиз ва моҳир созандалар сезадиган товушлар чиқади. Бундай исталмаган товушларни бартараф этишда Уд ва унинг торларидан таралаётган товушлар муҳим ёрдам беради". Албатта, бунда Уд чолғусининг баланд ва қаттиқ товушга эгалиги қўл келган. Энг муҳими, бу ўринда Форобий мусиқа ижрочилиги жараёнида юзага келадиган ўринсиз товушларни Уд каби мукаммал чолғулар ёрдамида бартараф этиш мумкинлигини кўрсатиб берганлигидир.

Форобий: "Уд чолғуси ижроси жараёнида кутилган товушларни чиқариш учун торларнинг хусусиятлари ва уларнинг товуш чиқариш имкониятларига эътибор бериш керак. Торларга аниқ ва бир текис зарб бериш лозим", – деб таъкидлайди. Демак, Форобийнинг ўзи ҳам Уд чолғусини маҳорат билан ижро қила олган.

Унинг фикридан қуйидаги хулосаларга келиш мумкин:

- инсон овози энг мукаммал мусиқий товушдир ва чолғулар инсон товушининг ҳосиласи ҳисобланади;
- мусиқий чолғуларнинг товуш сифати, суръати инсон товушига яқин товуш чиқаришига қараб баҳоланади, бу жиҳатдан Уд мукаммал чолғудир;
- Уд чолғуси мунгли ва ёрқин товушга эгалиги, баланд ва кутилган даражада садоланиши билан инсон овозини нисбатан аниқ ифодалайди;
- Уд чолғусининг мукаммаллигига унинг ўзига хос қурилмаси, торлари ва садоланиш имкониятлари сабабдир.

Уд чолғуси IX-X асрларга келиб энг мукаммал чолғу сифатида гавдаланади. Буни олимларнинг тадқиқотлари учун асос қилиб Уд чолғуси олингани билан оддийгина изоҳлаш мумкин. Чунки мусиқа санъатининг илмий тадқиқоти учун мусиқани нуқсонсиз тараннум этувчи чолғу лозим. Шундагина ўлчовлар, товушлар муносабати ва уларнинг софлигини аниқлаш мумкин бўлади.

Ўрта асрнинг машҳур алломалари Абу Наср Форобий, Абу Али ибн Сино, ал-Хоразмий каби мусиқа сирларини тадқиқ этган Шарқ алломалари бу амалларни илк бор ўз ижодларида қўллаганлар. Шу билан бирга замонасининг илғор чолғулари ҳақида маълумотлар келтирганлар. Рисолаларда "барбад" ибораси билан мусиқий чолғу келтирилган. Маҳмуд Кошғарийнинг "Девону луғатит турк" луғат-рисоласида "ўрдакқомат чолғу" деб келтирилган чолғу айни "барбад"дир. Абу Наср Форобий, Абу Али ибн Сино Уднинг қадимий ва VII-VIII асрдан бошлаб ўз тузилишини сақлаб келган мукаммал чолғу эканлигини қайта-қайта эътироф этганлар. Фақат умумий кўриниши бироз катталашган, дастаси узунлашган ва торлар сони кўпайиб, иккиталик торлар тақила бошланган. Таниқли мусиқашунос Т. С. Вызгонинг "Музыкальные инструменты Средней Азии" тарихий очеркида келтирилишича, олимларнинг рисолаларида Уд – пардали чолғу, дея таъкидланади. Топилган археологик қазилмалардан кўриниб турибдики, уд чолғуси пардасиз. Т. С. Вызго шу китобда Фермернинг фикрини ҳам келтириб ўтади. Унга кўра, темир, тош, лойдан ясалган санъат асарларида майда безаклар ясаш қийинлиги сабабли пардалари бўлмаган. Бу асос бўла олмайди, дея Т. С. Вызго ўша топилган санъат асарларида ишлов берилган жуда майда безакларни кўриш мумкинлигини таъкидлайди. Яна шу китобда Фермернинг келтирган мисолида тўхталиб, XIV аср араб мусиқачисининг унга Удда ижро этиш учун пардалар керак эмаслигини, пардасиз ҳам дастадаги ҳар бир товуш қаерда жойлашганини билишини келтириб ўтади.

Машҳур мусиқашунос олим Сафиуддин ал-Урмавий ўзининг "Рисолатул аш-Шарафия" рисоласида Удга шундай таъриф беради: "Билгинки, чолғуларнинг энг машҳури ва энг мукаммали, бу – уддир. Унинг бешта тори бор. Энг пастки тори – бам, кейингиси – маслас, ундан сўнг – масна, юқоридагилари эса зир ва ҳаддир. Чолғу кварта оралиғида оҳангдош созланади".

Ҳозирги замон ўзбек мусиқа санъатида Уд чолғу ижрочилиги ривожланиб бормоқда. XX асрнинг 40-йилларида қадимий Уд товуш кўлами ва садоланиш имкониятлари жиҳатидан такомиллаштирилиб, халқ чолғулари ансамбль ва оркестрларининг мизробли чолғулар гуруҳига киритилди. Бу ишда профессор А. И. Петросянцнинг хизматларини таъкидлаб ўтиш жоиз. "Уд" қўлланмасида ҳақли равишда: "Такомиллаштириш натижасида Уд чолғуси янги ҳаёт бошлади", – деб ёзади.

Такомиллаштирилган Уд чолғуси товуш ҳажми жиҳатидан қуйи ва ўрта регистрига эга. У ўн битта торга эга бўлиб, дастлабки 1-5-торлари жуфт, олтинчиси бир тордан иборат. Чолғу торлари нотага ёзилгандан бир октава паст эшитилади. Шу тартибда Уд чолғусининг созланиши ва диапазони қуйидагича: Уд чолғуси торларининг садоланиши нисбатан такомиллаштирилган афғон рубобига ўхшайди ва мазкур чолғу билан биргаликда ёрқин, юмшоқ, мулойим садоланади. Мусиқа таълими жараёнида бу хусусиятларга эътибор бериш ва такомиллаштирилган Уд чолғусининг садоланиш имкониятларидан тўлиқ фойдаланиш керак. Чолғунинг биринчи тори бўёқдор ва аниқ тезкор садоланади, иккинчиси эса майин ва мунгли товуш беради.

Таъкидлаш жоизки, Уд чолғусида бир вақтнинг ўзида иккитадан олтитагача товуш ҳосил қилиш мумкин. Шунингдек, Уд аппликатурасида барча очиқ торлар билан диатоник товушқатор ҳосил қилиш мумкин. Бу жараёнда тремоло, стакатто, пиццикато услубларида ижро этилади.

Уд жуда кенг ва қулай ижро имкониятларига эгалиги билан ажралиб туради. Шу сабабли ансамбль ва оркестр ижрочилигида якканавоз чолғу сифатида кенг фойдаланиш мумкин. Мумтоз мусиқамиз намуналарини ижро этишда кутилган самарани беради, десак муболаға бўлмайди.

Ҳозирги замон чолғу ижрочилиги амалиётида Уднинг пардалари белгиланган ҳамда белгиланмаган турлари кенг қўлланилмоқда. Пардалари белгиланмаган турида оҳангли товушлар ҳосил қилиш учун созандадан алоҳида маҳорат талаб қилинади.

Мусиқа таълими жараёнида такомиллаштирилган Уд чолғуси бўйича назарий ва амалий билимларни чуқурлаштирилган тарзда ўқитиш эҳтиёжи мавжуд. Шу боис мазкур масалага алоҳида эътибор қаратиш мақсадга мувофиқ.

Тарихий маълумотлар ва рисолаларда Уд чолғусининг Шарқ ва Ғарбда машҳур бўлганлиги, унинг таъсирида бир қанча халқларнинг миллий чолғулари бунёдга келганлиги ҳақида баён этилади. Улардан Европадаги машҳур “Лютня”, хитой миллий чолғуси “Пипа”, япон миллий чолғуси “Бива”ларни мисол қилиш мумкин. Бу намуналар ушбу миллатларнинг энг оммабоп чолғулари сифатида ҳозир ҳам ўз мавқеини сақлаб келмоқда.

Ўзбекистон давлат консерваторияси тасарруфидаги “Миллий чолғу илмий ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси” архивидаги ҳужжат ва маълумотлардан фойдаланиш жараёнида 1905 йили Туркиянинг Ангор вилояти Калейджик шаҳрида туғилган, 1926 йили Ереван шаҳрига, 1939 йили Тошкент шаҳрига кўчиб келган, Уд чолғуси ижрочиси Мурат-Бели Артур Акопович ҳақида қуйидаги маълумотларни олдик. Созанда Тошкентга кўчиб келгандан сўнг Тамарахоним билан бирга ижод қилади. 1940 йилдан Т. Жалиловнинг халқ чолғулари ансамблида, 1945 йилдан эса Ҳамза театрида (ҳозирда Ўзбек Миллий академик драма театри) иш фаолиятини бошлайди. Ўша пайтлар Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти ходими, санъатшунослик доктори М. Раҳмонов Ўрта ва Олий таълим вазири Т. А. Саримсоқовга қуйидаги мазмунда хат йўллайди: “Ҳурматли Тошмуҳаммад Алиевич! Археологик изланишлар натижасида топилган қазилмалар шуни исботладики, Уд – Ўрта Осиё халқларининг қадимий чолғуларидандир. Ҳозирги пайтда Ўзбекистонда яхши Уд чолғуси ижрочиси борлигини сизга маълум қилган ҳолда сизга шундай таклиф билдирмоқчиманки,

созанданинг ижро маҳоратидан фойдаланиш мақсадида Тошкент шаҳридаги мусиқа мактабларидан 2-3 ўқувчи унга бириктирилса, шунда чолғуни сақлаб қолишга эришар эдик".

М. Раҳмоновнинг йўллаган хатига қадар Тошкент давлат консерваторияси раҳбарияти, "Халқ чолғулари" факультети профессор-ўқитувчилари томонидан Уд чолғусини таълим жараёнига татбиқ ва тарғиб этиш ишлари бошланган эди.

Тошкент давлат консерваторияси (ҳозирда Ўзбекистон давлат консерваторияси) "Халқ чолғулари" кафедрасининг 1968 йил 15 февралдаги мажлиси кун тартибида Уд чолғусини таълим жараёнига киритиш учун "Халқ чолғулари билан танишув" фанида чолғуни ўргатиш масаласи қўйилди. Кафедра мудири А. И. Петросянц Уд қадимий чолғу сифатида бошқа халқ чолғулари орасида ўз ўрнига эга эканлигини таъкидлади. Кафедра ўқитувчиси А. Одилов "Халқ чолғулари билан танишув" фани бўйича Уд чолғуси ўқитувчисини таклиф қилиш керак, деб фикр билдирди. Кафедра ўқитувчиси С. Тахалов Уд бўйича жиддий шуғулланишини айтди. Кафедрада бир овоздан факультетда Уд чолғусини "Халқ чолғулари билан танишув" фанида ўргатиш мақсадида мутахассис Мурат-Бели Артур Акоповични таклиф қилишга қарор қилинди. А. И. Петросянц бу борада Мурат-Бели Артур Акопович билан суҳбатлашди ва уни консерваторияга ишга таклиф қилди.

Буюк мутафаккир А. Навоийнинг 525 йиллик юбилейига тайёргарлик кўриш арафасида консерватория ректори Ҳ. Р. Раҳимов таклифи билан "Миллий чолғулар илмий ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси"да Уд чолғусини қайта тиклаш ва Удчилар ансамблини тузиш ишлари амалга оширилди. 1968 йилнинг март-август ойларида ўқув лабораториясида 12 дона Уд чолғуси ясалди ва консерваториянинг халқ чолғулари факультети талабаларидан Удчилар ансамбли тузилди. Ансамблга С. М. Тахалов раҳбарлик қилди ва А. Навоийнинг юбилейини нишонлаш кунлари арафасида Тошкент давлат консерваторияси, Қишлоқ хўжалик институти залларида ўз ижро дастурларини намойиш этдилар. Ушбу концерт дастурлари 1968 йил 30 сентябрда Тошкент давлат консерваториясининг Катта залида А. Навоийнинг 525 йиллигига бағишланган кечада ҳам намойиш қилинди. 1969 йили эса институтлараро ўтказилган Ўрта Осиё ва Қозоғистон халқлари чолғу мусиқаси илмий конференциясида ҳам Уд чолғуси намойиш қилинди. Конференцияда маърузалари билан қатнашган "Халқ чолғулари" факультети талабаси М. Бекназарова Удни қайта туғилди, деб таъкидлайди.

Маълумки, Уд чолғу ижрочилиги мактаблари араб, кавказ, эрон ва турк халқлари мусиқа маданиятида кенг ривожланган. XX асрнинг охирги чорагидан кейин Ўзбекистонда ҳам Удга катта қизиқиш пайдо бўлди. Халқимизга бу чолғуни қайта тақдим этиш учун саъй-ҳаракатлар бошланди. Ўша даврларда М. Ашрафий номидаги Тошкент давлат консерваториясининг "Анъанавий ижрочилик" кафедраси талабаси Рифатилла Қосимов томонидан тарғиб этила бошланди. Уд чолғу ижрочилиги муносиб ўзлаштирилиб, таълим тизимида ўқитиш даражасида ривож топди.

Ҳозирги кунда Уд чолғусида чалишни ўргатиш бўйича таълим йўлга қўйилган.

Ю. Ражабий номидаги мақомчилар ансамбли созандаси Абдунаби Зиёевдан қуйидаги маълумотларни олдик: "1980 йили Самарқандда бўлиб ўтган Халқаро симпозиумга тайёргарлик

жараёнида устоз санъаткорларимиз – Ориф Алимахсумов ва Ғанижон Тошматовлар менга Удни ансамбль таркибида чалишни тавсия қилдилар ва шу тариқа бу чолғу мақом ансамбли таркибига киритилган".

Ҳозирда Удни тарғиб қилиш, узлуксиз таълим тизими асосида уд чолғу ижрочилиги сабоғини йўлга қўйиш, ҳар бир тизимга хос дастур, дарслик ва ўқув қўлланмалар тайёрлаш борасида сезиларли ишлар амалга оширилмоқда. Жумладан, Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институти профессори Рифатилла Қосимов, Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти профессори Тоҳир Йўлдошев, доцент Зулхорбек Тураповлар томонидан бу соҳада амалга оширилган ва ҳозирда давом эттирилаётган ишларнинг алоҳида аҳамиятли эканлигини таъкидлаб ўтиш лозим. Р. Қосимовнинг "Уд дарслиги", Т. Йўлдошевнинг "Уд сабоқлари" ўқув қўлланмаларидан ўқув масканларида кенг фойдаланилмоқда. Р. Қосимовнинг Уд чолғуси учун бир қатор дастурлар, ўзбек мумтоз мусиқий намуналарининг мослаштирганлиги алоҳида таҳсинга сазовор. Айни пайтда Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институтида профессор Р. Қосимов, Ю. Ражабий номидаги мақомчилар ансамбли созандаси Абдунаби Зиёев каби етук созанда-ижрочилар ёш авлодга чолғунинг ижрочилик сирларини ўргатиб келмоқдалар. Рустам Каримов, Зулхорбек Турапов, Одил Орзиев, Умарали Бултуров, Алижон Жўраев, Шерзод Кенжаев каби созандалар ижрочилик санъатлари билан элимиз олқишига сазовор бўлмоқдалар. Улар мумтоз ҳамда академик ижро услубида ўзига хос талқинга эга ва Уд учун махсус ёзилган бир қатор асарларни тингловчиларга тақдим этдилар. Жумладан, Р. Қосимов ижросидаги Ҳ. Расуловнинг "Қўшчинор", "Самои Дугоҳ", "Чапандози Қаландар", "Гардуни Дугоҳ", "Муҳаммаси Мавлон", тожик халқ куйларидан "Чашми Шаҳло" ва бир неча турк, араб, афғон, эрон куйлари Ўзбекистон миллий телерадиокомпанияси қошидаги овоз ёзиш студияларида ёзилиб, радионинг "Олтин фонди"дан жой олган.

Шунингдек, А. Зиёев ижросида "Гардуни Сегоҳ", "Ажам тароналари", Тошкент-Фарғона мақомларидан мумтоз куйлар намуналари, А. Исмоилов басталаган "Наргиз", "А. Дадаевнинг "Баҳор", Т. Жўраевнинг "Муборак" куйи, тожик халқ куйларидан "Куҳистони", "Помирча", эрон халқ куйлари ва бир неча мусиқий асарлар Ю. Ражабий номидаги мақомчилар ансамблидаги меҳнат фаолияти мобайнида ёзилган ва булар ҳам "Олтин фонд"дан жой олган. Р. Каримов ижросида М. Бафоевнинг Уд ва ўзбек халқ чолғулари оркестри учун "Поэма"си, ўзбек халқ чолғулари ва эстрада симфоник оркестри учун ёзган бир неча туркум асарлари, З. Турапов ижросидаги "Бухороча Мавриги", К. Шерматовнинг "Шарқона оҳанглар", Т. Жобран триосининг "Шажан", "Термалар", "Масар" куйлари Уд ижросида ёзилиб, радионинг "Олтин фонди"да сақланмоқда.

Одил Орзиев миллий эстрада йўналишидаги бир неча хонандаларнинг қўшиқларига якканавоз созанда сифатида Уд чолғусидаги ижроси билан қўшиқлар янада жозибадор жаранглади.

Сўнгги йилларда ўзбек композиторларининг Уд чолғуси учун махсус яратган ва мослаштирган асарларини алоҳида таъкидлаб ўтиш жоиз. Булардан М. Бафоевнинг Уд ва халқ чолғулари оркестри учун ёзган "Поэма"си, Уд ва фортепиано учун ёзган "Концерт-Фантазия"си, М. Отажоновнинг Уд чолғуси учун ёзган ва мослаштирган "Нақш", "Рақс", "Лайтана", "Хавана", "Сама-Соуноу", "Масар", "Масана" куйлари, созанда К. Шерматовнинг

“Шарққа саёҳат”, “Арабча куй”, “Довул”, “Шарқона оҳанглар” куйлари Уд чолғуси ижрочилигида алоҳида аҳамият касб этади.

Ўйлаймизки, қадимий, ноёб чолғуларимиздан бири бўлмиш Уд миллий бойлигимиз намунаси сифатида ижро имкониятлари ва ўзига хос товуш таровати билан мусиқа ижрочилик санъатимизни янада ривож топишида, чолғулар таркибининг кенгайиши ва бойишида катта ўрин тутади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Семёнов А. Среднеазиатский трактат о музыке Дарвеш Али (XVII век). -Ташкент: 1946.
2. Ражабов И. Мақомлар масаласига доир (К вопросу о макомах.) -Тошкент: 1963.
3. Ал Форобий. Китаб ал-мусиқа ал-кабир. -Қоҳира: 1967.
4. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. -Москва: “Музыка”, 1980.
5. Матякубов О. Фарабий об основах музыки Востока. -Ташкент: 1986.
6. Назаров А. Форобий ва Ибн Сино мусиқий ритмика хусусида. -Тошкент: 1995.
7. Одилов А. Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи. -Тошкент: 1995.
8. Даукеева С. А. Музыкальная философия Абу Насра Муҳаммада ал-Фарабий. -Алма-Ата: 2002.
9. Қосимов Р. Қ. Уд дарслиги. -Тошкент: 2002.
10. Ўзбекистон давлат консерваторияси “Миллий чолғу илмий ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси” архив ҳужжатлари.

Юсуф НИЯЗОВ,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

МИС ДАМЛИ ЧОЛҒУЛАР ИЖРОЧИСИНИНГ КУНДАЛИК МАШҒУЛОТЛАРИДА “БАЗИНГ”НИНГ РОЛИ

Аннотация

Ушбу мақола “базинг”нинг мис дамли чолғулар ижрочисининг кундалик машғулотларидаги ролига бағишланган. Муаллиф томонидан базингнинг турлари, мазкур усулнинг ижро амалиётида қўлланилиши, базингнинг ўзига хос хусусиятлари кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: базинг, ижрочилик, мис дамли чолғу, товуш, мундштук, визуалайзер, тембр, вибрация.

Данная статья посвящена роли “базинга” в ежедневных занятиях исполнителя на медных духовых инструментах. Автором рассматриваются разновидности базинга, применение данного метода в исполнительской практике, особенности базинга и т. д.

Ключевые слова: базинг, исполнительство, медно-духовой инструмент, звук, мундштук, визуалайзер,тембр, вибрация.

Annotation

This article is devoted to the role of “basing” in the daily activities of the performer on brass instruments. The author considers the types of basing, the application of this method in performing practice, the features of basing, etc.

Keywords: basing, performance, brass instrument, sound, mouthpiece, visualizer, timbre, vibration.

Мис дамли чолғулар ижрочисининг кундалик машғулотлари муаммоларига бағишланган услубий ишлар ва инструктив материаллар кўплигига қарамай, ҳанузгача баҳс-мунозараларга сабаб бўлувчи масалалар ва уларга нисбатан турли хил, айни пайтда қарама-қарши фикрлар мавжуд. Бу борада “базинг” ана шундай масалалар сирасига киради.

Мазкур атама инглизча “buzzing” сўзидан келиб чиққан бўлиб, шамолнинг ғувиллаши ва зуммер овозини англатади. Бу атама мусиқада гўё чолғуда чалаётгандек тасаввур билан фақат лаблар орқали садолантириладиган товушларни билдиради. Буни “соф кўринишдаги” товуш ва унинг “хомашёси”, “ярим тайёр ҳолати” дейиш мумкин. Ушбу товуш баландликка ва аҳамиятсиз қаттиқликка эга бўлиб, у зарур куч ва тембр бўёғини чолғунинг ўзидан олади.

Товушни ушбу усул орқали садолантириш учун лабларни худди ҳуштак чалаётгандек жамлаш ва чолғу ижросига тақлид қилган ҳолда тил учи билан ҳавони юбориш керак. У (ҳаво) товуш чиқариб, лабларнинг ўрта қисмини тебранишга мажбур қилади. Лаблар базинги билан шуғулланишни ўрта регистрдаги ҳар қандай товушдан бошлаш мумкин, сабаби у бирмунча табиий янграйди. Лаблар чети ва юз мушакларини жамлаб (жуда сиқиб юбормай), сўнгра базинг орқали бирмунча баланд товушларни садолантириш учун аста-секин сиқиш керак. Дастлабки машғулотда лаблар қатъий аниқликдаги баландликка эга бўлган товушни садолантиришга дарҳол созланиш имконига эга бўлиши

учун фортепиано ёки бошқа бирор чолғудан фойдаланиш мақсадга мувофиқ. Дастлаб нотани фортепиано ёки бошқа чолғуда олиш, сўнгра уни лаблар базинги орқали "чалиш" керак. Бундай машғулотлар товуш баландлиги ҳиссини ишлаб чиқиб, мушаклар хотираси ва интонация аниқлигини ривожлантиради. Бу мис дамли чолғуларда тартибли чалиш ва лаблар товушнинг "позиция маркази"га тушиши учун жуда муҳим.

Шундай қилиб, базинг бу – товушни лаблар орқали садолантириш, амалиётда қўллаш ҳақидаги билимдир. Базинг малакасига тизимли, кундалик машқлар орқали эришилиб, уни ривожлантириш учун вақт талаб этилади. Лаблар базингининг биринчи уринишлари одатда, товушнинг 1-2-сонияда узилиб қолиши билан тугайди. Шу боис лаблар базингининг бу босқичдаги бош вазифаси – товуш чўзимдорлигини 30-40 сониягача узайтиришдир. Машғулотни ўрта регистрдаги товушни садолантиришдан бошлаш, аста- секин юқорироқ ва пастроқ товушларга ўтиш зарур.

Мундштукда базинг қилишда лаблар лаб базингидагидек қўлланилади. Бирорта товушни лаблар билан олиб, мундштукни лабларнинг ишчи жойига енгил олиб боринг ва лабларнинг мундштук идишидаги давомли вибрациясини ҳис этинг. Бунда товушни садолантириш лаблар базингига қараганда бирмунча оддий бўлади. Лаблар мундштук майдони кўмагисиз кўпинча жуда баланд "базинг" қилолмайди. Бу майдон лаблар вибрациясини тўхтатиб қолгани учун юз беради. Натижада товуш бирмунча баланд тус олади (торни бармоқ билан қисқартиришга ўхшаб). Товушни мундштукда садолантираётиб, лаблар базингидаги ўша қоидаларга амал қилиш зарур. Мундштук босимисиз товушни лаблар орқали садолантириш қобилияти ижрочининг лабларига ҳақиқий ижро вақтида ҳам ёрдам беради.

В. Вурм ёзганидек: "Товушни садолантириш учун ўқувчи нафас олгач, оғзини ёпиши ва лабларига мундштукни қўйиши керак... Сўнгра лаблари билан оғзидан ип ёки қоғоз парчасини улоқтиргандек ҳаракат қилиши лозим. Мазкур машқни битта мундштукда бажариш керак, ўқувчи буни ўзлаштиргандан кейин эса амбушюр олгач, унга труба берилади... Лабларнинг у ёки бу ҳолатга мослашуви ҳамда машқ пайтидаги нафас асосли ва тизимли равишда ўзлаштирилган бўлиши керак" [1; 3-4].

М. И. Табаков ҳам шу хусусда ёзган эди: "Ўқувчининг қўлига трубани беришдан аввал унга товуш садоланиши, мундштукнинг жойлашув ҳолати, нафас қоидаси ва товуш атакасининг асосий усулини кўрсатиш ҳамда тушунтириш керак. Шундан кейингина чолғусиз, фақат лабларга ўрнатилган мундштук билан товуш садолантириш машқларига ўтиш лозим... Ҳали чолғу билан муомала қилишни билмаган ўқувчи қўлидаги мусиқа асбоби уни ўқитувчи кўрсатмаларини бажаришдан чалғитади ва бу билан унинг бошланғич таълимдаги кадамларини мураккаблаштиради ва қийинлаштиради" [3].

Бир гуруҳ педагоглар фикрича, ушбу усулни ўрганишда лабли базингдан бошлаш лозим: "Мундштукни лабларга қўйиш керак, чалувчи кўзгу олдида турганда товушни садолантириши ва чалиш пайтида мундштукни лаблардан секинлик билан шундай узоқлаштириши жоизки, бунда лаблар товушни узмаслиги, тебранишни тўхтатмаслиги ва ўз ҳолатини ўзгартирмаслиги керак".

Лабли базингни бошлаш бўйича тавсиялар камчилиги шундаки, лабли базинг товушини эшитиб танимайдиган инсон беихтиёр лаблари билан манипуляция қила бошлайди, натижада базинг шунчаки ўхшамайди.

Бошқа педагоглар фикрича, базинг билан танишиш ва уни эгаллашни мундштукда базинг қилишдан бошлаш керак. Сабаби, бу вазиятда чалувчи лабларни мундштукка таяниш ҳиссини йўқотмайди.

Буни қуйидагича бажариш лозим:

- мундштукни чолғунинг мундштукости трубачасидан шундай бўшатиш зарурки, уни осонлик билан чиқариб олиш мумкин бўлсин;

- мундштукни чап қўлнинг икки бармоғи билан ушлаган ҳолда масалан, кичик октава фа товушини чалишни бошлаш лозим;
- товушни ушлашни давом эттирган ҳолда қўл ҳаракати билан, шошмасдан чолғуни мундштукдан бўшатиш керак;
- мундштук доимо лабларда бўлиши, товуш узилиб қолмаслиги керак.

Шу тариқа, мундштукдаги базинг ҳосил бўлади. Сўнгра товушни узмасдан, мундштукни қайта чолғуга ўрнатилса, чолғунинг товуши ҳосил бўлади. Буни бир неча марта такрорлаш керак.

Мундштукда базинг қилиш бўйича кўрсатилган усул билан танишгач, чолғуни четга қўйиб, машғулотни фақат мундштукда давом эттириш лозим. Ушланган, чўзимдор товушларни гамма ва арпеджио кўринишида бир октава юқорига, сўнгра пастга томон чалиш керак. Кейин эса бирорта куй чалиб кўриш керак. Мундштукни иккита бармоқ билан енгил тутиб туриш лозим. Сиқувсиз, паст овоз билан чалиш жоиз.

1. Мундштукда чалиш билан кўзгу (яхшиси қўл, чўнтак чолғуси билан) олдида, мундштукнинг тўғрилиги ва жойлашув ҳолатини текширган ҳолда шуғулланиш қулай бўлади. Бу аснода юз қиёфаси мутлақо хотиржам эканлигига аҳамият бериш лозим. Шунингдек, оғиз бурчакларининг ҳаракатини кузатиш зарур, овозни кўтарганда уларни марказга, пасайтирганда эса аксинча, марказдан четга ҳаракатлантириш керак.
2. Сирена ҳайқириғига ўхшаган оғир глиссандо ижроси мажбурий бўлиши керак. Кейинчалик, базингнинг ўзлаштирилганига қараб, машғулотга тезкор глиссандоларни ҳам киритиш керак. Товуш атакасининг барча турлари, айниқса, қўш ва учланган стаккатоларга мундштукда чолғуга нисбатан яхши ишлов берилади (бу усулни буюк трубачи-виртуоз В. Брандтнинг ўзи қўллаган ва ўз ўқувчиларига ҳам тавсия қилган).
3. Таълимнинг бошланғич даврида лаблардаги мундштук постановкасини аниқлашда товушларни визуал аниқлагичда садолантириш жуда фойдали.

Визуал аниқлагич (vizualizer) – бу мундштук идишидан ажратилган майдондир. Визуалайзердан фойдаланиш қулай бўлиши учун унинг ёнидан тутқич уланган. У илк бор амалиётга замонавий мис дамли чолғуларнинг америкалик конструктори Винцент Бах (1889-1976) томонидан татбиқ этилган.

Ушбу оддий мосламанинг афзаллиги шундан иборатки, чалувчи мундштук идишида яширинган лабларнинг ўша муҳим вибрацияланувчи қисмини кўзгу орқали кузатиши, мундштукнинг лабларда қандай жойлашганини кўриши, унинг жойлашувини тўғрилаши, лаблар тирқишининг ўлчамини бошқариши, товуш атакаси вақтида тил учининг жойини аниқлаши, лабларнинг табиий вибрациясини кузатиши ва ҳаво оқими ҳаракатини йўналтириб туриши мумкин. Буларнинг барчасини чолғуда ёки биргина мундштукда шуғулланаётиб кўриб бўлмайди. Визуалайзердан фойдаланиш лаблардаги мундштук жойини ўзгартиришга тўғри келган вазиятларда муҳим аҳамият касб этади.

Базингдан фойдаланишдаги асосий устунлик – лабларимиз товуш тебранишларини таратувчи вибратор сифатида бажараётган ўша ишни кўриш имконияти, назаримизда. Чолғуни чалишда лабларда ҳеч нарса юз бермайди. Чолғу бу тебранишларни кучайтириб, лабларга унинг каналида жамланган ҳаво устунини тебрантириш имконини беради. Лаблар вибрацияси механизмини тушуниш бошловчи мусиқачилар учун жуда муҳим. Товушни чолғуда садолантириш ва мундштукнинг лабларга босими билан боғлиқ кўплаб вазифалар ёш мусиқачига лабларнинг эркин, табиий вибрацияси муҳимлигини тушунишга имкон бермайди.

Бундан ташқари, базинг ёш мусиқачига товушни садолантиришда лабларнинг бирмунча табиий ҳолатда бўлишига ёрдам беради, яъни лабларнинг индивидуал постановкасини аниқлашда сезиларли аҳамият касб этади.

Чолғуда чалишдан аввал ҳеч бўлмаса бир неча дақиқа давомида базинг билан мунтазам шуғулланиш тажрибали мусиқачиларга лаблари ҳеч қандай босим ва юкламасиз иш бошлашини, лаб мушакларини қиздириш имконини беради. Бу худди тонгги гимнастикадан олдинги енгил машқдек.

Базинг чиқарилган нафас текислигини бошқаришга, ҳаво оқими йўналишини кузатишга (буни чолғуда кузатишнинг деярли иложи йўқ), диафрагмадан чолғу орқали чиқаётган ҳаво оқимини бошқаришга ёрдам беради.

Базинг лаблар тирқишини бошқариш, унинг ўлчами ва шаклини, лабларнинг қимтилганлик даражасини кузатиш маҳоратини ишлаб чиқади. У оҳангни, унга (оҳанга) таъсир қилувчи барча компонентлар билан ўзаро таъсирда аниқ интонациялаш ва тузатиш маҳоратини ишлаб чиқади.

Базинг машғулотлари ўта юқори регистрни ривожлантириш учун машқларда ёрдам беради. Базинг машқлари давомида имкон қадар юқори товушлардан фойдаланиш зарур. Гарчи бу товушлар ҳозирча садоланмаётган бўлса-да, уларни садолантиришга уриниш керак. Бу чолғунинг юқори регистри устида ишлаётган пайтда юз мушаклари ва мундштукнинг лабларга босими каби ортиқча таранглиқдан халос бўлишга ёрдам беради.

Машқни тонгда ёки концертдан аввал 2-3 дақиқа лаблар базингидан бошлаш жуда фойдали, сўнгра мундштук ҳиссини янгилаш учун икки дақиқа мундштукда базинг машқини бажариш лозим. Агар масалан, ҳаводаги ижро каби вақт чекланган бўлиб, тез машқ қилиш зарур бўлса, ушбу машқ беқиёс фойда келтиради.

Ва ниҳоят, чолғуда машқ қилишнинг имкони бўлмаган даврда, кун давомида базинг билан кўп маротаба шуғулланиш, лабларни бир муддат муайян шаклда ушлаб туришга ёрдам беради. Унинг фойдаси машқ қилиб олиш, трубада чалишдан аввал лабларни қиздириб олиш имкони бўлмаган вазиятларда (йўлда, меҳмонхона номерида ва бошқа вазиятларда) ҳам беқиёсдир. Базинг машғулотлари таътилдан, катта танаффусдан кейин, лабларга мундштукнинг босими тақиқланиб, улар толиққан ва жароҳатланганда тезроқ формага қайтиш имконини беради. Лаблар базинги лаб мушакларини тез ривожлантиришда ажойиб таъсир воситасидир.

Базинг душманлари орасида ҳеч қачон базинг билан шуғулланмайдиган ижрочилар борки, улар бу методнинг фойдалилигига ишонмайдилар. Шунингдек, лаблар базинги билан шуғулланишга муваффақиятсиз уринганлар, чолғусиз базингни "болаларча эрмак", деб ҳисоблагувчи скептиклар унинг фойдасини инкор этадилар. Айрим мусиқачилар базинг ёш мусиқачилар учун "смайл" (Smile) кўринишидаги постановкани ривожлантириши, яъни лаб мушакларини "табассум" қилишга мажбурлаши билан хавфли, деб ўйлайдилар. Бизнингча, бу базингнинг лаблар постановкасига нисбатан таъсири хусусидаги хато тасаввур, чунки базингни лабларни чўзиш билан бирга, бир маромда жамлашда ҳам бажариш мумкин (Moderator Approach тоифасидаги постановка). Базингга нисбатан эътироз, мундштук орқали босим остида ўтувчи ҳаво оқими қаршилигини ҳис этиш имконига эга бўлмаслик билан, шунингдек, чолғу жаранги сифатини назорат қилиш имкониятининг йўқлиги билан боғлиқ. Зеро базинг қилинганда чолғуда қаршилик қилувчи ҳаво оқими бўлмайди. Аммо назаримизда, бу кичик ноқулайликлар шуғулланувчи мусиқачига базинг тақдим этган кўплаб устунликлар билан қопланиб кетади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Вурм В. Школа игры на корнет -а- пистоне. -Москва: 1993.
2. Селянин А. Роль "базинга" в ежедневных занятиях исполнителя на медных духовых инструментах. http://tubastas.ru/book
3. Табаков М. Первоначальная прогрессивная школа для трубы. http://tubastas.ru/book

Арсен НАЗАРЬЯН,
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

О РОЛИ САКСОФОНА В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМ ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

В статье изучаются вопросы популяризации саксофона в мировом музыкальном искусстве, а также становления школы игры на саксофоне в Узбекистане. Автором рассматривается вклад профессора Б. М. Муртазаева в развитие подготовки музыкантов эстрадно-джазового направления в республике и концертная деятельность эстрадного оркестра “Биг-бенд”.

Ключевые слова: саксофон, оркестр, эстрада, джаз, “Биг-бенд”, мастерство, исполнение.

Ушбу мақолада саксофон чолғусининг жаҳон мусиқа санъатига кириб келиши, шунингдек, Ўзбекистонда саксофон ижрочилиги мактабининг шаклланиши масалалари ёритилган. Муаллиф томонидан профессор Б. М. Муртазоевнинг республикамиздаги эстрада-джаз йўналишидаги мусиқачиларни тайёрлашни ривожлантиришга қўшган ҳиссаси ва “Биг-бенд” эстрада оркестрининг концерт фаолияти кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: саксофон, оркестр, эстрада, джаз, “Биг-бенд”, маҳорат, ижрочилик.

Annotation

The article is dedicated to the issues of the popularization of the saxophone in the world music art, the formation of the school of playing the saxophone in Uzbekistan. The author considers the contribution of Professor B. M. Murtazayev to the development of the training of musicians of the pop-jazz direction in the republic and the concert activity of the pop orchestra “Big Band”.

Keywords: saxophone, orchestra, pop, jazz, “Big band”, skill, performance.

В 1840 году музыкальный мастер Адольф Сакс задумался над тем, чтобы создать такой инструмент, в котором можно было бы соединить свойства инструментальной виртуозности и тембра человеческого голоса. Поскольку это был плод его фантазии и грез, он назвал этот инструмент в честь себя: саксофон – звучащий сакс.

“Только саксофон может передать нежность и страсть, оттененные сдержанной силой” (Ж. Бизе). В этих словах известного французского композитора очень точно охарактеризована выразительная сторона звучания инструмента. Звуковая палитра саксофона, характерная богатыми красками, своеобразной тембральностью способна создать самые различные по настроению и содержанию музыкальные образы. Звучание инструмента действительно индивидуально-подобно человеческому голосу.

С того времени саксофон стремительно распространился и в 1846 году получил патент, а многие известные композиторы Германии, Франции стали включать саксофон в свои оркестры. Достаточно сказать, что такой великий мастер оркестровки как Г. Берлиоз в своем знаменитом трактате об оркестровке включил саксофон в число инструментов, необходимых для полного состава европейского оркестра.

Интересен тот факт, что при введении одного саксофона в оркестр, обнаружилось, что не хватает целого ансамбля. Таким образом постепенно возникло семейство саксофонов из семи инструментов: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас и контрабас, которые позволили нам представить целую палитру удивительных инструментов. Изготавливается саксофон из специальных смесей латуни, меди и т.д., этот специальный сплав (новосеребряный сплав) до сих пор используется для создания данного инструмента. Саксофон имеет характерный выразительный тембр, которое погружает слушателя в совершенно специфический мир, а репертуар, который рождался для саксофона, олицетворяет такие образы, как мечты, грёзы, любовь, что-то очень необычное. На протяжении более чем столетия именно эти романтические образы стали ведущими для данного инструмента.

Удивительно, что саксофон рождался как инструмент классический и первоначально использовался в основном в классических жанрах, сегодня же его палитра неразрывно связана с поп культурой и массовой музыкой.

XX век ознаменовал начало новой эры саксофона. Несмотря на рождение новых пластов и направлений, этот инструмент до сих пор используется как в рамках серьезной музыки, так и в музыке легкой, развлекательной.

В Узбекистане саксофон зарекомендовал себя не только в академическом направлении, но и как инструмент эстрадно-джазовый, во многом благодаря открытию в Государственной консерватории Узбекистана факультета "Эстрадного инструментального исполнительства" в 1996 году, который является одним из немногих на все ближнее зарубежье. За небольшой промежуток времени через руки талантливых педагогов уже успел пройти целый ряд звезд различного калибра. Основным достижением музыкантов, обучающихся на этом факультете, стал консерваторский Биг-бенд под руководством Баходира Муртазаева.

Открытие класса саксофона в Государственной консерватории Узбекистана в 1992 году принадлежит инициативе профессора Баходыра Мухтаровича Муртазаева, который широко известен музыкальной общественности республики как удивительный кларнетист-саксофонист, прекрасный музыкант и один из наиболее ярких педагогов-руководителей. Его вклад в развитие эстрадно-джазовой музыки в Узбекистане бесценен.

Баходир Муртазаев обучил молодых музыкантов, согласно канонам школы, исторжению целенаправленного мощного потока звука. Известно, что в импровизационной музыке важны индивидуальность и собственный стиль каждого исполнителя. Оркестровка джазовой композиции такова, что оркестр не аккомпанирует одному солисту, а выявляет один за другим целый ряд сольных выступлений. На джазовых концертах, согласно традициям, во время исполнения солисты вставали и тем самым привлекали внимание слушателей, сосредотачивая их внимание на исполнителях и инструментах. Таким образом молодые музыканты привносят свое видение музыки, экспериментируют со звуком, но при этом свято чтят заветы классического джаза. Вот почему им легко удаётся всё: классический латино-джаз и новаторский этно-джаз, характерное направление современной узбекской джазовой школы.

Биг-бенд активно концертирует, постоянно обновляет свои программы, совершенствует мастерство. В этом творческом процессе принимают участие талантливые джазовые музыканты, молодые педагоги Арсен Назарьян, Рустам Артыков, Уткир Абдуллаев. Ташкент все чаще становится местом проведения фестивалей, привлекающих именитых музыкантов из многих стран мира. Собирая многочисленных ценителей сцены, фестивали превращаются в настоящий праздник джаза. Музыканты открывают бесконечно разнообразный мир джаза, вдохновенно интерпретируют музыку Дж. Гершвина, А. Жобима, Г. Миллера, Д. Брубека и других корифеев мирового джаза. Яркий артистизм, высокий художественный вкус, сценическое обаяние, музыкальная культура, совершенное владение инструментом, тонкость и точность интонирования, ансамблевая культура, чувство стиля, все это присуще молодым исполнителям студенческого "Биг-бенда" Государственной консерватории Узбекистана.

Выпускники Б. Муртазаева, а это более ста музыкантов, работают во многих областях Узбекистана и в других странах, таких как Казахстан, Россия, Украина, Германия.

Созданный Б. Муртазаевым квартет саксофонистов, а также эстрадный оркестр Биг-бенд, участвовали на различных фестивалях. Этот квартет и оркестр являются студенческими, а это означает, что выпускники консерватории уже подготовлены для работы в профессиональных оркестрах, и на их места приходят новые, готовые учиться мастерству музыканты. Первый состав квартета саксофонистов название "Star dust" это: Баходыр Муртазаев (саксофон-сопрано), Арсен Назарьян (саксофон-альт), Фазлиддин Бойбеков (саксофон-тенор), Руслан Чир-Чир (саксофон-баритон).

Квартет саксофонистов принимал участие в нескольких международных музыкальных фестивалях. На чехословацком международном конкурсе духовых оркестров, где квартет выступал в составе школы им.Успенского и консерватории была завоевана не только золотая медаль и приз зрительских симпатий, но и Гран-при за дефиле.

В 1996 году сборный студенческий оркестр, а также приглашенные музыканты – бывшие выпускники консерватории, участвовали на международном фестивале во Франции, где Б. Муртазаев играл соло на саксофоне-сопрано с оркестром в произведении Х. Кармайкла "Stardust" (дирижировал оркестром В. Руденко).

На протяжении месяца оркестр гастролировал в двадцати восьми городах Франции в рамках международного фестиваля. Об этом оркестре писали во французских газетах и транслировали по телевидению Франции.

В репертуаре оркестра более ста произведений отечественных и зарубежных авторов, специально для данного оркестра создают произведения такие мэтры как Э. Салихов, В. Сапаров, А. Акбаров и др.

Заслуженный артист Узбекистана Юнус Тураев на своем юбилейном концерте 80-ти летия замечательно спел под аккомпанемент студенческого Биг-бенда в большом зале Государственной консерватории Узбекистана. Дирижер, доцент кафедры "Оркестрового дирижирования" Виктор Медюлянов на своем юбилейном концерте 70-ти летия блестяще показал композицию Х. Тизола "Караван" в исполнении студенческого Биг-бенда Государственной консерватории Узбекистана.

Баходыр Мухтарович Муртазаев внес огромный вклад в развитие джазового искусства Узбекистана, в частности оркестра Биг-бенда, который считается кузницей подготовки музыкантов эстрадно-джазового направления. Джазовое искусство является своеобразной сферой современной музыкальной культуры, оказывая большое влияние на духовный мир молодежи, мировосприятие которой формируется под воздействием окружающей среды. Джаз – необычное, во многом парадоксальное явление, аналогов которому нет. Очаровывая многих, то принимая форму развлекательно-эстрадную, то углубляясь в сферу утонченных экспериментов, философских размышлений, джаз живет бурной, насыщенной жизнью. Молодежь интуитивно чувствует в нем свежесть, избыток динамического импульса мощной жизненной энергии и силы, которые не столь ярко выражены в других областях современной музыки. Магнетически притягательная импровизационная природа джаза способствует развитию творческих способностей личности, музыкального мышления, возможности более глубокого восприятия мира.

Джаз – это не просто музыка, это состояние души, образ жизни, это то, что будет актуально и востребовано всегда. Будущее джаза – в руках нашей талантливой молодёжи!

Использованная литература:

1. Толмачев Ю. А., Дубок В. Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства. -Санкт-Петербург: "Планета музыки". 2015. 288-стр.
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. -Москва: "Радуга". 1983. 392-стр.
3. Конен В. Д. Рождение джаза. -Москва: "Советский композитор". 1984. 312-стр.
4. Иванов В. Д. Саксофон. Популярный очерк. -Москва: "Музыка". 1990. 64-стр.

Ўткир АБДУЛЛАЕВ,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

ШАРҚ ДИЛБАНДИ ЖАЗГА ҚАНДАЙ КИРИБ КЕЛДИ?

Аннотация

Ушбу мақолада гитара чолғусининг жаз санъатига кириб келиш жараёни, тарихи ва ривожланиш босқичлари ўрганилади. Классик гитара ижрочиларидан жаз-гитара ижрочиларигача санаб ўтилади ва бу ижро йўналишларининг ўзига хос жиҳатлари ҳақида алоҳида тўхталинади. Бундан ташқари мақолада гитара чолғусининг жазга кириб келиши мусиқа санъатида алоҳида йўналишнинг пайдо бўлишига туртки бўлганлиги ва шу туфайли гитара чолғусига ўзгартиришлар киритилганлиги хусусида маълумотлар келтирилади.

Калит сўзлар: жаз, жазбанд, блюз, свинг, би-боп, кул, гитара, мусиқа, жаз-гитара, Gibson L5, Gibson ES-175.

В данной статье рассматривается процесс проникновения гитары в джазовое искусство, история и этапы развития данного направления. Автором перечисляются исполнители на классической гитаре и джазовые гитаристы, а также отдельно изучаются особенности данных направлений. Кроме того, в статье приводятся сведения о том, что проникновение гитары в джаз послужило толчком к возникновению отдельного направления в джазовом искусстве, в связи с чем в гитару были внесены изменения.

Ключевые слова: джаз, джаз-банд, блюз, свинг, би-боп, грей, гитара, музыка, джаз-гитара, Gibson L5, Gibson ES-175.

Annotation

This article examines the process of guitar penetration into jazz art, its history and stages of development. Classical guitar performers and jazz guitarists are listed, as well as the peculiarities of these directions are studied separately. In addition, the article provides information that the penetration of the guitar into jazz was the impetus for the emergence of a separate direction in jazz art, in connection with which changes were made to the guitar instrument.

Keywords: jazz, Jazzband, blues, swing music, bebop, gray, guitar, music, jazz-guitar, Gibson L5, Gibson ES - 175.

Шарқ дилбанди ким ёки нима эканлиги билан таништиришдан аввал жаз тарихига бир назар ташлаймиз. Жаз XIX аср охири – XX аср бошларида Африка ва Европа мусиқа маданиятлари элементларининг ўзаро қоришуви натижасида Нью-Орлеан афроамерикалик халқлари ижодида юзага келган. Африка фольклорининг белгилари – бир йўла турли усулларнинг янграши, деярли ҳар гал ўзгариб турувчи асосий куйнинг кўп такрорланиши, ўзига хос нолаларга бойлиги, ҳаяжонли куйлаш услуби, муайян йўналишдаги ижровий бадиҳагўйлик – жазнинг туб хусусиятларига айланган.

Дастлаб етти-саккиз созандадан иборат ансамбль қатнашчилари яратган ва ўзлари ижро этган асарлар жаз ёки "жазбанд" деб аталган. Жаз асосчилари

Л. С. Армстронг, Жаз К. Оливер, Жаз Доде, Э. К. Ори, Р. Мортон ва бошқалар ана шундай ансамбларнинг раҳбари бўлган. Кейинчалик уларга тақлидан диксиленд гуруҳлари пайдо бўлиб, жаз санъатини Америка ва Европа мамлакатларида тарғиб этган. 1930-йиллар "свинг" (Д. Эллингтон, У. К. Бейси), 40-йиллар "бибоп" (Ч. Паркер, Д. Д. Гиллеспи), кейинчалик "кул" (М. Дейвис) ва бошқа услублар юзага келган ҳамда йирик жаз оркестрлари ташкил топган. Б. Гудман (1962 йил Тошкентда ўз оркестри билан гастролда бўлган), Г. Миллер ва Жаз Колтрейн (АҚШ), Жаз Данкворт (Англия), М. Легран (Франция), К. Влах ва Г. Бром (Чехословакия), К. Эделхаген (Германия), К. Комеда (Польша), А. Сфасман, Л. Утёсов, О. Лундстрем (Россия) машҳур жаз оркестрларининг асосчиларидир [2].

Жаз бир нечта халқларга хос мусиқий маданиятларнинг бирлашувидан туғилган ва аввало, Африка ўлкасидан келган, десак муболаға бўлмайди. Маълумки, ҳар қандай Африка халқлари мусиқаси учун мураккаб ритм хос бўлиб, бу оҳанглар ҳамиша рақслар билан биргаликда тақдим этилган. Рақслар ҳам оёқлар дупури ва қўллар чапаги ёрдамида амалга оширилган бўлиб, бу ҳам мусиқада ёрдамчи оҳанг вазифасини бажарган. Худди мана шу асосда XIX асрнинг охирида яна бир мусиқий жанр – регтайм шаклланди ва айнан мана шу регтайм ва блюз элементларининг бирлашуви янги мусиқий йўналиш – жазга эшик очиб берди [2].

Жазнинг илдизи, албатта, блюзга бориб тақалади ва блюз жаз йўналишининг муҳим шаклларидан ҳисобланади. Маълумки, "блюз" сўзи инглиз тилидан олинган бўлиб, "тушкунлик", "хафалик" маъносини билдиради. Блюзнинг ўзига хос хусусиятларидан бири – диққатни тортадиган нақаротидир. Тингловчилар уни беихтиёр илиб олади ва қўшилиб куйлай бошлайди. Блюз ижрочилари асосан гитарада ёки лаб гармоникасида (губная гармошка) қўшиқ айтишган. Ижро жараёнида улар бу мусиқий асбобларни шунчаки чалишмаган, балки улар билан сирлашишган, дилидаги армонларини тўкиб солишган, гўё. Қадимий, классик ва замонавий турлари мавжуд бўлган блюзнинг жаҳон миқёсида қанот ёйишига таниқли саксофонист Ч. Паркер жуда катта ҳисса қўшган.

"Гитара – Шарқнинг дилбанди", деган ибора мавжуд. Тарихий манбаларга кўра, қадимги мисрликлар ташқи кўриниши гитарага ўхшаш бўлган мусиқий чолғуда турли-туман куйларни ижро этганлар. Бу чолғунинг тасвирини улар Миср эҳромлари деворларига чизиб қўйганлар. Миср набласи ва араблар элауди тирнама чолғуларнинг қадимий прототиплари сифатида эътироф этилади. Бу чолғу Шимолий Африкадан Европага ўрта асрларда араб қуллари орқали келтирилган. Осиёдан эса Яқин Шарқ ва Юнон мамлакатлари ўртасидаги яқин тижорат муносабатлари туфайли келган. "Марв" ва "Лотин" гитараси номлари ҳам асли шундан келиб чиққан. Гитаранинг бу турлари Франция, Англия, Германия ва бошқа давлатларда кенг тарқалиб, унда асосан балладалар ижро этилар эди. Вақт ўтиб гитара Испанияда оммалашиб кетди ва бу чолғунинг ватанига айланди. Серенадалар эса алоҳида мусиқий жанрга айланди.

XVII-XVIII асрларда гитара сарой созандаларининг асосий чолғуси бўлди, шу билан бирга мусофир мусиқачилар ҳам гитарани қўлдан қўймайдиган бўлишди. Гитара садосига ўйналган рақсларни ҳатто спектаклларда ҳам кўриш мумкин эди. Аста-секин гитаранинг виртуоз ижрочилари, унда ижро этиладиган асарларнинг нотолари пайдо бўла бошлади.

XIX аср бошларида гитара мусиқаси осмонида юлдузлар порлай бошлади ва улар ҳанузгача классик гитара ихлосмандлари учун сўнган эмас. Улар Фердинандо Карулли, Мауро Джулиани, Маттео Каркассилар эди. Ҳатто Каркасси ёзиб қолдирган гитара учун этюдлар бу чолғу ижро техникасини ўрганишни истаганлар учун ажойиб кўмакчи бўлиб қолди [4].

Гитара мусиқа белгисига айланган Испания Антонио Торрес каби гитара устасини оламга намоён этди. У замонавий гитаранинг асосий тузилишини ишлаб чиқиб, торнинг тебранувчи қисми узунлигини қайд этди (65 см.), грифни кенгайтирди ва резонатор тешигигача узайтирди, пружиналарнинг оптимал сонини (7 та) ва аниқ жойлашган жойини қайд этди.

XX асрда гитара ижрочилари бирин-кетин катта саҳналарга чиқа бошладилар. Оркестр таркибида ритмик партияларни ижро этишда айнан гитара чолғусидан фойдалана бошланди. Бу даврга келиб деярли ҳар бир хонадонда гитара чолғуси ва унинг ижрочиси бор эди.

Ўтган асрнинг 30-йилларида товуш кучайтиргич ва электрогитаранинг юзага келиши бу чолғунинг тақдирида туб бурилиш ясади. Бу вақтда жаз йўналиши халқ орасида оммалашиб, жаз мусиқасига бўлган қизиқиш, унда янгиликлар яратишга бўлган интилиш тобора кучайиб борар эди. Ҳар қандай мусиқий жанрда ҳам ўзининг ўрнини топа олишдек ноёб хусусиятга эга бўлган гитара жазменларнинг эътиборини торта бошлади. 1940-50-йилларда гитара жаз мусиқасида алоҳида ўринга эга бўлди. Уэс Монтгомери, Джо Пасс ва Джим Холл бугунги кунда "жаз-гитара" деб ном олган йўналишга асос солган мусиқачилардир. Энди бевосита "жаз-гитара" тарихига назар соладиган бўлсак, 1920-йилларда гитара ишлаб чиқарувчилар унга имкон қадар янгилик киритишга интила бошлашди, яъни унинг овозини янада баландлатишга уринишди. Мақсад чолғу кенгроқ диапазонда ишлай олиши керак эди. Уринишлар натижасида 1923 йилда Gibson L5 гитараси ишлаб чиқилди [3]. Бу чолғу жаз услубига мосланган илк гитаралардан бири бўлиб, жаз гитарачилар орасида кенг тарқалиб кетди ва айниқса, жазмен Эдди Ланг ундан самарали фойдаланди. 1930 йилда гитара жаз мусиқасининг асосий чолғуларидан бирига айлана бошлади, чунки у гармоник мураккабликка эга бўлган аккордларни ижро эта оларди ва унинг бироз бўғиқ товуши вертикал бас билан уйғунлашиб, ноанъанавий услубни яратар, бу эса нафақат тингловчи, балки ижрочига ҳам завқ бағишлар эди.

1930-60-йиллар оралиғида биг бенд жаз ва свинг йўналиши ривож топиб, бу йўналишда ҳам гитара муҳим чолғулардан бири бўлди. Машҳур гитарачилардан бири – Фредди Грин гитарани жўрнавозликнинг аниқ бир йўналиши сифатида ишлаб чиқди ва аста-секинлик ила гитара солоси кучайди. Бу борада Джанго Рейнхардта, Оскар Мур, Чарли Кристиан каби виртуоз ижрочи-гитарачиларнинг ўрни катта бўлди. Иккинчи жаҳон урушидан сўнг эса гитара универсал чолғулар қаторига тушиб қолди, аммо би-боп услубининг моҳир ижрочилари бўлган Джорджа Барнса, Кенни Баррелл, Херб Эллис, Барни Кессель, Джимми Рейни ва Таль Фарлоулар қўлига тушгач, гитара "жиддий" жаз чолғуси сифатида қабул қилина бошлади [4]. 1949 йилда ишлаб чиқилган, янада яхшиланган электр гитара Gibson ES-175 ижрочиларга тонал вариантларнинг хилмахиллигини ошириш имконини берди. 1960 йилга келиб, юқорида таъкидлаганимиздек, Уэс Монтгомери, Джо Пасс ва Джим

Холл айнан мана шу гитара воситасида “жаз-гитара”га асос солдилар [3].

1970-йилларда ривожлана бошлаган жаз-рок фьюжн услубида ҳам гитара асосий чолғу даражасига эришди. Грант Грин ва Уэс Монтгомери бу йўналишда гитара чолғусидан унумли фойдаландилар. 1980-йиллар бошида сокин жазга эҳтиёж ортди ва гитарачи Пэт Метэни гитарада блюз оҳангларини классик куйлар билан, рокни жаз билан уйғунлаштиришга уриниб, муваффақият қозонди. Бобби Брум, Питер Бернстайн, Говард Олден, Рассел Мэлоун ва Марк Уитфилд каби ижрочилар анъанавий жаз-гитара оҳангларини қайтаришга эришдилар.

Ўзбекистонда ҳам гитара ижрочилиги ривожланган бўлиб, “Ялла” ансамблининг созандаларидан В. Зуборев, А. Алиев (электрогитара), Б. Гершкович, Р. Илёсов (бас-гитара) ўзбек электрогитара ижрочилигига ўз ҳиссаларини қўшганлар. Бугунги кунда Б. Тошходжаев, З. Эшонхўжаев, В. Попилов, А. Горбенко, Л. Анатольевич каби гитарачи созандалар нафақат моҳир созанда, балки устоз-мураббий сифатида ёш авлодни тарбиялаш йўлида самарали фаолият олиб бормоқдалар.

Бу йўналиш чолғучига ижросини ўзининг бадиий ижоди билан бойитиш, профессионаллигини ва маҳоратини намоён этиш имконини беради. Жаз импровизацияси бу – эстрада ва классик мусиқа ижрочилари эришиши мураккаб бўлган чўққидир ва ўз-ўзидан бу чўққини қўлда фойдаланишда қулай ва оҳангдор янгровчи жаз гитара ёрдамида забт этиш мумкин. Жаз- гитара (arch top) классик ва фольк гитарадан юқори юзаси ўртасидаги резонатор тешигининг мавжуд эмаслиги (скрипканики каби) билан фарқланади. Жаз гитаралар олд деворининг бироз эгилганлиги билан скрипкага ўхшаб кетади [5]. Arch торнинг тор ушлагичи эса контрабаснинг тор ушлагичига ўхшаб кетади.

Жазменлар бу чолғуни ҳар бир нота аккордида жарангдор янграши орқали ижро жараёнида тажриба қилишга кенг имкониятлар бергани учун яхши кўришади. Жаз мусиқасида гитара аввалига фақатгина жўрнавозлик сифатида қўлланилган бўлса, афроамерикаликлар қўлида у бор имкониятларини очиб берди. Уларнинг енгил ижроси туфайли гармониянинг ноанъанавий аккордлари қўлланила бошланди. Жаз аккордлари классик аккордлардан “бўртган”лиги билан ажралиб турар эди. Чунки улар очиқ торлардан тараларди. Классик репертуар ижрочиларидан бирининг айтишича, бир жаз гитарачининг концертидан сўнг, кечаси гитарада севимли “до-мажор”ни “олмагунча” ухлай олмаган экан. Жаз-гитара чолғусининг аккордли солоси мана шундай ажабтовур, парадоксал ва мафтункордир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Гилёв С. А. Беседы о джазе. -Ташкент: 2008.
2. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства. -Ростов-на-Дону: “Феникс”, 2009.
3. Berendt J. Wszystko o jazzie. PWM, 1969.
4. Coker J. Improvising jazz. Prentice. Hall. Inc. 1964.
5. http://www.jazz-jazz.ru.

Алишер САЙФУЛЛАЕВ,
преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

(ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ)

Аннотация

Одним из древнейших видов творческой деятельности человека является игра на духовых инструментах. В статье прослеживается история развития духовых инструментов, их роль и место в исполнительском искусстве различных культурно-историчских периодов и национальных школах.

Ключевые слова: духовые инструменты, исполнительство, флейта, труба, фагот, валторна.

Инсоннинг қадимий ижодий фаолият турларидан бири – бу дамли чолғуларда ижрочиликдир. Мақолада дамли чолғуларнинг ривожланиш тарихи, шунингдек, турли маданий-тарихий даврлар ва миллий мактабларнинг ижрочилик санъатидаги роли ва ўрни ҳақида фикр-мулоҳазалар юритилади.

Калит сўзлар: дамли чолғулар, ижрочилик, флейта, труба, фагот, валторна.

Annotation

Playing wind instruments is one of the most ancient types of human creative activity. The article traces the history of the development of wind instruments, their role and place in the performing culture of various cultural and historical periods and national schools.

Keywords: wind instruments, performance, flute, trumpet, bassoon, French horn.

Игра на духовых инструментах является одним из древнейших видов творческой деятельности человека. До наших дней дошло множество сказаний, легенд, рисунков, фресок с изображением музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. Например, известным артефактом найденным в Дальвензиртепе является фреска с изображением трех музыкантов – у двоих из них в руках духовые инструменты. Древнегреческая мифология изобилует рассказами об уникальных свойствах духовых инструментов, их тембральных и технических особенностях.

Обратимся к историческим фактам и вспомним, что свое развитие духовые инструменты начали еще в первобытно-общинном строе и Древних цивилизациях. Тогда появились и их разновидности: флейтовые, язычковые, мундштучные. Возникли и способы звукообразования на них.

Инструменты эпохи палеолита: флейты с игровыми отверстиями, флейта Пана, поперечная труба, дудки с двойным язычком, металлическая труба. Предки медных духовых инструментов изогнутой (горны, от слова horn – рог) и прямой (прототипы труб) форм. Постепенное совершенствовались духовые инструменты.

Древневосточные цивилизации, Древний Египет, Эпоха Древнего царства и характерная для них черта - преобладание культовой музыки стало причиной изменения и рождения новых форм инструмента. Так появились продольная флейта мем и поперечная флейта себи. Позже сформировались язычковые инструменты.

В эпоху Среднего царства расцветает дворцовая культура, появляются новые жанры и так называемые светская музыка. В Европе развивается танцевальная музыка и ее инструментарий - древние гобой и флейта.

Появление диатонико-хроматического лада в эпоху Нового царства и приводит к конструктивному совершенствованию духовых инструментов. Захватнические войны, набеги, повышение роли военного в социальном обществе становится причиной появления первых военных оркестров. Как известно – это были духовые оркестры, а труба становится главным инструментом этих оркестров.

Уникальная культура Месопотамии породила особое отношение к музыкальному искусству, это был своего рода расцвет музыкальной культуры. Музыка становится главным элементов всех событий в жизни общества, развиваются формы домашнего музыцирования, музыка звучит на площадях, используется в торжественных и траурных церемониях, ритуальная, военная, обрядовая музыка, и даже музыка для охоты. Именно развитие культуры охоты, как проведения досуга высшего сословия стало толчком для формирования язычковой и флейтовой групп.

В культуре Палестины и Финикии появляется угаб, шофар, хасосра. Инструменты язычковой группы: халиль и замр.

Конфуцианство, как один из характерных признаков китайской культуры так же наложило отпечаток на формирования инструментария в Древнем Китае появляются первые музыкальные учебные заведения где учат игре на различных инструментах, в том числе и духовых. Духовой инструментарий: флейтовая группа – сюань, пайсяо, сяо, чи и др. Язычковая группа: гуань и сона. Инструменты мундштучной группы: да-чун-ку и сяо-чун-ку.

Культуру Индии выделяет так называемая система шрути. Именно благодаря ей возникают новые музыкальные жанры, формируется профессиональная музыка устной традиции, появляется жанр рага. Так индийская культура дала миру такие инструменты флейтовой и мундштучной группы духовых инструментов как: ванша, шурали, шанкха, ниасата-ранга.

Эллада и Древний Рим. Духовые инструменты Эллады: авлос, сальпинкс, сиринкс, роги, трубы. Музыкальные жанры с инструментальным сопровождением: гетерофония, авлодия, тибия, туба, литуус, корну, букцина. Именно в Древнем Риме сложился своеобразный исполнительский духовой стиль стали проводиться первые конкурсы музыкантов-духовиков.

С падением Великой Римской империи связанно много трагических страниц. Общий упадок культуры, исчезновение художественных школ, обезличивание культурных достижений.

Музыка ушла не только с площадей и других зрелищных мероприятий, ее оттеснили и из культовой жизни общества. Например, духовые инструменты были удалены из церковной музыкальной практики.

Однако, развитие народно-бытовой музыкальной культуры частично сохранило достижения предшествующих цивилизаций. Искусство жонглеров, шпильманов, мимов развивало новый вид искусства, в котором было отведено значительное место духовым инструментам.

Духовые инструменты Востока – предшественники и прототипы европейских средневековых духовых инструментов. Мюзетт, шнабельфлейта, блокфлейта, швегель и руспфайф, продольная флейта поперечная флейты. Семейства шалмеев, поммеров, басовых поммеров (бомбард), круммхорн – гобой XII века, блаттершпиль как разновидность круммхорна, роги и трубы (два типа труб – дискантовый и басовый), цинки, корнеты.

Во второй половине XI столетия благодаря деятельности трубадуров, труверов, миннезингеров появляются

первые инструментальные ансамбли для сопровождения пения и танцев.

Оседание странствующих музыкантов – шпильманов и жонглеров – в средневековых городах развивает культуру домашнего музыцирования. Возникает так называемая Башенная музыка. Возрастает роль духовых инструментов в городской музыкальной культуре Средневековья. Появляются первые городские и межрегиональные музыкальные корпорации (цеха).

Эпоха Ренессанса, Возрождения открывает новую страницу в истории мировой культуры. Культура Арс нова возродила достижения античного искусства. Появление нотной письменности стало революционным прорывам в развитии профессионального музыкального искусства. Появляются первые специализированные музыкальные площадки, профессиональные музыкальные коллективы, военные оркестры, оркестры камерной музыки, ансамбли, культура домашнего музыцирования распространяется во все слои общества.

Взаимосвязь вокального и духового исполнительского искусства приводит к появлению новых жанров и исполнительских техник и приемов. Отметим роль юбиляций в инструментальном исполнительстве. Композиторы и исполнители постепенно осознают функциональную роль и драматургическое значения тембра инструмента. Развивается искусство исполнительства, с этим связанно появление виртуозных пассажей в партиях духовых инструментов.

Все эти перемены нашли отражение в трактате С. Фирдунга, он является значительным и фундаментальным трудом в котором впервые в истории музыкальной культуры дана оценка исполнительскому мастерству.

Инструментальное искусство Италии XVI века это особый этап в мировой культуры. Италия подарила нам новые жанры инструментальной и вокальной музыки – опера, концерт, сонатина. Каждая область Италии отличалась своим неповторимым стилем. Так в истории духовых инструментов важным этапом является Венецианский музыкальный стиль.

Венецианец А. Габриэли (1510-1586) и Дж. Габриэли (1557-1612) будучи профессиональными музыкантами исполнителями на духовых инструментах создали ряд великолепных музыкальных произведений, где подчеркиваются технические и тембральные свойства флейты, тромбона, валторны.

Появление в сочинениях Дж. Габриэли как отдельных партий духовых, так и ансамблей нового типа, состоящих из инструментов, объединенных близостью тембров и соображениями художественного порядка – первый шаг к формированию симфонического оркестра.

Стремление к хроматизации духовых инструментов и совершенствование клапанного механизма духовых инструментов стало причиной для следующего шага в формировании группы духовых инструментов. Появляется фагот и семейство фаготовых.

XVII и XVIII столетия характеризуется попыткой формирования симфонической музыки. Частой практикой становится использование духовых инструментов в интермедиях музыкальных драм.

Зарождение оперы формирует свои законы и правила применения инструментов в ранних произведениях этого музыкального жанра. Так инструментальная реформа К. Монтеверди вскрывает проблемы музыкальной драматургии и вытекающие из нее вопросы тембра инструментов. Делаются попытки создания тембровой драматургии, персонификации тембра и т. д.

Творчество композиторов Ф. Кавалли (1602-1676) и М. Чести (1623-1676) открывает новые перспективы перед исполнителями. В оркестрах венецианской оперы делаются попытки формирования групп инструментов, создания партитур

с учетом звуко-высотных и колористических возможностей инструментов.

Эти начинания были продолжены А. Скарлатти (1660-1725). Будучи главой неаполитанской оперной школы он развивает реформы в оркестровой музыке. Включение в оркестр валторн, устранение "парного" письма для духовых инструментов.

Принцип концертино как принцип соревнования групп духовых инструментов друг с другом и голосами солистов–вокалистов представлено в творчестве Г. Шютца (1585-1672).

Ж. Люлли (1632-1687) – крупнейший реформатор оркестра.

К особенностям исполнительского стиля следует отнести внимание к фразировке, виртуозность. Люлли очень осторожно относился к проблеме сочетания тембров в оркестре и стремился сформировать оркестр в котором вопросы тембровой драматургии не мешали задачам исполнителя.

Вместе с тем во многих сочинениях Люлли есть самостоятельные духовые инструментальные эпизоды, пасторальные интерлюдии (флейты, гобои) и военные эпизоды (трубы, литавры).

Для своего оркестра Люлли очень тщательно подбирал музыкантов, занимался с ними. Он ввел систему конкурсов для поступления в оркестр. Люлли требовал от свих музыкантов точное следование оркестровой партии. Это он называл законом для исполнителя в его оркестре. В оркестре Люли работали выдающиеся исполнители: флейтисты Декато и Фильбер, гобоисты Оттетер и Филидор.

В XVII-XVIII вв. завершается техническое совершенствование продольной флейты, появляется гобой и его разновидности: альтовый и теноровый гобои.

Завершается процесс формирования валторны: от лесных рогов до натурального инструмента с цилиндрическим сверлением ствола инструмента и чашеобразным раструбом.

Расцвет музыкальной культуры Англии в конце XVII столетия связан с именем Г. Перселл (1659-1695). Значительным вкладом в развитие исполнительства на духовых инструментах становится создание сонаты для трубы и струнных си бемоль мажор.

Значение труба во второй половине XVII века значительно возросло. Ее использование в оперном оркестре как инструмента сигнального и военного характера определяется тембровыми возможностями инструмента.

В произведениях появляются партии для трубы в стиле кларино.

Показательны произведения для трубы с оркестром Дж. Торелли (1658-1708) – образцы виртуозного использования инструмента. Соната N1 для трубы, струнных и органа ре мажор.

Использованная литература:

1. Буяновский М. В классах духовых инструментах//Ленинградская консерватория в воспоминаниях. -Ленинград: 1962.
2. Гуревич Е. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях от средневековья к XXI столетию. -Москва: 1991.
3. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте//Дирижерское исполнительство. -Москва: 1975.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 1. -Ленинград: 1973.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2. -Ленинград: 1983.
6. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. -Москва: 1979.

Севара КАСИМОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

XX АСР МУСИҚАСИДА ЭКСПЕРИМЕНТАЛ ФЛЕЙТА: ЧЕТ ЭЛ КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ ЯККАХОН ФЛЕЙТА УЧУН АСАРЛАРИДА ИЖРО МАСАЛАЛАРИ

Аннотация

Ушбу мақолада XX аср мусиқасида экспериментал флейтада ижро этиш муаммолари ёритилган бўлиб, турли хорижий муаллифларнинг илмий тадқиқотлари натижаларида ўзига хос ечим топади.

Калит сўзлар: Экспериментал флейта, композицион тузилмалар, композицион элементлар, лингвистик билимлар, мусиқий шакллар.

В статье рассматриваются проблемы игры на экспериментальной флейте в музыке XX века, а результаты научных исследований различных зарубежных авторов находят уникальное решение.

Ключевые слова: Экспериментальная флейта, композиционные построения, композиционные элементы, лингвистические знания, музыкальные формы.

Annotation

The article deals with the problems of playing the experimental flute in the music of the twentieth century, and the results of scientific research by various foreign authors find a unique solution to this problem.

Keywords: Experimental flute, compositional constructions, compositional elements, linguistic knowledge, musical forms.

Замонавий мусиқа санъатининг ҳолатини таҳлил қилар эканмиз, XX-XXI асрларда тўпланган янги лингвистик билимлар ва композицион элементлар, мусиқий шакллар борасида композицион тузилмалар, гармония, оҳангдор чизиқлар, ритм соҳасидаги фаол изланишлар жараёнини кузатиш мумкин. Мусиқий чолғулар овозини ғайриоддий талқин қилиш бу йўналишдаги муҳим унсурлардан бири бўлиб, у флейта чолғу мусиқаси соҳасига ҳам таъсир кўрсатди. Шу билан бирга композиторлар эътиборларини флейтада ижро этишнинг анъанавий усулларини мураккаблаштиришга ва овоз чиқаришнинг принципиал жиҳатдан янги усулларини жорий этишга қаратишди. Флейтанинг фаол ривожланиши натижасида композиторлар орасида якка флейта учун асар жанри юзага келди. Турли хил миллий композиторлик мактабларида ушбу жараёнларнинг ҳар хил интенсивлиги мавжуд бўлиб, экспериментал флейта мусиқасининг бутун кўринишини ўрганиш жуда муҳимдир. Шуни таъкидлаш керакки, маҳаллий мусиқачилар кўпинча замонавий флейта мусиқасини яратиш соҳаси билан профессионал алоқада бўлиш учун зарур бўлган маълумотларга эга эмаслар. Бошқа чолғуларни ҳисобга олмаганда, фақат флейта учун "янги мусиқа" деб номланган мусиқа ҳажми шунчалик қизиқарлики, у доимий ўрганишни ва ўйлашни талаб қилади. Шу билан бирга флейта мусиқаси санъатининг пайдо бўлиши ва ривожланиш мантиғини тушунмасдан муаммонинг долзарб ҳолатини ўрганиш мумкин эмас. Шубҳасиз, чолғунинг ривожланиш тарихига эътибор бериш композитор ва ижрочига

ўзларининг қизиқишлари йўналтирилган флейта чолғуси моҳияти ва имкониятларини янада чуқурроқ тушунишга ёрдам беради. Флейтанинг шаклланиши ҳамда келиб чиқиши тўғрисида билиш эса бугунги кунда содир бўлаётган жараёнларни янада тўлиқ тасаввур қилишга имкон беради. Бу, айниқса, ижрочиларга флейтани чалиш учун янги техникага мурожаат қилишганда сезилади, чунки флейта имкониятларини билиш ва ундан фойдаланиш унинг тузилишини тушуниш билан чамбарчас боғлиқдир.

XVII асрда бошланган флейта чолғусининг такомиллашуви ва ўзгариш йўли кўплаб тортишувларга сабаб бўлди ва шу кунгача табиий усулда давом этмоқда. У турли жанрларда флейта учун асарларнинг пайдо бўлиши билан чамбарчас боғлиқ. Бу каби жараёнлар махсус ўрганишни талаб қилади. Ушбу мақолада асосий эътибор "экспериментал флейта" ҳодисасига бағишланган. Бизнинг фикримизча, асар номига киритилган ушбу мураккаб концепция замонавий мусиқа маданиятида жуда долзарб бўлган тадқиқот истиқболларини белгилайди: XX аср флейта санъатидаги конструктив, ифодали, услубий ва ижро этувчи жиҳатларда инновацион тенденцияларнинг кенг панорамасини тақдим этишга уринишни кузатиш мумкин. Россия маҳаллий илмий адабиётларида, Н. Римский-Корсаков, Н. Зряковский, Ю. Усова, Д. Рогаль-Левицкий, В. Березин илмий тадқиқотларида флейтанинг ифодавий қобилиятларини очиб бериш учун махсус боблар айнан флейта хусусиятларини шакллантириш ва ривожлантириш масалаларига бағишланган. Улар қоида тариқасида чолғунинг ривожланишига қисқача тавсиф беришади, бироқ муаллифлар флейта тузилишидаги барча новаторлик ечимларни ўрганишга алоҳида аҳамият бермай, фақат унинг эволюциясидаги муҳим босқичларга тўхталиб ўтадилар. Хорижий тадқиқотчилардан Г. Берлиоз, Н. Тофф, Ж. Оттетер, А. Карс, Л. Граном, Х. Висхам, Т. Бем, П. Гироларнинг илмий ишларида чолғунинг конструкция муаммолари, шу жумладан, тарихий нуқтаи назардан кўпроқ ёритилган. Ушбу тадқиқотнинг пайдо бўлишига туртки бўлган сабаблардан бири – рус ва бошқа чет тилларидаги манбалар нисбатларидаги аниқ номутаносибликни олиб ташлаш истаги эди. Шунингдек, якка флейта учун асар ва концерт сифатида чолғунинг ўзини ўзи белгилаш нуқтаи назаридан флейтани эволюцияси кўп қиррали ва унинг экспрессив имкониятларини тақдим этади. XX аср мусиқа санъатига мурожаат қилсак, замонавий тадқиқотчи уни ўрганишнинг турли жиҳатларига бағишланган бутун бир асарга таяниши мумкин. Ўз олдимизга XX аср мусиқасига бағишланган барча асарларни кўриб чиқиш учун глобал вазифани қўймасдан, биз фақат энг муҳимларини, шунингдек, флейтада ижро санъати муаммоларига бевосита тааллуқлиларини кўриб чиқамиз. XX аср хориж мусиқаси, замонавий композиция назарияси, XX аср мусиқасидаги уйғунлик, постмодернизм давридаги мусиқа, XX аср АҚШ мусиқий маданияти ва бошқа мавзуларда жамоавий монографиялар ва мақолалар тўплами, М. Друскин, Ц. Когоутек, Г. Шнеерсон муаллифнинг монографиялари, В. Холопова ва Ю. Холоповларнинг А. Веберн ҳақидаги ажойиб монографиясида янги санъатнинг эстетик асослари тўғрисида муҳим умумлашмалар мавжуд. Л. Акопяннинг "Э. Варезе ва А. Маклыгина сонор мусиқасининг текстура қилинган шакллари", Т. Золозованинг "А. Жоливенинг биринчи симфониясининг фазавий тузилмалари" мақолалари, О. Пузьконинг янги мусиқа бўйича Дармштадт халқаро ёзги курсларида таҳлил услубияти қимматлидир.

Флейтада ижро этишнинг ҳозирги муаммоларига бағишланган тадқиқотларга алоҳида эътибор қаратиш лозим. Бу, биринчи навбатда, Жон С. Хейснинг флейта учун полифоник мажмуалар вариантлари биринчи марта тақдим этилган мақолалари, шунингдек, Бруно Бартолоццининг "Ёғоч дамли чолғулар учун янги товушлар" китобидир. Агар ушбу муаллифлар аввал флейтанинг янги ифодали имкониятлари масаласига тўхталган бўлсалар, Роберт Дикнинг хизматлари муаммони янада изчил ва батафсил

ёритган, деб ҳисобланиши мумкин. Унинг "Бошқа флейта" асарида Хейс ва Бартолоцци томонидан келтирилган мисоллар (ва агар керак бўлса, тузатилган) ҳамда фақат аввалги муаллифлар томонидан ишлаб чиқилган ғоялар келтирилган. Роберт Дикнинг "Бошқа флейта" (1989) номли тадқиқотида флейтанинг ушбу техникаларни товуш чиқариш усули (обертонлар, фруллато, реактив ҳуштак, пичирлаш) ва турли товуш баландлигини ташкил этиш бўйича (микроинтервалика, мультифонлар) фойдаланилган қисқача таҳлили келтирилади.

Р. Дикнинг флейта овозининг садоланиш жиҳатларига (тембр имкониятлари, микроинтервал, полифоник комплекслар ва бошқалар) муносабати диққатга сазовордир. У шунчаки "махсус эффектлар" эмас, балки композиторларни янги мусиқа яратишга илҳомлантириши мумкин бўлган жуда қимматли мусиқий материал жамлаган. XX аср мусиқачиларининг чолғулар овози муаммосига бўлган эътиборининг кучайиши натижасида Р. Дик одатдагидек, бироқ флейтачилар интуитив равишда ишлатадиган чолғунинг баландлиги ва товуш имкониятларини очиб беради ва тушунтиради.

Маълумки, флейта барча товушларни бир хил чалишга қодир эмас. "Cis", D, E ~, Fa, G, Gis, B va C каби ноталардан иборат куйни тўғри ижро этиш учун мослашиш керак. Шунинг учун кўплаб таниқли флейтачилар флейтадан махсус товушларни чиқариш усулларини ишлаб чиқишга эътибор қаратишган. Р. Дик янги аппликатура ва ижро техникасини таклиф қилади. Унинг ишини жуда муҳим амалий йўналиш – мусиқачи мантиқий ва акустик нуқтаи назарига асосланиб, ушбу садоланишнинг нота ёзувини таклиф қилади. Овозли шкалани, микротонларни, пичирлаш оҳангларини, қолдиқ оҳангларни, реактив ҳуштакларни ва зарбли товушларни ёзиш учун фойдаланилган бу ёзув анъанавий ёзувлардан кўра амалийроқ ва қулайроқ бўлиб туюлади. Қизиғи шундаки, Р. Дик флейтачилар ижро техникаси ва чолғулари ҳақидаги янги ғоялардан анъанавий мусиқани ижро этишда фойдаланишлари мумкин, деб ҳисоблайди. Шубҳасиз, янги садоланиш амалиёти оғиз лаблар мустаҳкамлиги ва эгилувчанлигини ривожлантиришга хизмат қилади. Хулоса ўрнида шуни таъкидлашимиз жоизки, инглиз мусиқачиси Р. Дикнинг ажойиб ижоди билан танишгандан сўнг, у киритган амалий маълумотларни илмий фойдаланишда бизни қизиқтирган мусиқий материаллар соҳасига татбиқ этиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Акопян Л. О. Памяти Тору Такемицу. -Москва: "Музыкальная Академия", № 3,1997.
2. Акопян JI. О. Эдгар Варез//Музыкальная культура США. Учеб. пособие. -Москва: 2007, С. 480.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. -Москва: "Музыка", 1972.
4. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. -Москва: "Музыка", 1975, С. 143.
5. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. -Москва: 2009. С. 569.
6. Вискова И. Новая терминология в исполнительской практике на деревянных духовых инструментах. -Москва: "Музыкальная академия", 2009, № 1, 154-158-стр.
7. Давыдова В. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. -Ростов-на-Дону: 2007.
8. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. -Москва: 1986, 207-стр.
9. Должиков Ю. Н. Артикуляция и штрихи при игре на флейте//Вопросы музыкальной педагогики. -Москва: 1991, Вып. 10, 29-41-стр.
10. Должиков Ю. Н. Техника дыхания флейтиста// Вопросы музыкальной педагогики. -Москва: 1983, Вып. 4, 6-18-стр.

Шахноза ЗАКИРОВА,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА

Аннотация

Статья посвящается детальному раскрытию музыкального содержания, образной сферы произведений великого польского композитора Фридерика Шопена. В статье разобраны, и частично анализированы следующие примеры из произведений композитора: соната си бемоль минор, фантазия фа минор, баллада фа мажор, этюд 1 ор 25, ноктюрн си бемоль мажор, этюд до минор ор 25, этюд до мажор ор 10. Выше перечисленные производенения составляют огромное значение в фортепианной музыке и занимают достойные места в репертуарах исполнителей.

Ключевые слова: соната Шопена, фортепианная музыка, миниатюра, стиль.

Ушбу мақола буюк поляк композитори Фридерик Шопен асарларининг мусиқий мазмуни, образлар доирасини батафсил очиб беришга бағишланади. Мақолада композиторнинг қуйидаги асарлари кўриб чиқилган ва қисман таҳлил этилган: соната си бемоль минор, фантазия фа минор, баллада фа мажор, этюд 1 ор 25, ноктюрн си бемоль мажор, этюд до минор ор 25, этюд до мажор ор 10. Юқорида санаб ўтилган асарлар фортепиано мусиқасида катта аҳамият касб этади ва ижрочиларнинг репертуарларидан муносиб ўрин олган.

Калит сўзлар: Шопен сонатаси, фортепиано учун мусиқа, миниатюра, услуб.

Annotation

The article is devoted to a detailed revelation of the musical content, the figurative sphere of the great Polish composer Fryderyk Chopin's pieces. The article examines and partially analyzes the following samples from the composer's works: sonata in B flat minor, fantasy in F minor, ballad in F major, etude 1 op 25, nocturne in B flat major, etude in C minor op 25, etude in C major op 10. The mentioned pieces are of great importance in piano music and occupy a worthy place in the repertoires of performers.

Key words: Chopin's sonata, piano music, miniature, style.

Необычайно богата лирика Шопена. Он был способен равно удачно воплощать чувства простой бесхитростной души и натуры сложной, утонченной, высказываться в миниатюре и в крупных формах, в танцевальных жанрах и в пьесах нетанцевального характера.

Очень значительна сфера героических, драматических и трагедийных образов композитора. Глубоко проницателен был Стасов, когда именно в шопеновском искусстве видел "истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирического самоуглубления".

Содержание Сонаты b-moll и других героико-трагедийных сочинений Шопена, навеянных в значительной мере думами о родине, выходит далеко за рамки польской национальной тематики. Их пламенный пафос отражает начало новой эпохи социальных бурь, потрясших Европу 30-40-х годов.

Шопен любил резкие эмоциональные контрасты. Он использовал их в лирических пьесах, противопоставляя образы светлые

– грустным, мрачным, созерцательные – взволнованным, бурным. Особенно интересны драматургические контрасты в произведениях крупной формы героического трагедийного содержания. В отличие от Бетховена и Шумана, Шопен не проявлял интереса к проблеме "раздвоения" личности и отражению этого явления в процессе музыкального повествования. Для его сочинений типично сопоставление и раскрытие взаимосвязи личного, индивидуального и народно-массового элементов. Примером может служить Похоронный марш из Второй сонаты. Когда после мерной поступи тяжелых аккордов возникает тихая нежная мелодия трио, этот контраст воспринимается вначале лишь как противопоставление траурному шествию solo певца, поющего о светлом образе погибшего. Однако вскоре начинаешь ощущать, что, подобно корифею античного хора, певец выражает не только свои чувства, но и переживания многих людей. Он словно олицетворяет душу народа, жаждущую жизни и не подвластную леденящему дыханию смерти.

В начале Фантазии f-moll воплощена сходная идея, но уже путем двупланового развития образов. Словно отзвуки народных шествий, возникают в начале произведения суровые унисонные ходы в басу. Они пробуждают к жизни чудесную мелодию, подхватывающую тему повествования и развивающую ее в лирическом плане. "Голос поэта", проникающий в самое сердце слушателя, вызывает представление о робких стремлениях человека и его грусти о несбывшихся надеждах. Повторное проведение начальных построений – новая фаза музыкального развития. Эмоциональный колорит постепенно светлеет. Два элемента – "массовый" и "индивидуальный", развиваясь некоторое время параллельно в тесном взаимодействии, затем сливаются, как бы символизируя неразрывное единство народа и его певца.

Вторая баллада F-dur может служить примером динамического и очень ясно выраженного сквозного двупланового развития. Своими образами и музыкальной драматургией она существенно отличается от Второй сонаты и Фантазии. Сопоставление лирического и драматически взволнованного образов основано в балладе не на их внутреннем единстве, а на конфликте. Первый из них, содержащий в себе черты народных хороводов, развертывается в виде плавного неторопливого повествования. Второй образ передан интонациями стремления и порывистыми взлетами "бушующей" фигурации. Он олицетворяет силу, врывающуюся в мир тихой светлой жизни человека (если принять распространенную версию о том, что баллада навеяна поэмой Мицкевича "Свитезянка") или народа (возможно и такое толкование идеи сочинения). Эта грозная сила несет первому образу гибель. Уже с 17-го такта Presto con fuoco слышатся смятенные интонации первой темы. Возвращение к исходному эмоциональному состоянию (Tempo I) оказывается лишь иллюзией душевного умиротворения. Спокойно начатое повествование внезапно обрывается. Новый шквал Presto con fuoco и кода Agitato "поглощают" первую тему. В самом конце сочинения возникают ее интонации, звучащие необычайно грустно. Так после бури, потопившей корабль, на поверхность всплывают его обломки – скорбные свидетели разыгравшейся трагедии.

Шопен сыграл выдающуюся роль в развитии фортепианной фактуры. В его сочинениях, преимущественно лирических, с небывалой полнотой и поэтичностью раскрылась "певучая душа" инструмента – тончайшие, чисто фортепианные "обертоновые краски", выявившиеся благодаря использованию педали.

Примером глубочайшего проникновения во внутренний мир обертоновых звучностей может служить Этюд № 1 ор. 25.

Своеобразное очарование мягко поющей мелодии, трепетная одушевленность ее звуков и красота их тембра достигнуты с помощью целого комплекса фактурных приемов. Это и очень широкий диапазон между крайними голосами, создающий впечатление "объемности" звукового пространства, и использование глубинных басов,

вызывающих появление многих частичных тонов, и, что очень существенно, подвижность фигурации, благодаря чему возникает все более разветвляющаяся система призвуков, обогащающих мелодию. Достаточно сыграть на педали первые такты Этюда, как становится различимым постепенное насыщение мелодического звука ми-бемоль новыми красками. Рождающиеся частичные тоны образуют целый "обертоновый спектр", "освещающий" мелодию и вызывающий в ней, подобно лучу света в драгоценном камне, "игру огней". Можно было бы даже говорить о своеобразной "обертоновой полифонии": намечающиеся в ткани скрытые голоса, сопутствующие главному голосу и способствующие его "распеванию", словно "подсвечиваются" частичными тонами и тем самым приобретают большую выразительность. Наглядное представление о богатстве обертоновых красок, использованных Шопеном, дает сравнение Этюда с сочинениями Фильда. Даже в наиболее певучих образцах зрелого стиля ирландского композитора, таких, как Ноктюрн B-dur, мелодия оказывается менее насыщенной частичными тонами.

Певучесть шопеновского стиля во многом обусловлена интенсивной мелодизацией ткани. В ней все поет. Поет прежде всего мелодия, проникнутая народной песенностью. Поют дополняющие голоса. Иногда это реальная полифония имитационного или контрастного типа. Часто встречаются голоса, скрытые в аккордовых и гармонических фигурациях.

Полифоническая насыщенность фактуры особенно характерна для поздних произведений Шопена. Она сочеталась с использованием композитором все более прозрачной, насыщенной "воздухом" ткани.

Мелодизацию ткани Шопен осуществлял и введением в гармонические фигурации проходящих звуков. Именно он в значительной мере способствовал разработке мелодизированных гармонических фигурации. Они часто встречаются в партии не только правой руки, но и левой.

Проходящие звуки нередко связывают основной тон и терцию аккорда. Эти своеобразные фигурации с элементами пентатоники типичны для фактуры его сочинений.

В обогащении гармонических фигурации проходящими нотами сказалась общая тенденция к мелодизации пассажей, свойственная шопеновскому творчеству. По меткому замечанию Г. Нейгауза, пассажи Шопена представляют собой как бы "убыстренную мелодию" (вспомним, что сам композитор просил играть пассажи в своих сочинениях мелодически). Особенно отчетливо это проявляется в мелодизированных фигурациях, выполняющих роль ведущего голоса в быстрых сочинениях.

Когда надо создать впечатление бушующих стихий или человеческих страстей, Шопен использует пассажи иного типа, технику крупного мазка.

Подобно Бетховену, Шопен основывает "фресковую" манеру игры на туше legato и длительных наслоениях звуков с помощью густой педали. Однако во "фресках" этих мастеров пианизма не трудно обнаружить и существенные различия. Изложение Бетховена массивно, иной раз тяжеловесно.

Шопен использует менее плотную фактуру, с большей "воздушной" прослойкой, причем в отличие от Бетховена он во многих своих пассажах меняет позиционные комплексы не по ступеням трезвучий, а через интервалы октавы. Это придает пассажам особую стремительность, порой своеобразную полетность (черты "полетности" в разных её вариантах нашли отражение в фактуре многих сочинений композитора).

Присматриваясь к различным шопеновским "пассажам-фрескам" - из Второй баллады, Этюда c-moll op. 25 и многим другим, нетрудно обнаружить, что позиционные комплексы звуков приходятся на различные доли такта. Это способствует "маскировке" секвенционности и более цельному восприятию пассажа. У Бетховена, особенно в тех сочинениях, где явно ощутимы традиции классицизма, метроритмическая расчлененность

пассажей на комплексы не затушевывается. Они выступают с полной отчетливостью, подобно рустике на фасадах итальянских дворцов эпохи Возрождения.

Позиционные комплексы Бетховена обычно состоят из четырех звуков. Шопен нередко пропускает один из звуков трезвучия: терцию, квинту или основной тон, что способствует разрежению ткани и дает возможность руке быстрее перемещаться по клавиатуре. Иногда, как во Второй балладе, он заполняет позиционный комплекс неаккордовыми звуками. Это придает звучанию гармоническую остроту.

Некоторые комплексы выделяются широтой диапазона. Обращает на себя внимание, что именно такие фигурации положены в основу первого Этюда C-dur op. 10.

Часто Шопен как бы стягивает позиционные комплексы в двузвучия и аккорды. Такое изложение встречалось у Бетховена и его современников преимущественно в сопровождении типа альбертиевых фигур. Шопен постоянно использует этот фактурный прием в пассажах самого различного типа.

В сочинениях Шопена почти не встречается прием игры non legato. Даже в крупной технике композитор стремится к мелодизации пассажей. Так, он нередко мыслит октавы как бы исполненными двумя руками legatissimo (Этюд h-moll op. 25, восходящие гаммы октавами в разработке Первой баллады).

Использованная литература:

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика//Проблемы музыкального мышления. -Москва: “Музыка”, 1974.
2. Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов. Мазурки Шопена //Венок Шопену. -Москва: “Музыка”, 1989.
3. Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности)//От Люлли до наших дней: Сб.статей. -Москва: “Музыка”, 1967.
4. Буцкой А. Структура музыкального произведения. -Москва-Ленинград: “Музгиз”, 1948.
5. Бэлза И. Из истории русско-польских музыкальных связей. -Москва: “Музгиз”, 1955.
6. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена//О музыке: Проблемы анализа. -Москва: “Советский композитор”, 1974.
7. Кудряшов Ю. Теория музыкального содержания. -Москва: 2005.

Гулбаҳор УМАРОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

ГУРУКУЛ – “УСТОЗ-ШОГИРД” АНЪАНАСИ ТИЗИМИДА

Аннотация

Шарқ халқлари мусиқа маданиятида “устоз-шогирд” таълим тизими турли халқ ва миллатларнинг ўқитиш анъанаси ўзига хослиги билан кўзга ташланади. Ҳиндистон мусиқа санъатида “гурукул” номи билан танилган анъанавий ўқитиш тизими ҳам бу борада алоҳида эътиборга молик. Мазкур мақолада ҳинд мусиқа санъати, унинг фалсафий, этик ва бой ижрочилик анъана ва қадриятларини ўзида мужассам этган “гурукул” таълим тизими бетакрор созанда ва композитор, мусиқашунос Рави Шанкар мактаби фаолияти мисолида очиб берилган.

Калит сўзлар: таълим, гуру, устоз, шогирд, анъана, ҳинд, рави Шанкар.

В музыкальной культуре народов Востока традиционная система образования “устоз-шогирд” имеет свои отличительные особенности. В этой связи отдельный интерес представляет музыкальная культура индийского народа. В данной статье рассмотрена система музыкального образования “гурукул” органично вбирающая в себя богатые традиции музыкального искусства, философи и эстетики исполнителя, музыканта, композитора и музыковеда Рави Шанкара.

Ключевые слова: образование, гуру, учитель, ученик, традиция, Индия, Рави Шанкар.

Annotation

In the musical culture of the peoples of the East, the traditional edication system “ustoz-shogird” has its own distinctive features. In this regard, the musical culture of the Indian people is of particular interest. This article examines the “gurukul” musical edication system that organically incorporates the rich traditions of musical art, philosophy, ethics and performing culture on the example of the work of an outstanding performer, musician, composer and musicologist Ravi Shankar.

Keywords: edication, guru, teacher, apprentice, tradition, India, Ravi Shankar.

Шарқ халқлари мусиқа тарихида устоз-шогирд анъанаси азал-азалдан шаклланиб, авлодлар оша ўз тизими доирасида санъат ривожи учун хизмат қилиб келаётган таълим мезонидир. Бу анъана шарқ халқлари таълимотида алоҳида аҳамият касб этиб келган. Ҳинд мумтоз мусиқасини ўрганиш, мусиқадан таълим олиш ҳам мураккаб жараён ҳисобланади. Ўз олдига мақсад қўйган ҳар бир мусиқачи ҳаётининг маълум бир қисмини таълимга бағишлаши зарур. Устоз-шогирд жараёни ҳар қандай мусиқачини, яъни хонанда ёки созанданинг

ижодий фаолиятидаги энг мазмунли онларни ўзида мужассам эта оладиган ҳолатлар билан боғлиқ эканлигини эътироф этиш лозимдир.

Ҳинд мумтоз мусиқаси бир неча минг йиллардан буён оғзаки тарзда устоз-шогирдлик анъанасида авлоддан-авлодга ўтиб келмоқда.

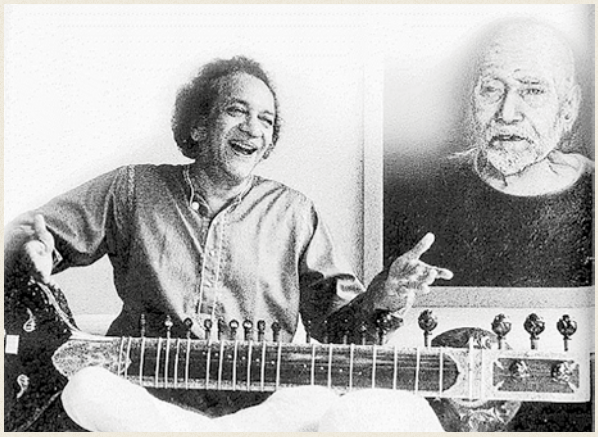
Худди мана шу таълим тизими Ҳиндистонда "Гурукул" номи билан юритилади. Гурукул – ҳинд анъанавий мактаби, мактаб-интернатнинг турларидан бири бўлиб, у ерда "Гурукул" мактаб-интернатининг турли хили фаолият юритади. Гурукулда ўқувчилар ўзининг ижтимоий ҳолатидан қатъи назар мустақил равишда муқим бир жойда яшайдилар. Улар ўз устозлари Гурудан сабоқ олиб, кундалик ҳаётларида Гуруга хизмат қилишади.

Гурукул таълим тизими Ҳиндистонда минг йиллардан буён ривожланиб келмоқда. Гурукул тизимининг асосий мақсади – ўқувчи ва ўқитувчи ўртасида мунтазам равишдаги мулоқотни мустаҳкамлашдир.

Табиийки, ҳар қандай шогирд йиллар ўтиб устоз даражасига етганда ўз устозининг услублари доирасида ўзи ҳам устозлик қилади. У нафақат билим, балки ўзидаги маҳорат сирлари ва тажрибасидан фойдаланиши зарур. Композитор, созанда Рави Шанкар Ҳиндистонда машҳур Устад Оловиддин Хандан олган таълимини ўз ҳаётида ҳам қўллайди.

Оловиддин Хан созандалик санъати билан бирга, уни маънавий етук инсон сифатида шаклланишига алоҳида эътибор берди. Ҳинд мусиқасида мана шу мезон ва унга бўлган муносабат жуда муҳим аҳамият касб этиб келган. Ўқувчи, яъни шогирд тўлиқ ҳолда гуруга (ҳиндлар ўз устозларини шундай атайдилар) боғланади. Даставвал ўқувчи рагани мукаммал ўрганиб, то ўзи мустақил бадиҳагўйлик қилиш имкониятига эга бўлгунига қадар устозидан таълим олади. Ижрочиликда у шу даражага эришиши керакки, берилган энг мураккаб рагани эркин бадиҳагўйлик асосида талқин эта олиши зарур. Бунда ўқувчига сабр-қаноат, кучли матонат керак бўлади, чунки ўқитиш жараёни бир неча йилларни қамраб олиши муқаррардир.

Рави ташкилотчилик ишларида, концерт фаолияти давомида жуда кўп шогирдларни етиштириб чиқарди. У нафақат ҳинд санъаткорларининг устози, балки унинг жуда кўп хорижлик созанда-ижрочи шогирдлари мавжуд. Улардан Жорж Харрисон(гитара), Барри Филипп (виолончель), Жон Кольтрейн (саксофончи) кабиларни санаб ўтиш мумкин.



Рави Шанкар устози Оловиддин Хан сурати ёнида

Рави ҳар доим ўргатишнинг қадимги анъанаси бўлмиш гурукул тизимига таяниб келган. У Москвада берган интервьюларининг бирида шундай дейди: "Сеторни ўрганишда фақат гуру ёрдам бериши мумкин. "Гуру" тушунчаси кенг маънода "ўқитувчи", "муаллим" ёки "ўргатувчи" сифатида келади. "Гуру" ўқувчига фақатгина мусиқа асбобини чалиш билан чегараланмай, умумбашарий таълимни ҳам ўргатади. "Гуру" унинг характерини, қалбини ва қобилиятини шакллантиради.

У таълим жараёнини иккита ўн йилликка бўлади:

- биринчи ўн йилликда ўқувчи сетор ижрочилик сирларидан таълим олади;
- иккинчи ўн йилликда ўқувчи бирмунча мустақиллик хусусиятларини шаклантириб, эркин ҳолда ижод қилишга ўргатилади.

Рави ёзади: "Менинг гуруим Хан соҳиб (Оловиддин Хан) ҳар доим инсон умри жуда қисқа, шунинг учун санъаткор сетор чолғуси санъатини тўлиқ ҳолича ўрганишга улгуриши кераклигини таъкидларди. Гап шундаки, ҳинд мусиқаси жуда қудратли, муҳим эҳтиросли шаклга ва инсониятнинг ички дунёси билан боғлиқ" [1].

Композитор Бомбейдаги ва Лос-Анжелосдаги "Киннара" мусиқа мактаби, Сан-Диего ва Ҳиндистонда ташкил қилган "Рави Шанкар маркази"да ўзи таълим олган анъанадаги "гурукул" тизимида ўқитишни ташкил этган.

"Устозим шундай оддий усул билан дарс ўтар эдики, ҳар бир рага мантиқий бўлиб, унда ҳар бир саволга жавоб олиш мумкин эди. Чигал масалалар ўз-ўзидан маъно касб этиб, ўз ечимига эга бўларди", - дейди ҳиндистонлик шогирдларидан Горав Мазамдар [1]. Устознинг қизи, шу билан бирга шогирди Аношка Шанкар: "Отам ҳар бир ўқувчининг ёши ва қобилиятига яраша сеторда чалиш услубларини ўзгартирарди. Шуни ҳам таъкидлаш керакки, у ўқитиш жараёнида жуда бардошли. Мураккаб рагалар тез суръатда ёрқин образларда ифодаланади" [1].

Рави ўз дарсларида тарихий мифологиялардан фойдаланиб, баъзи рагалар мақсадини тушунтириб беради. Масалан, рага ижро этишдан аввал маълум бир кайфиятга кириш учун инсонлардан беркиниб, Ҳимолай тоғларида Шива худоси ҳақида ўй-фикр суриш учун кетган бир коҳин ҳақида ҳикоя қилиб беради.

Равининг шогирдлари мустақил ижрочи бўлишларидан аввал у билан бутун дунёни кезиб чиқардилар. Рави билан яшайдиган талабалар учун унда ўқиш битмас-туганмас жараён эди. Кўпгина талабалар узоқ сафарлардан сўнг, албатта, Равининг уйига қайтиб, эртаю кеч таълим олишга ҳаракат қилардилар.

Бундай яқин алоқаларда шогирдлар ўз устозига ҳинд мусиқаси тарихи ҳақидаги саволлари билан мурожаат этадилар. Рави билимдон, жуда ҳам маълумотларга бой бўлган шахс бўлиб, талабалари ундан бир доно фикр олишга илҳақ эдилар. Унинг асосий умиди – шогирдларидан эди. У шогирдларини ўз мактабининг давомчилари сифатида кўрарди. Шогирдлари унинг мумтоз услубдаги ижро анъаналарини келажак авлодга етказишини жуда ҳам истар эди. Шу боис у ўзининг барча шогирдларини бир оила аъзолари деб билар ва кўпгина талабалар кейинчалик ҳам у билан "бир том остида" яшаганлар. Аношка Шанкар: "Мен ёшлигимда биз билан яшаган талабалар Парзо, Субхендра Рао, Горав Мазамдар, Ади Верма ва Удай Мазамдарлар билан жуда яқинмиз. Ўтмишга назар ташлар эканман, отам ва шогирдларининг бир-бирларига бўлган ҳурматини кўриб лол қоламан. Отам ўз шогирдларининг шахсий муаммоларини ечишга ҳам катта ёрдам беради" [1].

Ҳиндистонда мусиқачи сифатида катта обрў топган шогирдларидан бири Вишва Моҳан Бхатт шундай дейди: "Мен ҳар доим устозимга тақлид тимсоли деб юраман. Мен унинг кўринишидан илҳомланар эдим. Бу эса карьера ва ўз навбатида ҳаётимни қуришимга катта ёрдам берган" [1].

Жаноб Рабати эса Равининг энг ёши улуғ шогирдларидан ҳисобланиб, у 93 ёшда бўлишига қарамай, жуда тиришқоқ инсон. Композиторнинг шогирдларидан Виджай Рагхав Рао, Депак Чаутхури, Лакшми Шанкар, Гапал Кришна, Сатиадев Равар, Умма Шанкар, Жамал Уддин, Арун ва Винай Бхаратрам, Рама Рао, Шамим Ахмад, Карник Кумар, Харихар Рау, Барун Кумар, Манжу Мехта, Жанардан, Стив Слоег, Катрик Сешадри, Жая Бисвас, Аълан Козловский, Премдас Хегода, Стивен Жеймс, Дая Шанкар,Тарун Бхатма Чаря, Андрас Космо, Паул Ливингстоун, Кошин Волкотт, Шамбудас, Викрам Гхош, Алшо Дас Гутта кабиларни санаб ўтиш мумкин. Ҳинд мусиқасини кенг миқёсда ҳам ўргатишни мақсад қилган Рави Калифорния ва Лос-Анжелос университетларида ҳинд мусиқасига бағишланган симпозиумлар ўтказиб туради. Натижада 1967 йилда Нью-Йорк шаҳар коллежи профессори унвонига сазовор бўлди.

Рави Шанкар қизи ва шогирди Аношка Шанкар билан

Американинг Сан-Диего шаҳри янги Деҳли элчихонаси қошида Рави Шанкар маркази очилган. Марказ биносида амфитеатр, архив, талабалар учун ётоқхона ва овоз ёзиш студиялари мавжуд. Марказда ўқитиш тизими гурукул услубига асосланган. Бу анъанани авлодларга мерос қолдириш мақсадида композиторнинг қизи Аношка Шанкар отасининг дарс бериш жараёнини видеокассетага ёзиб олади.

Ҳинд халқи мусиқа маданиятидаги устоз-шогирдлик тизими бўлмиш “гурукул” оғзаки анъанадаги ҳинд мумтоз мусиқасини ўрганиш, келажак авлодга етказиш ҳамда ўз ҳолича сақланиб қолишида катта хизмат кўрсатади.

Рави Шанкар устозининг васияти асосида ўз шогирдларини ўқитиш жараёнида уларни кенг доирада фикрлашга, маънавий юксалиши ҳамда баркамол бўлиб етишишида бор кучини сарфлайди. Унинг шогирдлари орасидан бир нечта хорижлик санъаткорлар ҳам ундан таълим олишга муяссар бўлганлар. Бугунги кунда унинг шогирдлари жаҳоннинг турли бурчакларида фаолият олиб бориб, устозидан олган сабоқларини келгуси авлодга етказмоқдалар.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Anoshka Shankar Bapi. The love of my life. -Delhi: 2000.
2. Рошен Далал. История Индии. -Дели: 2001.
3. Синявер Л. Музыка Индии. -Москва: 1958.

Диляра ИСЛЯМОВА,
базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

ОБ ОТРАЖЕНИИ ФЕНОМЕНА ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

В статье актуализируется понятие музыкального времени и его модификаций в современной музыкальной культуре, в частности, в творчестве представителя композиторской школы Узбекистана Игоря Пинхасова. Категория времени рассматривается сквозь призму философии и новой музыки. В ходе исследования автором статьи предпринимается попытка раскрыть основные процессы функционирования музыкального художественного времени.

Ключевые слова: проблема времени, художественное время, композитор, творчество, интерпретация, музыкальные произведения.

Мақолада мусиқий вақт тушунчаси ва унинг замонавий мусиқа маданиятидаги модификациялари, хусусан, Ўзбекистон бастакорлик мактаби вакили Игорь Пинхасов ижодида долзарблик касб этади. Вақт категорияси фалсафа ва янги мусиқа призмаси орқали қаралади. Тадқиқот жараёнида мақола муаллифи мусиқий бадиий вақтнинг асосий фаолият жараёнларини очиб беришга ҳаракат қилади.

Калит сўзлар: вақт муаммоси, бадиий вақт муаммоси, бастакор, ижод, талқин, мусиқий асарлар.

Annotation

The concept of musical time and its modifications in modern musical culture, in particular, in the creativity of a representative of the composing school of Uzbekistan Igor Pinkhasov, are actualizes in the article. The category of time is viewed through the prism of philosophy and new music. In the course of the research, the author of the article attempts to reveal the main processes of the functioning of musical artistic time.

Keywords: the problem of time, artistic time, composer, creativity, spiral, interpretation, musical works.

Проблема времени занимает особое место в сознании человека, особенно сегодня, когда пристальный интерес к вопросу четвертого измерения становится все более очевидным во многих областях науки и культуры. Наблюдения исследователей не ограничиваются констатацией возросшего значения феномена времени и расширяются исследовательскими инициативами относительно всеобъемлющих перемен о временных структурах различных измерений. Международное общество по изучению времени, организованное Джулиусом Фрезером, занимается развитием новой науки – хронософии, как глобальной науки о времени, объединяющей исследования в различных сферах знаний, в том числе и в музыке.

Обычно категорию времени связывают с движением или рассматривают её через движение. Исследователь Наталья

Моисеева полагает, что это "восприятие чередования накопленных чувственных впечатлений, взаимоотношения между прошлыми восприятиями и восприятиями непосредственными" [2; 4]. По мнению Стивена Хокинга, "каждый индивидуум имеет свой собственный масштаб времени, зависящий от того, где этот индивидуум находится и как он движется" [3; 69]. В свою очередь, Артур Эддингтон утверждает, что "в любой попытке сблизить области опыта, относящиеся к духовной и физической сторонам нашей натуры, время занимает ключевую позицию" [4; 362].

Игорь Пинхасов

Одним из наименее изученных аспектов данной проблемы является рассмотрение времени в музыке с художественной точки зрения. Именно в художественном времени реализуется образно-выразительная сторона произведения. Интересно высказывание Игоря Стравинского о том, что "музыка – единственная область, в которой человек реализует настоящее" [5; 99]. Композитор в своем творчестве отказывался от времени внутреннего состояния субъекта и событий, действующих на его сознание. Его эксперименты ведут к распадению музыкально-временного континуума, к исчезновению времени. Три временные категории имеют для него доминантное значение: "вечное", "настоящее" и "прошедшее". Для музыкального времени Стравинского характерно явление, определяемое как "продолженное настоящее" [6; 66].

Музыкальные образы живут во времени, которое, в отличие от реального, не обязательно является направленным только от прошлого к будущему, но может также претерпевать различные изменения – сжиматься или, наоборот, растягиваться, останавливаться и даже возвращаться. "Художественное время выступает как выражение неделимой целостности человеческой сущности и существования; экзистенциальная полнота обусловливает его многомерность. В этом плане художественное время аналогично самому искусству, которое никогда не обладает абсолютной разделенностью прошлого, настоящего и будущего. Искусство – полифония времени" [7; 74-75].

Для характеристики особенностей художественного времени произведения принято выделять два аспекта. Во-первых, большое значение имеет направленность времени, например, время может быть векторным (например, линия, стрела) или циклически повторяющимся (например, круг, спираль). Здесь следует также отметить, что употребление по отношению к музыке понятий "статика", "статичная композиция", которые, по сути, характеризуют всякое отсутствие направленности времени, в полном смысле слова невозможна, но возможно создание образа статики и связанного с ним ощущения статичности при восприятии музыкального произведения. Во-вторых, существенной характеристикой в отношении художественного времени является соотношение временных парадигм прошлого, настоящего, будущего.

В музыке время является как бы реальной материей, с которой работает композитор. И, скорее всего, именно к ней следует отнести слова Романа Подольного, писавшего в своей книге "Освоение времени", что "такое важное свойство времени, как единство прерывного и непрерывного, демонстрируется нам

искусством с ясностью и обнаженностью, редко свойственными природе" [8; 134].

Музыка, по Алексею Лосеву, есть "искусство и числа, и времени, и движения. Она дала не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощенного во времени числа, т.е. движение. …Возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения" [9; 545]. Лосев рассматривал время в музыке как длительное настоящее, которое возникает благодаря тому, что в ней присутствует высокая степень слитности звуков, не позволяющая рассматривать каждый звук в отдельности от других.

При рассмотрении проблемы времени в искусстве исследователями выделяются три основных аспекта, так называемые "три кита", на которых выстраивается вся современная концепция понимания времени в различных видах искусств. Моисей Каган различает онтологическую, психологическую и художественно-гносеологическую (или духовно-содержательную) плоскости в характеристике временных параметров искусства [10; 50]. В его работах эти аспекты рассматриваются в следующем порядке: "время исполнения", являющееся продолжительностью чувственного, физического контакта между человеком и художественным объектом; психологическое "время созерцания", связанное с реакцией субъекта; и "внутреннее время" самого художественного произведения.

Понятие "музыкальное время" является одним из центральных в исследовании Джонатана Креймера "The Time of Music", где также подчеркивается важность слушательского восприятия, которое основывается на эмоциональной логике последовательно развертывающихся деталей. Музыкальное время, согласно Креймеру, существует во взаимоотношении слушателей и музыки, а глубокое слушание позволяет выйти за пределы времени той или иной пьесы и погрузиться во время, которое она создает между ними [11]. Американский ученый замечает, что, несмотря на примерно множества статей и книг, посвященных проблеме времени, она до сих пор не выделилась как предмет музыкальной теории.

В музыке композиторов Новой венской школы (Шёнберг, Берг и Веберн) время достигает предельной вертикальности, его сжатия (особенно у Веберна) и экономии. По словам Родиона Щедрина, из предложения изымаются все "рамплиссажные" элементы, которые раньше заполняли время периода вглубь и вширь [12; 87]. Основным принципом развития проблемы времени в нововенской школе служит то, что музыкальная фигура не уходит от течения времени, то есть не подвергается варьированию, поскольку единообразие дает эффект только с течением времени.

Оригинально подходил к проблеме времени Дьёрдь Лигети, отразив ее в своих теоретических работах, в высказываниях и беседах и, что самое главное, в музыкальных произведениях. Композитор воспринимал время как нечто "туманно-белое, медленно и неудержимо струящееся слева направо, причём производящее очень тихий "hhh" – образный шум" [13; 61]. Всевозможные эксперименты с музыкальным временем можно найти в программных пьесах Лигети, нацеливающих слушательское восприятие на внутренние метаморфозы самой музыкальной материи. Собственно, сюжетом в них можно считать микроизменения

некоего воображаемого объекта в некотором "воображаемом пространстве".

В этой связи стоит упомянуть такие произведения, как "Volumina" ("Круговращения"), "Ramifications" ("Разветвления"), "Atmosphères" ("Атмосферы"). Своеобразным экспериментом на тему времени можно считать такое знаковое для Лигети произведение, как Симфоническая поэма для 100 метрономов. Действующие лица, они же исполнители, это выставленные на сцену и настроенные на разную частоту метрономы. Парадоксальность самой сценической ситуации вскрывает парадоксальность общечеловеческих устремлений "оседлать", покорить само время, сведя его к математически измеряемой величине. Идея, стоящая за кулисами всего этого "действа", отражает ведущую тему творчества Лигети – взаимоотношения человека и времени. Здесь же вопрос ставится шире – человек перед лицом вечности.

В сонорных композициях Лигети создается ощущение, будто бы время остановилось, преодолело самого себя. Транслируя состояние покоя, в котором пребывает музыкальное время, композитор помогает слушателю в процессе безмятежного созерцания гармонизовать время в себе и себя во времени. Статика у Лигети обуславливает "своеобразие образного мира, особенности формообразования и драматургии его музыки" [14; 10].

"В статических звучаниях открылись новые красоты погруженного в самое себя времени и игра звуковыми моллюсками, красоты стихийных круговращений и мифологического движения горных массивов" [15; 26].

К определённым явлениям, преодолевающим время в искусстве, можно отнести и так называемый феномен тишины. Он представляет собой ни что иное, как отражение категории "Ничто" в музыкальном мироздании. Таковы, к примеру, Три багатели Лигети, две из которых представляют собой тишину (по аналогии с пьесой "4'33'"" Дж. Кейджа), а также его молчаливый доклад "Будущее музыки". Энциклопедией всевозможных метаморфоз времени, возникающих в результате сложной организованной полиритмии, являются три тетради фортепианных этюдов. Этюд № 9 "Головокружение" – модель динамической статики, бесконечного движения в условиях неподвижности (по спирали), № 10 "Ученик чародея" – идея статического времени, № 13 "Лестница дьявола" – логарифмическая спираль в вертикальном срезе.

Ярким представителем композиторской школы Узбекистана, в творчестве которого тема времени занимает важное место, является Игорь Пинхасов. "Время, -полагает композитор, воспринимается нами однолинейно. Оно движется лишь вперед и никак иначе. Изучив множество литературы по теме времени, я интуитивно чувствовал, что в природе существует все же не одна временная траектория, а их неисчислимое количество. Однако, наше сознание и биологическая ограниченность не позволяет это почувствовать и понять. Время многовекторно, а всё развитие идет по спирали. Обратного хода нет – другое пока не доказано научно! Каждый виток спирали – это движение вперед, являясь продолжением какого-либо предыдущего явления". Исходя из данного рассуждения композитора, мы приходим к выводу, что история цивилизаций как бы повторяется, только на более высоком, новом витке. Но взаимоотношения между людьми не меняются на протяжении развития всей человеческой цивилизации.

В Альбоме электронной музыки "Time Helix" ("Спираль времени") Пинхасов

отразил разные ракурсы нашей жизни, предстающие в одиннадцати разных композициях. Причем, следует отметить, что все эти композиции написаны в современных стилях – прогрессивный рок, электронная музыка, арт-рок и этническая музыка. Особенностью данного альбома, является то, что композитор использовал уникальные тембры узбекских народных инструментов - танбур, уд, дойра, а также такого инструмента, как терменвокс. В мелодике и гармонии присутствуют восточные лады, что также придает музыке своеобразный азиатский колорит. Оригинальны и сами названия композиций, передающих основной их замысел: "Time Helix" ("Спираль времени"), "Time Helix (Continued)" ("Спираль времени (Продолжение)"), "Light of Sirius" ("Свет Сириуса"), "Asian Megapolis" ("Азиатский мегаполис"), "Ghostly Trance" ("Призрачный транс"), "Theremin Vox" ("Терменвокс"), "The Power of Machines" ("Сила машин"), "Echoes of Samarkand" ("Эхо Самарканда"), "Memories" ("Воспоминания"), "Autumn Wanderer" ("Осенний странник"), "Life Island" ("Остров жизни").

Обложка Альбома электронной музыки "Time Helix" ("Спираль времени") И. Пинхасова

В своём новом фортепианном сочинении "В погоне за временем" Игорь Пинхасов воплотил идею о том, что каждый из нас пытается обмануть время, гонится за ним, в надежде его удержать, не осознавая тот факт, что для человеческого мироустройства это вовсе невозможно. "Время неизбежно идет вперед, - утверждает Игорь Рахманович, человек рождается, взрослеет и умирает. Следовательно, наблюдается та же самая спираль, которая в дальнейшем наблюдается у наших детей, отражается в нашем искусстве, сохраняется в наших воспоминаниях".

В творчестве Пинхасова наблюдается инновационное ощущение времени и его интерпретация. Отказ от причинно-следственных связей, традиционно выстраивавших время, конструирование искусственных моделей времени и даже попытки "выключить" само время с целью совершить некий прорыв в безвременье – все эти эксперименты отражают многомерное сознание и мироощущение художника нашего времени, получающие реализацию как в его научной теории компьютеризации музыки, так и в его творческой практике.

В связи с этим необходимо обратить внимание на то, что время в музыке является как внутренним, так и внешним факторами, представляющими собой отражение её специфики, которые определяются темпоритмом разворачивающихся событий и их активностью. Музыка – это не только погружение во время, острое переживание времени, это и своего рода игра со временем. Каждый миг музыки воспринимается как сама сущность бытия в её изменчивости и постоянстве. В музыке нет мгновений, свободных от смысла. Проблема возникла в начале двадцатого века и обсуждается сейчас (хотя проблему отсутствия движения (статичный космос) обсуждали еще в элеатской школе) [16; 155]. Таким образом, мы видим, что проблема времени практически извечна, и каждая эпоха предлагает свои пути ее решения, создает свой образ времени, представляющий собой обобщение динамики её временных процессов. Время – вечная загадка для человечества. И музыка,

обладающая способностью приоткрыть его тайны, пытается, посредством погружения нас в миг настоящего, дать возможность заглянуть в действие того механизма, из которого соткано неуловимое время. Здесь мгновение смыкается с вечностью, ибо вечно то, что значимо само по себе, вне зависимости от чего-либо иного.

Использованная литература:

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. -Москва: 1992.
2. Моисеева Н. Время в нас и время вне нас. -Ленинград: 1991.
3. Суворов Г. Концепции современного естествознания. -Киев: 2014.
4. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. -Москва: 1986.
5. Стравинский И. Хроника моей жизни. -Ленинград: 1962.
6. Притыкина О. Феномен времени в эстетике Стравинского. -Саратов: 1977.
7. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. -Киев: 1990.
8. Подольный Р. Освоение времени. -Москва: 1989.
9. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. -Москва: 1995.
10. Каган М. Музыка в мире искусств. -Санкт-Петербург: 1996.
11. Kramer J.D. The time of Music: New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies - New York-London: 1988.
12. Штокхаузен К. Структура и время переживания//Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. -Москва:1995.
13. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети//Д. Лигети. Личность и творчество. -Москва: 1992.
14. Гумаров М. Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте мирового современного музыкального искусства. -Ташкент: 2010.
15. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангардизм после второй мировой войны. -Москва: 1989.
16. Чернов Д. Символические образы времени в живописи//Вісник ХДАДМ № 6/2008.

Зулфияхон МЎМИНОВА,
ЎзР ФА Санъатшунослик институти мустақил тадқиқотчиси

ДУТОР ИЖРОЧИЛИК МАКТАБИНИНГ МОҲИР СОЗАНДАЛАРИ

Аннотация

Бугунги кунда халқимизнинг маънавий дунёсига ва унинг руҳий камолотига таъсир этувчи мусиқа санъатини тарғиб қилишда самарали меҳнат қилаётган фидойи устозларнинг ўрни беқиёсдир. Жумладан, дутор ижрочилик санъати ривожланиб, давр талабларига мос равишда шаклланиб бормоқда. Мақолада ўзбек халқининг миллий чолғуларидан бири дутор созининг ижрочилик мактаблари ҳамда созандалар томонидан яратилган ўзига хос услублар баён этилган.

Калит сўзлар: дутор, ижро, услуб, ижод, мактаб, анъана, ансамбль, санъат.

На сегоднешний день обучение музыкальному искусству самоотверженных мастеров, которые оказывают влияние на духовный мир и духовное развитие нашего народа, неоценима. В том числе, исполнительское искусства игры на дутаре развивается, формируясь в соответствии с современными требованиями. В статье описаны школы исполнения дутара - одного из национальных инструментов узбекского народа, а также уникальные стили, созданные музыкантами.

Ключевые слова: дутор, исполнение, стиль, творчество, школа, традиция, ансамбль, искусство.

Annotation

Today, the role of self-sacrificing masters in teaching the art of music that has an impact on the spiritual world and spiritual development of our people is invaluable. Currently, the performing arts of the game on the dutar is developing, forming in accordance with modern requirements. The article describes the schools of performance of dutar - one of the national instruments of the Uzbek people, as well as unique styles created by musicians.

Keywords: dutor, performance, style, creativ, school, tradition, ensemble, art.

Ўзбек халқининг қадимий ва миллий чолғуларидан бири бўлган дутор сози овозининг майинлиги, ижро имкониятларининг кенглиги билан ажралиб туради. Тарихий манбаларни ўрганиш ва уларни таҳлил қилиш натижасида юзага келган хулосаларимизга таянган ҳолда, дутор ўзбек аёлларининг энг севимли ҳамда дардкаш ҳамроҳи бўлган, десак муболаға бўлмайди. Жумладан, Қўқон шаҳрида (1924) тузилган хотин-қизлар клуби ҳузуридаги “Қизил юлдуз”, “Кўк кўйлак” тўгараклари ва Ўзбек филармонияси қошидаги (1939) дуторчи хотин-қизлар ансамблларининг ижро дастурларидан “Қора соч”, “Сумбула”, “Энди сандек” каби тановарлар ўрин олган.

Барчамизга маълумки, ўзбек мусиқа меросида маҳаллий услублар 4тага ажратилган. Жумладан, Тошкент-Фарғона, Самарқанд-Бухоро, Хоразм ва Қашқадарё-Сурхондарё

[1; 5]. Лекин дутор ижрочилик мактаблари услублар негизида эмас, балки, таҳлиллар, анъаналар, ўзига хос характердаги хусусиятларига таянган ҳолда Ж. Расултоев ва А. Ҳамидовлар томонидан Андижон, Тошкент, Самарқанд, Хоразм мактабларига ажратилган эди [2; 704].

Ижро дастуридаги асарга техник ва бадиий сайқал бериш, ўз услубига эга бўлиш, мактаб яратиш узоқ муддат давом этадиган изланишлар маҳсулидир. Айниқса, бугунги кунда касбий соҳа вакиллари орасида ўзига хос ижро услуби ва мактаб яратган етук мутахассис-созандаларимиз талайгина.

Ҳар бир ижодкор ўз талқинидаги сир-синоатларни авлоддан-авлодга устоз-шогирд анъаналари асосида тарғиб этади. Айнан ушбу фаолият тури орқали ҳар бир халқ ўз фарзандига ўзлигини, қадриятларини, урф-одатларини, тарихий анъаналарини сингдириб боради.

Шунингдек, устоз созанда Ф. Содиқовнинг дутор ижрочилик мактабини давом эттириб келаётган шогирдларидан бири М. Зияева ўзининг "Дутор" деб номланган қўлланмасида Қўқон мактаби анъаналарининг юзага келишини қуйидагича таърифлайди: "Услублар вақт ўтиб, ўз-ўзидан ижро мактабларига айланади". Ушбу адабиётда мактаб иккита мезонга асосланиши, яъни ижро дастурига ва асарнинг таркибий жиҳатлари, ижронинг ўзига хос хусусиятлари инобатга олиниши айтиб ўтилган [3; 4].

Дутор ижрочилик санъатининг ривожланиш босқичларида ўзига хос созандалик фаолияти билан танилган устозларнинг нафақат услуб, балки мактаблар яратганлигининг ҳам гувоҳи бўламиз. Лекин уларни бир-биридан алоҳида тасаввур этиш мушкулдир. Чунки ижрочилик санъатида, энг аввало, услуб шаклланади, кейин устоз-шогирд анъаналарининг давомийлиги натижасида мактаб юзага келади. Услуб эса ҳар бир ижрочида устозлар талқинидаги куйларни тинглаш ва уларни ўрганиш натижасида пайдо бўлади.

Созандалар талқинидаги умумийлик ва фарқли жиҳатлар қиёсий-таҳлил хулосаларига таянган ҳолда мактабларга ажратилади. Шу боисдан бугунги кунга қадар дутор ижрочилик санъатининг ривожланишига ўз ҳиссасини қўшган ва мактаб яратган моҳир созандалар ҳақида қисман бўлса-да, тўхталиб ўтишни жоиз деб топдик. Жумладан, Андижон мактабининг вакиллари Андижон ва Фарғона вилоятларида туғилган бўлиб, ижодий фаолияти ўзига хос ижро услуби негизида юзага келган. Бу мактаб намояндалари қаторидан Дорип дуторчи, М. Нажмиддинов, О. Рустамов, К. Жабборов, Фарғонада Қ. Мадраҳимовлар жой олган. Масалан, Муҳиддин Ҳожи Нажмиддиновнинг ижро дастуридан "Курд", "Чўли Курд", "Сайқал", "Туя бўзлов" каби куйлар ўрин олган. Унинг ижросига К. Олимбоева, Т. Йўлдошбоева, М. Аҳмедова, Т. Мирзаевлар томонидан ҳаммуаллифликда яратилган "Ўзбекистон халқ созандалари" номли китобда қуйидагича таъриф берилган: "Ҳожи аканинг дутор машқида иккинчи (бам) тор очиқ қолдирилмас ва ҳамиша бир хил пардада садоланиб турмасди. Ҳожи ака дуторнинг иккинчи овоз ҳосил этувчи торида куй элементларини саралаб бериш учун бош бармоғини актив ҳаракатлантирарди" [4; 82].

Созанданинг "Адойи", "Тановар" ва "Муножот 1-2" куйларини тинглар эканмиз, унинг талқинидаги асарларда ўнг қўлнинг фаоллиги сезилиб туради. Шунингдек, ритмик усуллар бўрттириб, оддий ва терма зарблардан кенг фойдаланилган.

Андижон мактабининг яна бир вакили бу Қўзихон Мадраҳимовдир. Созанданинг ижро услуби ҳақидаги аниқ маълумот К. Олимбоева-Аҳмедованинг "Ўзбек аёли ҳаётида мусиқа" номли китобида "Қўштор" куйининг мисолида қуйидагича таърифланган: "Бу асарни созанда чалганда енгини шимаради, оёғини оёғи устига қўяди, кўзларини юмган ҳолда бироз ҳансирайди. У юз кўринишидан Йўлдош Охунбобоевга ҳам бироз ўхшаб кетарди. Дуторига 14 та парда боғланган. "Қўштор"ни чап қўли билан парда устида унисон қилиб созланган торларда чаларди, ўнг қўли билан дутор қопқоғига усул бериб турарди" [5; 139].

"Қўштор" куйи дутор чолғу ижрочилик дастуридаги энг мураккаб асарлар қаторидан ўрин олган бўлиб, бугунги кунда ҳам ёш

созандаларнинг эътиборидан четда эмаслигининг гувоҳи бўламиз. К.Олимбоева-Аҳмедова бу куйни "Тенги йўқ дутор куйларидан бири" дея таърифлаган. Шу каби кўпгина асарларимиз авлоддан-авлодга йиллар давомида касбий соҳанинг мутахассис усталари томонидан сайқалланиб, янада мукаммал талқинга эга бўлмоқда.

Яна бир таниқли созанда Комилжон Жабборов нафақат ғижжак чолғусидаги ижролари билан, балки, дутор учун яратилган "Нолиш" куйининг ҳам муаллифи ва ижрочисидир. Асар қувноқ характердаги икки қисмли бўлиб, ўнг ва чап қўлларнинг ижросидаги вазифаси бир-бирини тўлдириб, иккинчи тордаги бош бармоқнинг ҳам фаоллиги, чап қўлдаги мусиқий безакларнинг қўлланилишида ўзига хослик мавжудлиги сезилиб туради. Биринчи қисми мураккаб 4/4 ўлчовда, оддий зарбларда, мусиқий безаклар билан бойитилган бўлиб, иккинчи қисм 6/8 ўлчовда ўртача тез суръатга алмашади. Устоз Комилжон Жабборовнинг ўғли Нозим Жабборов мазкур асарнинг ижросини қуйидагича таърифлайди: "Отам "Нолиш" куйини ўзига хос услубда ижро этган. Тўғри, бугунги кунда ҳам бу асарга бўлган қизиқиш ва янгича талқинларнинг борлиги қувонарли ҳол. Лекин отамиз ғижжак ва танбур чолғуларини ҳам мукаммал ўзлаштирганликлари боисми, дуторнинг ҳар иккала симида ҳам куйнинг оҳанги ифодаланарди. Бу услубни мен отамдан вақтида ўрганиб олмаганлигим ва уларнинг мактабларини давом эттирувчи вакил йўқлигидан афсусдаман" (мақола муаллифининг Н. Жабборов билан 2021 йил 27 февралда бўлиб ўтган суҳбатидан).

Тошкент мактаби Маҳмуд Юнусов, Ориф Қосимов, Фахриддин Содиқов, Зокиржон Обидов, Турғун Алиматовларнинг номлари

Ориф Қосимов (суратда чап тарафда)

билан боғлиқдир. Ижрочилик санъатида юзага келган услуб ва мактабларнинг ривожланиши ва шаклланиши авлодлар шажарасининг давомийлигидан далолат беради. Устоз-созандаларнинг бизгача қолдирилган куйларнинг ижролари илмий ва назарий ўрганиш, амалиётга татбиқ этиш жараёнлари профессионал дутор ижрочилигида муҳим аҳамият касб этади. Ҳозирги кунда кучли ҳисса зарбларини алоҳида бўрттириб ижро этиш ҳамда мусиқий безаклардан мордент, форшлагларни ўз талқинидаги асарларда кўп қўллаган устозларимиздан бири О. Қосимовдир. Унинг давомчилари сифатида, энг аввало, набираларидан Султон ва Рустам Қосимов, Шоира Қосимоваларни айтиб ўтишимиз мумкин.

Ориф Қосимов талқинидаги куйларда ўнг қўл ҳаракати билан ижро этиладиган оддий, терма, тескари каби зарблар қўлланилади. Созанданинг ижросида миянг, товушни узоқ садолантиришлар, бидратма каби безаклар деярли учрамайди. Лекин, мумтоз куйларнинг характерига хослик ўнг қўл бармоқларидаги зарбларни майин, мулойимлик билан ижро этиш орқали ифодаланади.

Ориф Қосимов ўзининг бетакрор ижроси билан нафақат анъанавий ижро йўналишида, балки, академик йўналишда ҳам ижод қилган созандалардан биридир. Уларнинг дутор альт учун басталанган муаллифлик асарлари бу сознинг ижро дастурини янада бойитишга қўшган ҳиссаларининг бир белгисидир.

Бугунги кунда айнан О. Қосимовнинг ижро мактабини давом эттириб келаётган устоз Султон Қосимов ҳам бобоси каби нафақат созанда, балки, бир қатор куйлар муаллифидир. Бу ҳақида устоз Ориф Қосимовнинг қуйидаги ўй-хаёлларини келтириб ўтишни жоиз деб ўйлайман: "Ўтириб ўйладим, санъатим ўзим билан кетаверадими? Дуруст, мен кўп одамларни дутор чалишга ўргатдим. 60дан зиёд куйлар басталадим. Лекин ўз болаларимга дутор санъатини ўргатмадим ҳали. Менинг уйимдаги дутор мунғайиб қолмаслиги керак, у доим одамлар хизматида бўлсин. Шундай қилиб, набирам Султонга дутор тутқаздим. Бармоқларида жон бор. Беш ой машқ қилдик. Султон бинойидай чаладиган бўлиб қолди. Султон дутор чертганида кичик набирам Рустам эшитиб ўтириб, бармоқларини қимирлата бошлади, дуторни талашди. Нима қилиш керак, беш яшар набирамга бу дутор катталик қилади? Унинг ўзига жажжигина дутор буюртирдим. Иккита набирам ҳам оромини йўқотди, дуторга шайдо бўлиб қолди. Султоннинг торга қўл уришлари, штрихларини кузатаман, худди менинг ўзим. Мен унга якка куй бериб кўрдим. Менга суяниб, эргашиб чалаётгандир деб ўйладим. Йўқ, якка куйни унинг бир ўзи қиёмида ижро этди. Боладаги қизиқиш, санъатга бўлган муҳаббатнинг бағрида билим ҳам, истеъдод ҳам ўсавераркан" [6; 4].

Султон Қосимовнинг ижро репертуарларидан ўрин олган асарларни таҳлил қилар эканмиз, созанда "Академик ижро" йўналишида таҳсил олиш билан бир қаторда "Анъанавий ижро" йўналишида ҳам бобоси каби ўз ижро услубига эришганлигининг гувоҳи бўламиз. Одатда, анъанавий ижрочилик санъатида оддий товушларни турли хилдаги орнаментикалардан фойдаланган ҳолда ижро этиш мумкин. Улар махсус атамалар билан номланиб, айримлари товушнинг сифатини, садоланишини, ижро этиш усулларини ифодалаб беради.

Бинобарин, С. Қосимовнинг дутор ижрочилик услубини таҳлил қилар эканмиз, созанданинг ўнг ва чап қўлларининг ҳаракатлари бир-бирини тўлдирган ҳолда мутаносиблик билан амалга оширади. Айниқса, мордент, форшлаг, трель, тўлқинлатиш каби мусиқий безаклардан кенг фойдаланиб, молиш, яъни бармоқни бир товушдан иккинчи товушга оҳангдорлик билан сирғалтириш усулини қисман учратиш мумкин. Мумтоз куйлар ижросига хос мулойимлик, нозиклик, таъсирчанлик сифатларини ўнг қўл бармоқларидаги зарбларнинг кучли ҳиссаларига урғу бериб, панжани бироз очган ҳолда аниқ ва шиддат билан товушларнинг майин садоланиши кўрсаткич бармоқ билан ифодаланганлиги кузатилмоқда. Лекин кашиш, миянг каби қочиримлар деярли учрамайди.

Созанданинг ижро услубларида мордент ва форшлагнинг биринчи асосий товуши ўнг қўл бармоқларининг пастга йўналтирилган кучли зарби билан ҳосил қилинади. Қолган товушлар эса ўнг қўл ёрдамисиз, асосий товушнинг садоси ёрдамида чап қўл бармоқлари билан кейинги товушни чимдиб, яна асосий товушга қайтиш орқали садолантирилади.

Хоразм мактабига оид дутор ижрочилик санъати бошқа мактаблардан қопқоққа панжа билан теккизиб, тирнаб, кўпроқ ўрама зарблар орқали талқин этилиш услуби билан ажралиб туради. Хоразм дутор ижрочилигини йирик намояндалари Ҳожихон Болтаев, Нурмамат Болтаев, Ю. Жабборовлардир. Бу воҳага тегишли оҳанг ва ижро услублар "Қорадали", "Алиқамбар", "Сақили Наво" сингари куйларда ўз ифодасини топган.

Дутор чолғусидан нафақат касбий соҳада, балки халқ ижодининг бир маҳсули бўлган достончилик санъатида ҳам кенг фойдаланилган.

Ўзбек мусиқа санъатининг ривожига ўзининг беминнат ҳиссасини қўшган мусиқашунос олим, профессор Ф. Кароматов ўзбек мусиқа меросининг маҳаллий услубларнинг

бир-биридан ажратилиш сабабларини қуйидагича таърифлайди: “Уларнинг ҳар бири қадимдан кузатилиб келинган маълум этник яқинлик ва шу зоналар аҳолиси ҳаётидаги социал-иқтисодий умумийлик натижасида вужудга келган”.

Ҳақиқатан ҳам, ижрочилик мактаби ва маҳаллий услуб намояндаларининг мақсад ва вазифалари битта бўлса-да, уларни бирлаштирувчи, ўрганиш ва тарғиб қилиш йўллари турличадир. Чунки, маҳаллий дутор ижрочилик услублари ҳар бир вилоят ва воҳаларнинг яшаш шароитидан келиб чиққан ҳолда бир қатор ўзгаришларга дуч келади.

Бугунги кунга келиб, дутор ижрочилик санъати касбий ва фольклор ижодда ҳам ўз дастурларига эга бўлиб, бу жараён Хоразм воҳасида достончилик санъатида намоён бўлади.

Ф. Кароматов халқ ижодини: “Кўп қиррали мавзу билан характерланувчи, ўз илдизлари билан узоқ ўтмишга тақалувчи ҳамда соддароқ тузилишдаги фольклор жанрлари” дея таърифлаган [7; 6]. Ҳолбуки, йиллар давомида устоз-шогирд анъаналари асосида бизгача етиб келган ялла, лапар ва достончилик санъати бугунги кунда халқимизнинг қадимий қадриятларини ўзида акс эттирган. Бу жанрларнинг деярли барчасида дутор чолғуси якка ёки жамоавий жўр бўлувчи соз сифатида фойдаланилган.

Халқ оғзаки ижодини ўзида акс эттирган достонларни ижро этувчи бахшиларга доира, ғижжак ва буламан созлари қаторида дуторнинг ҳам ўз ўрни бор. Айрим ҳолларда достонларнинг маълум бир бўлаги дутор чолғуси учун махсус куй сифатида ижро этилади. Жумладан, “Ошиқ ва Ғариб” достонидаги “Илғор” куйи Абдукарим Миркаримов томонидан дутор чолғусида ижро этилган. Куйнинг бадиийлиги янгича услубда талқин этилган бўлиб, ритмик фигурасини бироз ўзгартирган ҳолда оддий ва ўрама зарблардан фойдаланиб, тактдаги кучли ҳиссалари бўрттириб ижро этилган.

Шунингдек, Хоразм халқ куйи “Алиқамбар” ҳар бир созанданинг ижрочисида турлича талқин этилади. Жумладан, Рауф Оллаберганов томонидан 1988 йилда ижро этилган куй ўнг қўл бармоқларидаги панжа ёрдамида рез ва пастга йўналтирилган ўнг қўл зарблари орқали қопқоққа теккизиб ижро этилган. 2009 йилларда ушбу асар Миркарим Маткаримов томонидан ўрама, тескари ва оддий зарбларда ижро этилган. Бундан кўриниб турибдики, йиллар давомида устозларнинг бизгача қолдирган ижро услублари ва уларнинг кейинчалик аудиоёзувларини тинглаш орқали дутор ижрочилик санъатидаги ривожланиш ижобий натижаларга эришаётганлигини ҳамда бугунги кунда ҳам созанда ва тингловчилар эътиборидан четда қолмаганлиги қувонарли ҳолатдир.

Самарқанд мактаби ҳақида ҳам сўз юритар эканмиз, энг аввало, устоз Ҳожи Абдулазиз Абдурасулов ва Қори Сирож Юсуповларнинг ижро услуби билан боғлиқ.

Ҳожи Абдулазиз Абдурасуловнинг дутордаги ижроси ҳақида А. Фитрат “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи” китобида қуйидагича таърифлайди: “Дуторнииг хараки жуда паст бўлғани учун куб дуторчиларимиз чалган вақтда қўлларини тахтага тегизиб дуторниииг мазасинн қочирадир. Бу кунларда бизнинг энг машҳур дуторчимиз самарқандлик Ҳожи Абдулазиз қўлини тахтага урмай чалгани учун унинг дутори ҳавас билан тингланадир”.

Шу ўринда айтиб ўтиш жоизки, ижрочилик санъатида кўзланган мақсадга эришишда берилган куйни ёдлаш ёки ундаги амалий машқларни бажариш билан чегараланиб қолмаслик лозим. Дуторнинг овоз хусусиятига хос бўлган майинликни сақлаб қолишда ўнг қўлдаги ҳаракатлар муҳим аҳамиятга эга. Бу жараёнда эса устознинг шогирдга берган ўгитлари муҳим аҳамият касб этади. Жумладан, Ҳожи Абдулазиз Абдурасуловнинг устози Раҳматхўжа билан олиб борилган машғулоти қуйидагича ташкил этилганлиги айтиб ўтилган. “...Раҳматхўжа дуторни қўлига олиб сойлайди. Куйларни йўлига қараб қўштор, яккатор созида чалиш кераклигини айтади, чалганда ўнг қўл бармоқларини дутор қопқоғига

теккизмасликни кўрсатади, кўз сузиб, елка учириб, ҳуда-беҳуда ярашмаган қилиқлар қилмасликни уқтиради, ўзини сипо тутиш, фақат лозим бўлганида чалиш кераклиги каби бир қанча қимматли маслаҳатлар бергач, Абдулазизни ташқарига кузатиб қўяди" [8; 23]. Бундан кўриниб турибдики, Ҳожи Абдулазиз Абдурасуловнинг ўзига хос услуби устози Раҳматхўжанинг дутор ижрочилигига асосланган қонун-қоидалар негизида юзага келган.

Айниқса, устоз созандаларнинг ижро услублари издош-шогирдлар томонидан оммалашиб, ижрочиликка оид мезонлар натижасида мактаблар юзага келишига сабаб бўлади. Дутор ижрочилик санъати – созанданинг чолғу орқали ифодаланадиган ижод маҳсулидир. Йиллар давомида олиб борилган касбий соҳадаги изланишлар, эгалланган тажриба, амалий кўникма ва малакалар ижро амалиётидаги техника-вий мураккаблаш бадиий тасаввурнинг кенгайишига асос бўлади. Зеро, бу мақсадга эришиш ва амалиёт билан боғлаган ҳолда жорий этиш келажакдаги маданий мерос намуналарининг йўқолиб кетмаслигига замин яратади. Бу чолғу ижрочилигига бўлган қизиқиш нафақат мамлакатимизда, балки чет эллик мутахассисларнинг ҳам эътиборидан четда қолган эмас.

Ҳар бир халқнинг миллий бойлиги ҳисобланган чолғулар келажак авлод вакилларига ҳам безавол етиб бориши ва уни асраб-авайлашини онгига сингдириб бориш лозим.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Кароматов Ф. Ўзбек халқи мусиқа мероси. Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти. 1-китоб. -Тошкент: 1978.
2. Ўзбекистон миллий энциклопедияси//Расултоев Ж., Ҳамидов А. "Ўзбекистон миллий энциклопедияси" Давлат илмий нашриёти. -Тошкент: 2002, III жилд.
3. Зияева М. Дутор. 2-нашр. -Тошкент: "Мусиқа" нашриёти, 2011.
4. Олимбоева К., Йўлдошбоева Т., Аҳмедов М., Мирзаев Т. Ўзбекистон халқ созандалари. -Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1974.
5. Олимбоева-Аҳмедова К. Ўзбек аёли ҳаётида мусиқа. -Тошкент: "Ёзувчи" нашриёти, 1996.
6. Охунова Э. О. Қосимов созанда. -Тошкент: "Совет Ўзбекистони санъати" газетаси, 1980 йил 30 июль.
7. Кароматов Ф. Ўзбек халқи мусиқа мероси. 1-китоб. -Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1978.
8. Аҳмедов М. Ҳожи Абдулазиз Расулов (қисқа очерк). -Тошкент: "Ўқитувчи" нашриёти, 1974.

Сауле АШИРОВА,
преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МАРКЕТИНГА И МЕНЕДЖМЕНТА

Аннотация

Статья посвящена одной из актуальнейших проблем современного музыкального мира. Маркетинг и менеджмент стали неотъемлемой частью жизни человека, в том числе и музыки. В связи с этим, появляются новые термины – “музыкальный маркетинг” и “музыкальный менеджмент”, об основных аспектах которых, рассказывает эта статья. Автор останавливается на общих понятиях, а также даёт пошаговую инструкцию по механизму работы музыкального маркетинга и менеджмента, чётко прописывает методы, приёмы и средства разработки и внедрения в практику.

Ключевые слова: маркетинг, менеджмент, сегментация, имидж, нетворкинг, целевая аудитория, стратегия, ресурсы, связи с общественностью.

Мазкур мақола замонавий мусиқа дунёсининг долзарб мавзуларидан бирига қаратилган. Маркетинг ва менежмент инсон ҳаётининг, шу жумладан, мусиқанинг ҳам таркибий бўлагига айланди. Шу муносабат билан “мусиқий маркетинг” ва “мусиқий менежмент” каби янги атамалар пайдо бўлди ва уларнинг асосий жиҳатлари ҳақида мазкур мақолада сўз боради. Муаллиф умумий тушунчалар га тўхталади, шунингдек, мусиқий маркетинг ва менежментнинг ишлаш механизми ҳақида қадамма-қадам йўриқнома бериб, уларни ишлаб чиқиш усуллари, воситалари ҳамда амалиётга жорий этишни аниқ тасвирлаб беради.

Калит сўзлар: маркетинг, менежмент, сегментация, имиж, нетворкинг, мақсадли аудитория, стратегия, ресурслар, жамоатчилик билан алоқалар.

Annotation

The article is devoted to one of the topical issue of the contemporary musical domain. Marketing and management have become an integral part of human life, including music. In this regard, new terms "music marketing" and "music management" have come into being, the main aspects of which are described in this article. The author dwells on general concepts, as well as gives systematic instructions on the mechanism of music marketing and management work, clearly determines methods, techniques and means for development and implementation of the latter into practice.

Keywords: marketing, management, segmentation, image, networking, target audience, strategy, resources, public relations.

Классическое музыкальное искусство всегда занимало особое место в развитии человечества в целом, а музыканты всегда, во все времена ценились, их творчеством наслаждались китайские мандарины и римские патриции, вельможи возрождения и аристократы Нового света, а некоторые представители королевских семей и правители сами обучались игре на музыкальных инструментах.

Да и сегодня музыка сопровождает нас повсюду, калейдоскоп исполнителей и музыкальных стилей поистине впечатляет. Гонорары некоторых музыкантов трудно представить, но есть и обратная сторона.

В современном мире, где одну из главенствующих ролей играют рыночные отношения, музыканту с тонким восприятием мира очень легко растеряться и тогда даже самый талантливый музыкант не сможет обеспечить

себе достойных гонораров и естественно заработков. Бытует мнение, что классическая музыка не может приносить больших денег и удел "бедных" музыкантов, повторюсь, даже самых талантливых, работать всю жизнь за гроши, но это всего лишь стереотип, который обязательно нужно разрушить. Во избежание этого, каждому музыканту необходимы базовые знания по маркетингу и менеджменту, как бы грубо это не звучало, нужно уметь "продавать" своё творчество и чем качественнее продукт, тем выше цена, важно научить правильно оценивать свой талант, время и труд, сегодня за это платят, но платят только тем, кто правильно смог преподнести плоды своей работы, те у кого есть навыки маркетинга и менеджмента.

Итак, что такое маркетинг и что такое менеджмент?

Маркетинг – это изучение потребностей общества и грамотное создание ценности и нужды именно в вашем продукте. Менеджмент – умение управлять и упорядочивать. Как видите "маркетинг и менеджмент" не просто модные западные слова, а по-настоящему необходимые вещи для создания хорошего имиджа, заработка и популяризации как музыки в целом, так и конкретного музыканта или музыкального коллектива.

В нашей стране направление "Музыкальный менеджмент" и "Музыкальный маркетинг", особенно в сегменте классической музыки только начинает своё развитие, появляются научные статьи и пособия, в музыкальные вузы введен предмет "Основы менеджмента", где студенты получают азы по этой дисциплине. Кроме правильной рекламы и управления, необходимо также быть юридически подкованным, так как следующим шагом после успешного маркетинга и менеджмента является подписание контрактов на сотрудничество, часто это гастроли и продажи записей.

Кроме музыкантов-исполнителей есть ещё и композиторы, чьи услуги всегда были и будут востребованы. Для них, кроме всего вышеперечисленного важно вовремя официально оформить авторские права во избежание плагиата и присвоения их произведений недобросовестными лицами.

Возвращаясь к теме маркетинга и менеджмента, хочу остановиться на основных понятиях и их расшифровке, их пошаговому использованию:

- Изучение публики, определение целевой аудитории.

Публика, интересующаяся классической музыкой, безусловно существует в нашем регионе, но не в том количестве, котором хотелось бы, это является очень хорошей мотивацией, значит есть большой объём работы в этом направлении.

- Сегментация рынка.

Любой рынок можно и нужно сегментировать, по категориям, например:

1) Дети школьного возраста, студенты и пенсионеры – их можно отнести к сегменту, который не может платить большие деньги за билет на концерт, но их нельзя исключать, потому как здесь можно взять количеством и заработать иногда даже больше, чем работая с премиум сегментом.

2) Творческая интеллигенция – это люди, которые всегда ходили и будут ходить на концерты классической музыка, для них не нужна особая реклама, этот сегмент навсегда наш.

3) Крупные холдинги и корпорации – это всегда очень выгодно, здесь можно обеспечить постоянный доход, путём подписания долгосрочных контрактов по сотрудничеству.

4) Работники дипломатического корпуса, как правило это больше имиджевые мероприятия, где нужно выступать для приобретение полезного нетворкинга.

5) Туристы, этому сегменту нужен колорит, здесь вступает в игру узбекская народная музыка и узбекские национальные инструменты. То есть здесь мы понимаем, что рынок для нашего продукта довольно широкий и разнообразный.

- Позиционирование предложения.

Теперь для каждого сегмента нужно составить отдельное предложение, которое заинтересует и заставит купить продукт.

- Определение размера и потребностей рынка.

Когда мы определились со всеми сегментами и предложениями для каждого из них, можем переходить к конкретному определению размера своей аудитории и её размерам.

- "Маркетинговое исследование".

Для чего оно нужно? Для определения тенденций рынка, понимания желаний покупателей и поведения конкурентов.

- Выявление конкурентов и потенциальных партнёров.

Борьба за достижение наивысших выгод и преимуществ всегда являлась двигателем развития, в нашем случае, борьба за нашего потребителя неизбежна и это нужно считать нормальным, не будет развития там, где нет здоровой конкуренции.

- Определение и позиционирование продукта.

Очень важно сразу определить качество своего продукта, так как это в дальнейшем будет играть главную роль в ценообразовании. Если говорить о музыке, так как нашим продуктом является она, здесь сразу не может быть низкого сорта, так как музыка, искусство само по себе уже нечто высокое, но несмотря на это всегда есть некий премиальный уровень – лучший симфонический оркестр страны, лучший хор, лучший тенор и т.д.

- Ценообразование.

Позиционируя свой продукт продуктом премиум качества нужно устанавливать цены далеко выше среднего и не размениваться на некие скидки и ни в коем случае не позволять проводить торги за выступления и концерты.

В случае, если кто-то обратился с тем, что возможности оплатить концерт по установленному прайсу нет, то лучше провести этот концерт бесплатно, назвав его благотворительным. Тогда имидж не пострадает, а это очень важный момент.

Прайс лист нужно создавать с максимальным описанием всех мелочей, не упустив ничего.

- Управление сценической площадкой, вместимостью и системами распределения билетов.

Если организация или коллектив имеет свою площадку для проведения концертов здесь нужно уметь организовать концерт любой сложности, учитывая количество посадочных мест, комфорта, качества оборудования и оснащённости зала всем необходимым, контроля температуры, бесперебойной работы электричества и т.п. Что касается системы распределения билетов, в настоящее время существуют специальные системы онлайн продажи билетов, заключив договор с одной из таких компаний можно больше не переживать об организации продажи билетов.

- Разработка стратегии.

Особенно важным звеном в маркетинге является стратегия развития продукта. Это общий план, на длительный период времени, его лучше создавать минимум на год, распределив задачи по месяцам и неделям. Задачей стратегии является эффективное использование имеющихся ресурсов для достижения основной цели

- Реклама продукции.

Реклама – двигатель торговли, это выражение известно всем и каждому, но реклама рекламе рознь, здесь главное в погоне за популярностью не стать заложником "дешёвого пиара", этот способ несомненно работает, но как правило наоборот.

- Создание и улучшение имиджа и привлечение публичного внимания через развитие связей с общественностью.

Вот здесь будет уже уместным начать говорить об имидже, как создать "правильный" имидж и как это может быть связано с развитием связей с общественностью? Здесь работает поговорка "Скажи мне кто твой друг и я тебе скажу кто ты!", это значит, что нетворкинг должен быть очень грамотным, создавать правильное окружение, выступать не только на платных мероприятиях, а обязательно на имиджевых. Частое появление на мероприятиях высокого уровня безусловно поднимает имидж, это не нужно воспринимать как бесплатное выступление, а наоборот, понимать, что это отличная бесплатная реклама.

- Управление музыкальным коллективом.

Менеджмент – это эффективное управление, в нашем случае управление музыкальным коллективом. И чем больше коллектив, тем выше

риск столкнуться с большими проблемами. В управлении важно использовать не только лидерские качества, но и психологические приёмы, воздействующие на коллектив. Также важна мотивационная часть, т. е. организация для коллектива дополнительных условий, например, денежные премии, социальный пакет, поездки и т. д.

- Маркетинговое планирование и составление маркетингового бюджета, внедрение планов и контроль исполнения.

Маркетинг никогда не должен останавливаться, его планирование и исполнение всегда связаны с маркетинговым бюджетом, он как правило составляется в самом начале пути, включает в себя все расходы на определённый период времени, связанные с любого вида рекламой: наружная реклама (LED дисплеи, билборды, флагштоки), медиареклама - радио и телевидение, печатная продукция (флаеры, буклеты, газеты и журналы), интернет реклама, реклама в социальных сетях, SEO оптимизация, проведение конкурсов и акций. Все эти рекламные инструменты требуют трат, для этого и нужно формировать маркетинговый бюджет основываясь на ответы следующих вопросов:

1) Чего вы хотите достичь с точки зрения потраченных денег?

2) Достаточно ли будет прогнозируемой выручки на покрытие текущих расходов компании?

3) На какой уровень возврата от инвестиций на маркетинг вы планируете выйти по году?

- Привлечение средств и других ресурсов .

Часто на финансирование маркетинга привлекаются средства с других ресурсов, как правило это спонсоры. Для направлений искусства это лучший способ, так как зачастую, спонсоры вкладывающие деньги в искусство не ждут отдачи и не требуют отчётности, чаще всего это бывает безвозмездная помощь, которую лучше потратить не на единоразовую премию музыкантам, а вложить в маркетинг коллектива, что поможет привести прибыль в несколько раз больше.

- Нынешняя публика и публика будущего.

Публика на самом деле всегда одинакова, всегда хочет зрелищ, поэтому нужно обязательно ей это дать, для этого необходимо выработать свою уникальную подачу продукта, здесь можно дать волю фантазии и находчивости, ведь только отличаясь можно найти именно своего потребителя, который уже не поменяет свой выбор.

Понятно, что не каждый музыкант или композитор может стать хорошим маркетинг специалистом или управленцем, в этом случае рекомендовано нанять специалиста и возложить все заботы связанные с продвижением и управлением музыканты или музыкального коллектива на профессионала.

Использованная литература:

1. Филип Котлер, Джоанн Шефф. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. -Москва: 2012.
2. Майкл Альберт, Майкл Мескон, Франклин Хедоури. Основы менеджмента. -Москва: 2012.
3. Даниэль Канеман. Думай медленно… решай быстро. -Москва: 2011.
4. Джим Коллинз. От хорошего к великому. -Москва: 2001.
5. Барден Фил. Взлом маркетинга. -Москва: 2019.

Галина МУХАМЕДОВА,
и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

РАЗВИТИЕ РЕЗОНАТОРНЫХ ОЩУЩЕНИЙ – ОДНА ИЗ ГЛАВНЫХ ЗАДАЧ ВОСПИТАНИЯ ОПЕРНОГО ПЕВЦА

Аннотация

В статье рассматриваются пути развития у начинающего певца резонаторных ощущений, их отличительные черты и функции, выработка навыков использования в пении грудного и головного резонаторов, без которых невозможна длительная профессиональная деятельность оперного певца.

Ключевые слова: головной резонатор, грудной резонатор, певец, ощущения, форманта.

Мақолада опера хонандасининг узоқ профессионал фаолият олиб боришида муҳим бўлган резонатор сезгиларини ривожлантириш, уларнинг ўзига хос хусусият ва вазифалари, куйлашда кўкрак ва бош резонаторлардан фойдаланиш кўникмаларини ишлаб чиқиш йўллари кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: бош резонатори, кўкрак резонатори, хонанда, сезгилар, форманта.

Annotation

The article discusses the ways of developing resonator sensations of singer, their distinctive features and functions, the development of skills for using the chest and head resonators in singing, without which a long-term professional activity of an opera singer is impossible.

Keywords: head resonator, chest resonator, singer, sensations, formant.

Воспитание высокопрофессионального оперного певца, владеющего необходимыми навыками и умениями, отвечающего требованиям сегодняшнего дня – задача непростая. Ведь оперный артист, выходя на сцену, должен посредством своего голоса доносить до зрителя мысль, заложенную в исполняемом произведении, но при этом публика не должна ощущать всю трудность выполняемой им работы. Кажущаяся лёгкость, с которой поёт певец, на самом деле высшая степень его мастерства. Чтобы добиться такого результата нужны годы кропотливой работы, терпение и вера в себя.

Перед начинающим певцом стоит немало задач – это выработка красивого плавного звуковедения, освоение навыков правильного певческого дыхания, воспитание вокального слуха, без которого не может быть развития, нахождение ощущения опоры дыхания, координации в работе артикуляционного аппарата и так далее. В числе прочих стоит задача ориентировать певца, его сознание на максимальное использование резонаторных ощущений в пении, без которых трудно представить правильное голосообразование.

Как известно, в вокальной педагогике широко используются такие термины, как грудной и головной резонаторы. Верное использование этих резонаторов придаёт певческому голосу силу и звонкость, наполнение и полётность, облагораживает тембр голоса, защищает голосовые связки от перегрузок.

Что же такое резонатор? “Под резонатором в акустике понимается объём воздуха, заключенный в упругие стенки. Характерное свойство резонатора – его отзвучивание, резонирование

на звук определённой высоты, совпадающий с его собственным тоном или его обертонами" [2; 281].

Профессор Московской консерватории, доктор биологических наук Владимир Петрович Морозов в своих исследованиях различает семь функций резонаторов: 1) энергетическая; 2) генераторная; 3) фонетическая; 4) эстетическая; 5) защитная; 6) индикаторная; 7) активизирующая [5; 46].

Такое деление конечно же носит условный характер, так эти функции тесно связаны между собой. Благодаря энергетической функции голос способен увеличить свою силу в несколько раз. Известно, что звук, зарождающийся в гортани, очень слабый и даже отдалённо не напоминает певческий. Он усиливается благодаря резонаторам, которые в сотни раз усиливают его звучание. Часто приходится наблюдать, сколько сил прилагают начинающие певцы для того, чтобы спеть громче – у них напрягаются шейные мышцы, они тратят много дыхания, напрягают гортань, зажимают связки, но в результате таких усилий голос быстро устаёт, часто допеть произведение до конца не удаётся. Энергетическая функция резонаторов придаёт голосу полётность – способность голоса преодолевать большие расстояния, пробивать плотное звучание оркестра и хора.

Генераторная функция резонаторов состоит в том, что не связки, а именно резонаторы заставляют звучать голос так, а не иначе. В то же время, сами по себе резонаторы бесполезны, потому что без связок, то есть без вибратора им нечего было бы усиливать и украшать.

Фонетическая функция резонаторов состоит в том, что благодаря подвижности ротовой полости, эластичности движений языка, губ, нижней челюсти мы можем издавать членораздельные звуки, в которых главную роль играют гласные. Эти движения постоянно меняют размер и объём резонатора, и малейшие изменения влияют на звучание голоса.

Благодаря поискам красивого звучания голоса эстетическая функция резонаторов приобретает огромное значение. По мнению автора, на первом месте стоит красота тембра, и лишь потом сила. Начинающему певцу во время занятий часто приходится проводить параллель между соловьём, у которого небольшой, но очень красивый голосок и ослом, который громко кричит, но слушать его не очень хочется. Сравнение, конечно, грубоватое, но очень доходчивое – ученик сразу понимает, о чём идёт речь. Резонаторы помогают избавиться от неприятного горлового, носового или связочного звука, форсированного пения.

Защитная функция резонаторов состоит в том, что, овладев умением использовать резонаторы, певцу становится легко петь и он способен выдерживать большую вокальную нагрузку, не утомляя голосовой аппарат, поскольку певческие резонаторы обладают чудесным свойством усиливать певческий голос без какой-либо дополнительной энергии. Благодаря этому певец может продолжать свою карьеру до старости, не потеряв при этом свежести звучания и красоты голоса.

Благодаря правильному звукообразованию резонаторы начинают "отвечать", появляются вибрации в области "маски", или содрогания грудной клетки на низких нотах. В этом и проявляется индикаторная функция резонаторов. Именно эти вибрационные ощущения и помогают в поиске правильной координации работы голосового аппарата и использования резонаторов.

Резонаторы "подстёгивают" сами себя – в этом и состоит активизирующая функция резонаторов. То есть при определённой оптимальной настройке резонаторной системы начинает оказываться стимулирующее воздействие.

К грудному резонатору относится трахея и крупные бронхи, которые резонируют на частоту около 500 Гц. Своё название резонатор получил от ощущения вибрации грудной клетки во время пения, которое можно ощутить, положа руку на грудь. Грудное резонирование даёт голосу "мясистость", наполнение, силу звучания.

К головному резонатору относятся все полости, расположенные выше нёбного свода – нос и его придаточные полости – гайморовы пазухи, имеющие объём около 3 см, а также лобная пазуха. Они отвечают на частоту приблизительно 3000 Гц, то есть на область высокой певческой форманты. Когда певческий звук правильно сформирован, появляются вибрационные ощущения в области "маски", иногда сопровождающиеся лёгким головокружением. При этом певцу легко управлять голосом, звук становится звонким, сильным. Однако неверно думать, что головной резонатор является источником такого звука. "Головной резонатор, мелкие полости лицевой части головы резонируют тогда, когда в исходном звуке, выходящем из гортани, содержится много высоких обертонов, когда в нем выражена певческая форманта. Ведь блеск, металличность голоса – результат присутствия в нем высокой певческой форманты, которая образуется в гортани

благодаря плотному смыканию голосовых связок и резонансу надскладочной полости гортани... Верхний резонатор лишь отвечает на это качество звука" [2; 285].

Выработка вибрационных ощущений в области "маски" является одной из основных задач в процессе обучения молодого певца. Как же этого можно достичь? Для этого в вокальной педагогике существует немало способов. Одним из приёмов является пение с закрытым ртом, так называемое "мычание" или с открытым ртом, но опущенной нёбной занавеской – "нычание". Часто используют в пении гласную и, форманты которой составляют 400 и 3000 Гц. Вокализация на эту гласную помогает найти ощущения головного резонирования. Иногда педагоги применяют сонорные согласные. К примеру, маэстро Барра, ведущий педагог Центра усовершенствования певцов при театре La Scala, был привеженцем округлённого, прикрытого и в то же время близкого, резонирующего звука. С целью выработки головного резонирования он часто использовал слоги gne (нье), gno (нё), которые смягчают звук и дают наибольшее резонирование "верхней полости" [3; 130].

Как уже отмечалось, головной резонатор отвечает на качество правильного певческого звука, рождённого в гортани. Выработке такого звука способствует задержка дыхания перед началом звукоизвлечения, удержание ощущения лёгкого зевка, при котором надгортанник прикрывает вход в гортань, тем самым сужая выход и увеличивая в надсвязочной полости давление, так называемый импеданс, который и помогает облегчить певцу процесс голосообразования. Выработка опоры дыхания, использование твёрдой атаки также помогают активизировать работу гортани, появлению головного резонирования. Необходимо постоянно нацеливать ученика на то, чтобы звук направлялся в головной резонатор. Конечно, это процесс довольно длительный, трудоёмкий, требующий и от педагога и от его ученика терпения, внимания и настойчивости, но достигнутый впоследствии результат даёт огромное удовлетворение от достигнутого в пении удобства, попадания в "маску", так необходимого для профессионального звучания, которое к тому же становится более длительным, а голосовой аппарат - выносливым.

Певческая практика показывает, что увлечение только головным или только грудным резонированием может привести к непоправивым последствиям. Использование только головного звучания обедняет, облегчает голос, он становится маловыразительным, лишается теплоты тембра, становится зажатым. "Певец начинает петь, как говорят "только верхушкой", звук становится неполноценным, и пение затрудняется" [1; 10]. При злоупотреблении грудным резонированием голос приобретает массу, тяжелится, что приводит к затруднению выхода наверх диапазона, иногда к "качке" и детонации. Соотношение головного и грудного резонирования также зависит от типа голоса: высокие лёгкие голоса больше пользуются головным резонированием, а низкие, такие, как меццо-сопрано, баритон и бас, больше используют грудной резонатор. Однако присутствие обоих резонаторов обязательно для всех типов голосов, так как оба резонатора дают голосу так необходимую теплоту, силу, звонкость и полётность, свойственный каждому голосу свой особый тембр. Умелое использование резонаторов позволяет профессиональному певцу достичь огромной силы звука до 120-130 дБ, поразительной неутомимости и сверх этого – богатство обертонового состава, индивидуальность и красоту певческого голоса. Именно поэтому в процессе обучения пению так необходимо развивать у ученика резонаторные ощущения и научить пользоваться ими.

Использованная литература:

1. Акулов В. Изучение основ вокального действия на первичном этапе. -Санкт-Петербург: 2019.
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. -Москва: 2000.
3. Лушин Б. На уроках маэстро Барра//Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6, -Ленинград: 1982.
4. Морозов В. Тайны вокальной речи. -Ленинград: 1967.
5. Морозов В. Искусство резонансного пения. -Москва: 2002.

Сехрана КАСИМИ,
Национальная Академия Наук Азербайджана,
Институт архитектуры и искусства, доктор философии
по искусствоведению, доцент (Баку, Азербайджан)

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ

Аннотация

Мугамное искусство имеет глубокие корни в культурных традициях и истории азербайджанского народа и составляет его важную часть устного наследия профессиональной музыкальной культуры в Азербайджане.

В целом ряде художественных качеств азербайджанский мугам сочетается с иранскими дастгяхами, узбекско-таджикскими шашмакомами, уйгурскими мукамами, индийскими рагами, арабскими нубами, турецкими тагсимами, которые образуют общую художественную традицию восточной музыки. В то же время искусство мугама воспринимается азербайджанцами как одна из основных культурных ценностей, составляющих основу национальной идентичности и азербайджанства.

Ключевые слова: мугам, традиция, профессиональная музыка, национальная культура, лад, макам, импровизация.

Муғом санъати озарбайжон халқининг тарихи ва маданий анъаналарида чуқур илдизларга эга бўлиб, Озарбайжон профессионал мусиқий маданиятидаги оғзаки мероснинг муҳим қатламини ташкил этади.

Умумий бадиий сифатлар қаторида озарбайжон муғомлари эрон дастгоҳлари, ўзбек-тожик шашмақоми, уйғур муқомлари, ҳинд рагалари, араб нубалари, турк таққсимлари билан ҳамоҳанг бўлиб, улар Шарқ мусиқасида умумий бадиий анъанасини ҳосил қиладилар. Шу билан бирга муғом санъати озарбайжонликлар томонидан миллий асосий маданий бойликлардан бири сифатида баҳоланади. Ушбу санъат Озарбайжонда яшовчи талишлар, яҳудийлар, арманлар, лезгинлар, грузинлар, аварлар каби этник гуруҳлар орасида ҳам машҳур.

Калит сўзлар: муғом, анъана, профессионал мусиқа, миллий маданият, лад, мақом, импровизация.

Annotation

It is gratifying that mugham has found its deepest form in Azerbaijan today. We would like to give a little detail about mugham, the national wealth of Azerbaijan, following the above-mentioned chronology of Azerbaijan musical culture.

A number of general, artistic lines is associated Azerbaijani mugham with Iranian “dastgahs”, Uzbek-Tajik “shashmakoms”, Uighur “mukams”, Hindu “ragas”, Arabian “ubas” and Turkish “tagsims” and all these are the common and artistic traditions of Eastern music.

Keywords: mugham, tradition, professional music, national culture, mode, makam, improvisation.

Искусство мугама – воистину национальное достояние Азербайджана. Он считается своеобразной "визитной карточкой" нашей страны.

Составляя важнейшую часть устного наследия профессиональной музыкальной культуры нашей страны, искусство мугама имеет прочные корни в культурных традициях и истории азербайджанского народа. Вот почему мугам сегодня в Азербайджане это абсолютно сформированный вид искусства.

Ряд объединяющих художественных черт роднит азербайджанский мугам с иранскими дастгяхами, узбекско-таджикскими шашмакомами, уйгурскими мукамами, индийскими рагами, арабскими нубами, тюркскими тагсимами. Эти указанные направления составляют общие художественные традиции восточной музыки. Однако искусство мугама воспринимается в Азербайджане, как одна из главных культурных ценностей, составляющих основу национального самосознания и самоидентификации. Следует отметить, что это искусство является популярным и среди других этносов, проживающих на территории Азербайджана: у талышей, горских евреев, армян, лезгин, грузин и аваров.

Художественная значимость азербайджанского мугама, его высокая содержательность не только для национальной, но и для культуры всего человечества в 2003 году были признаны таким авторитетным международным учреждением, как ЮНЕСКО, который объявил мугам "одним из шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества".

В азербайджанской музыке термин "мугам" одновременно обозначает как категорию лада, таки музыкальный жанр в целом.

В трактате выдающегося азербайджанского теоретика музыки, исполнителя и композитора XIV века Абдулгадира Марагалы лад применяется по отношению к 12 основным ладам (Бусалик, Хавва, Ушшаг, Раст, Ирак, Исфахан, Зирафкенд, Бозург, Рахави, Гусейни и Хиджаз), широко распространенным в средние века в музыке Ближнего и Среднего Востока.

В настоящее время в азербайджанской музыке мугамом называют не только семь основных ладов (Раст, Шур, Сегах, Чахаргях, Баяты-Шираз, Хумаюн, Шуштар), но мугамом также называется и его многочисленные тональные варианты (Махур, Дюгах, Баят-Гаджар, Харидж Сегях, Орта Сегях, Мирза Гусейн Сегях, Йетим Сегях и др.). Термин мугам в широком смысле также относится к разделам основных ладов и отражает их в целом как лады.

В современной музыкальной жизни Азербайджана произвольные мелодии со свободной метрикой – это тоже "мугам".

Традиционный репертуар мугама сочетает в себе разные типы: мелодии импровизационного характера без определённого метра ("bəhrsiz hava" – "бахрсиз хава"), мелодии с та́ктовой метрикой ("bəhrli hava" – "бахрли хава") и мелодии в смешанном метре ("qarışıq bəhrli hava" – "гарышыг бахрли хава"), но несмотря на это обращаясь к музыканту с просьбой исполнить мугам, как правило, под этим подразумевают исключительно "бахрсиз хава".

Для начала подчеркнем, что согласно распространенному мнению, мелодичный стиль мугама восходит к традиции распева Корана, однако некоторые ученые видят его истоки в гимнической традиции Авесты. Но обе эти точки зрения, расходясь в определении истоков мугамного мелодического стиля, сходятся в его оценке как явления сакрального по своему происхождению.

В азербайджанской музыкальной культуре мугам изучается как самостоятельная наука. Любители искусства во всем мире уже любят азербайджанский мугам, потому что эта наука, имеющая глубокий философский подтекст, это созерцательная область, наводящая на глубокие размышления.

Стоит заметить, что мугам – общее название крупнейшего жанра традиционной музыки Азербайджана, которое распространяется на все разновидности мугамных форм, несмотря на то, что каждая из них имеет своё отдельное название. Основные музыкальные формы, представляющие этот жанр – дастгях (вокально-инструментальный

или чисто инструментальный виды), мугам (вокально-инструментальный, сольный инструментальный и сольный вокальный виды) и зербли (ударный)-мугам.

Среди всех существующих в азербайджанской музыке мугамных форм самой крупной по своему масштабу и художественной идее является дастгях.

Вокально-инструментальные дастгяхи (наиболее ранний вид дастгяха) получили распространение в Азербайджане в XIX столетии, преимущественно, в городах Шуша, Шемаха, Баку, Гянджа, Лянкаран, Шеки. Первое своё научное описание дастгяхи получили в трактате "Визухуль-аргам" (1884) азербайджанского учёного Мир Мохсина Навваба Карабаги. Тем не менее, до 20-х годов XX века дастгяхи не имели стабильных, фиксированных принципов формы. В версиях карабахской, бакинской и шемахинской школ мугамного исполнительства один и тот же дастгях мог исполняться по-разному.

В 1922 году преподавание мугама было включено в учебные программы первого музыкального учебного заведения европейского типа, открытого в Баку. Составление учебной программы, в конечном итоге, привело

к существенной реформе структуры азербайджанских дастгяхов и к относительной унификации традиций локальных школ. По поручению Узеира Гаджибекова (1885-1948) группа наиболее авторитетных музыкантов того времени (Мирза Фарадж Рзаев, Мирза Мансур Мансуров, Ахмедхан Бакиханов, Сеид Шушинский, Зульфи Адыгёзалов) выработали сокращённые учебные версии дастгяхов. В тоже время в 20-х и 30-х годах, наряду с учебными версиями, всё ещё продолжали существовать развёрнутые версии знаменитых мастеров-устадов того времени. Однако позже исполнение сокращённых версий стало закрепляться в концертной практике, в радиовыступлениях и в граммофонных записях. И многие мелодии, которые исполнялись в составе азербайджанских дастгяхов в первых десятилетиях XX века, к 60-70-м годам были уже забыты.

Вокально-инструментальный дастгях включает части с фиксированным музыкальным размером (Дерамед, Теснифы, Рянги) и части импровизационного типа со свободной метрикой (Бердашт, Майе и Шобат). В некоторых мугамах есть также части, которые одновременно связывают оба мелодических типа (Зерби-мугам). Дерамед и Бердашт – являются инструментальными пьесами вступительного характера. Третья часть, Майе, (что переводится как первооснова, "закваска для теста") – в каждом дастгяхе главный и самый крупный отдел (шобе). Дерамед, Бердашт и Шобат – обязательные части вокально-инструментального дастгяха, они определяют движение и логику его формы.

Теснифы (вокально-инструментальные мелодии песенного типа) и Рянги (инструментальные пьесы преимущественно танцевального характера) украшают дастгях. Их выбор зависит от желания исполнителя, его вкуса и художественного замысла.

Порядок чередования шобе в дастгяхе образует ступенчатый ряд возрастания мелодии от тоники (майе) к верхней октаве тоники с обязательным заключительным возвращением к майе, после чего дастгях считается завершённым. Драматургия дастгяха оживает в виде определенного цикла сменяющего друг друга душевного состояния человека, последовательность которого в каждом дастгяхе идет в направлении к эмоциональной вершине.

Необходимо подчеркнуть, что мугам воплощает духовную идею человеческой личности. Этот путь лежит через постепенное освобождение человеческой души от социальных уз, отрешение от внешнего мира и погружение во внутренний мир личных чувств и эмоций, высшей ступенью которых иногда становится проявленное экстатическое переживание чувства, за которыми следует свобода.

Вместе с тем наряду с газелями в мугамах (главным образом, в зербли-мугамах) также могут использоваться народные стихи в таких поэтических формах как гошма или баяты. Ханенде волен в своем выборе стихов, но при этом он должен учитывать музыкальный характер исполняемого им мугама. Например, газели, выбранные для мугама Раст с его светлым музыкальным

колоритом, не подойдут для мугама Хумаюн, согласно характеристике Узеира Гаджибекова, вызывающего "чувство глубокой печали" или же для мугама Шуштер, который часто исполняется на религиозных или траурных церемониях [4].

Известно, что до начала XX столетия азербайджанские ханенде придерживались традиции исполнения мугамных мелодий на персоязычные стихи. Конец этому положил выдающийся азербайджанский ханенде Джаббар Гарягдыоглы (1861-1944), начиная с которого исполнение мугамов на азербайджанском языке вошло в традицию в Азербайджане, а также на всем Южном Кавказе, где азербайджанские мугамы пользуются широкой популярностью.

В основе инструментальных видов мугама лежат те же структура и принципы расширения формы, что и в вокально-инструментальных видах. Разница лишь в том, что в инструментальных композициях, как правило, не исполняются Дарамеды, Бердашты и Теснифы.

Вокальный мугам (без инструментального сопровождения) применяется на культовых или траурных мероприятиях и исполняется на стихи религиозного или траурного содержания, написанных в поэтических формах газели и гасиды.

Зербли – мугамы (их также называют ритмическими мугамами) представляют собой одночастные вокально-инструментальные композиции на один лад и относятся к группе самостоятельных малых мугамных форм. Из 18 образцов этого жанра, известных в музыкальной практике XIX века, в настоящее время популярность сохранили "Гарабах шикестеси", "Ширван шикестеси", "Кесме шикесте", "Зерби – Симаи-Шамс", "Зерби-Мансурийя", "Аразбары", "Овшары", "Маани", "Гейраты". Характерной особенностью этих композиций является сочетание метрически свободной вокальной мелодии (обычно в высоком регистре) с ритмичным инструментальным сопровождением. Однако существуют и отдельные чисто инструментальные образцы этого жанра ("Хейдари"), выдержанные в рамках определённого метра ("бахрли хава") [2].

Культура мугамного исполнительства:

Стоит заметить, что большую роль в распространении мугамного исполнительства и в обретении им профессиональной формы сыграли литературные и музыкальные меджлисы (кружки), возникшие в городах Азербайджана в период с 20-х годов XIX века до начала XX века. Наиболее известными из них были "Меджлиси-Фарамушан", "Меджлиси-Унс" и "Общество музыкантов" в Шуше, "Бейтуш-сафа" и музыкальный меджлис Махмуд Аги в Шемахе, "Маджма-уш-шуара" в Баку, "Дивани-хикмет" в Гяндже, "Анджуман-уш-шуара" в Ордубаде, "Фовджул-фусаха" в Лянкаране. В этих кружках собирались поэты, литераторы, музыканты, просто образованные люди, ценители и знатоки классической поэзии и музыки, которые внимательно слушали мугамы, вели дискуссии и обсуждали тонкости исполнения музыки и стихов. Вышеупомянутые меджлисы сыграли важную роль в профессиональном совершенствовании азербайджанских исполнителей мугама в XIX – начале XX веков.

Искусство исполнения мугамов требует от музыканта исключительного слуха и музыкальной памяти, а также умения импровизировать, то есть иметь некий композиторский дар. Профессиональный музыкант должен знать весь существующий мугамный репертуар и уметь без репетиции выступить перед публикой и исполнить любой мугам. Ханенде должен хорошо знать классическую поэзию и метры аруза, а также иметь голосовой диапазон не менее двух октав. Инструменталист (сазенде) должен уметь исполнять мугам в сольной и аккомпанементной версиях, отличающихся друг от друга. Если исполнитель мугама отвечает этим требованиям, в таком случае он считается устадом (мастером).

Как в прошлом, так и теперь процесс обучения искусству мугама происходит в известной форме передачи знаний и умений непосредственно от учителя к ученику. Часто студенты пользуются дома компакт-дисками с записями выученных ими мугамов, а также приносят с собой на уроки диктофоны для записи и разучиваемой мелодии и для записи рекомендаций учителя [1].

В начале XX века, в период, когда искусство Востока стало вызывать интерес у западной аудитории, азербайджанские музыканты в силу известных политических обстоятельств не имели свободного доступа к ней, также, как его не имели и традиционные музыканты советского Востока. Соответственно, из всех музыкальных культур мусульманского Среднего Востока наиболее значительное место на художественном рынке Запада заняли арабская, иранская и турецкая традиционная музыка. Одновременно, наряду с утратой позиций азербайджанского мугама во внешнем культурном пространстве, внутри самого Азербайджана также наблюдались нигилистские тенденции, выразившиеся в известных лозунгах 20х-30х годов ("долой тар!", "долой мугам!"), что постепенно расшатывало общественный статус искусства мугама.

А вот с 90-х годов XX века искусство азербайджанского мугама начинает все больше привлекать внимание слушателей, специалистов и менеджеров по всему миру. Искусство мугама было, есть и остается источником вдохновения для азербайджанских композиторов XX века.

С 1908 года, когда в Баку была поставлена первая опера азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли, положившая начало профессиональному музыкальному театру в Азербайджане, мугамы дали жизнь многим музыкальным произведениям, а также и новым жанрам азербайджанской музыки.

В 2014-м году в соответствии с решением Президиума Национальной Академии Наук Азербайджана в Институте архитектуры и искусства НАНА было создано отделение "Мугамоведения", которое играет важную роль в развитии азербайджанской культуры. Таким образом была заложена научная основа азербайджанского мугамоведения. Как следствие, в период независимости страны создалась большая основа для повторного изучения мугама и его фундаментального научного исследования.

Вице-президент Азербайджана, Первая леди страны Мехрибан Алиева, которая взяла на себя такую почетную и ответственную миссию, как развитие нашей культуры и образования, защитудуховных ценностей, широкое признание нашей страны на международной арене, заслужила глубокое доверие каждого азербайджанца.

Следует признать, что некоторое время назад, по инициативе и при непосредственной поддержке президента Фонда Гейдара Алиева, посла доброй воли ЮНЕСКО и ИСЕСКО Мехрибан ханум Алиевой, проведение Международного фестиваля "Мир мугама" в Международном Центре мугама было встречено во всем мире с большим интересом.

Богатая музыка азербайджанского народа имеет древнюю историю. Народная музыка, идущая из самых глубин человеческого сердца, как хрустальный горный источник, жила и развивалась веками, передавалась из поколения в поколение и дошла до наших дней. В древние времена наш народ исполняя мугам, его языком рассказывал о своих бедах. Вот почему мугам, который является одним из ветвей нашей национальной музыки, настолько искренний и душевный.

Использованная литература:

1. Ali Aslanoğlu. Mugham poetry and perception. "Elm", 2004.
2. Шушинский Ф. Азербайджанские народные музыканты. -Баку: "Yazıçı", 1985.
3. Исмаилов М. С. Жанры азербайджанской народной музыки. -Баку: 1984.
4. Уз. Гаджибейли. Основы азербайджанской народной музыки. -Баку: "Yazıçı", 1985, 21-стр.

Fatima NURLYBAYEVA,
Kazakh National University of Arts Head of Department of Science
Nur-Sultan, Kazakhstan

MEMORY OF THE TURKIC WORLD: A REVIEW OF HISTORICAL RECORDINGS OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLES IN THE BERLIN PHONOGRAM ARCHIVE

Annotation

In the countries of the Turkic world, for more than 100 years of using sound recording devices, a huge amount of various sound materials on the traditional musical art of the Turkic peoples have been accumulated, recorded by scientists from different countries, in different regions and on different media. The first historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples, which are of significant historical, cultural and scientific value, are kept separately in various foreign archives and have not received a complete and comprehensive study. This article provides a brief presentation of the unique historical audio materials of the music of the Turkic-speaking peoples, which were collected by German scholars at the beginning of the 20th century and are stored in the Berlin Phonogram Archive.

Keywords: Historical audio recordings of Turkic peoples, Berlin phonogram archive, protection and preservation of the musical heritage of Turkic-speaking peoples.

Аннотация

В странах тюркского мира, за более чем 100-летний период применения звукозаписывающих устройств, накопилось огромное количество разнообразных звуковых материалов по традиционному музыкальному искусству тюркских народов, записанных учеными разных стран, в разных регионах и на различных носителях. Первые исторические звуковые записи тюркоязычных народов, представляющих значительную историческую, культурную и научную ценность, хранятся разрозненно в различных зарубежных архивах и не получили полного и разностороннего исследования. В этой статье дается краткое представление уникальных исторических аудиоматериалов музыки тюркоязычных народов, которые были собраны немецкими учеными в начале XX века и хранятся в Берлинском Фонограмм-Архиве.

Ключевые слова: исторические аудиозаписи тюркских народов, восковые цилиндры, Берлинский фонограмархив, защита и сохранение музыкального наследия тюркоязычных народов.

Туркий мамлакатларда 100 йилдан ортиқ давр мобайнида овоз ёзиб олувчи мосламалар қўлланилиб, турли мамлакат, турли ҳудуддаги олимлар томонидан турли мосламаларда туркий халқларнинг миллий мусиқа санъатига оид катта миқдорда овозли материаллар тўпланган. Туркий тил халқларининг сезиларли тарихий, маданий ва илмий аҳамиятга молик илк тарихий овоз ёзувлари турли хорижий архивларда алоҳида сақланмоқда ва тўлиқ, ҳар тарафлама тадқиқ этилмаган. Мазкур мақолада XX аср бошида германиялик олимлар томонидан йиғилган ва Берлин Фонограмм-Архивида сақланаётган туркий тил халқларининг нодир тарихий аудиоматериаллари ҳақида қисқа тушунча берилади.

Калит сўзлар: туркий халқларнинг тарихий аудио ёзувлари, мум цилиндрлари, Берлин фонограмархиви, туркий тилда сўзлашувчи халқларнинг мусиқий меросини ҳимоя қилиш ва сақлаш.

In this article, we will briefly present an overview of the various archival materials and information about the audio collections of music of Turkic-speaking peoples, made by German scientists and stored in the funds of the Berlin Phonogram Archive. The materials were prepared by the author during a scientific trip to the Berlin Phonogram Archive, October 2019, within the framework of a scientific project of the International Organization of Turkic Culture TURKSOY.

The countries of the Turkic world have a huge amount of diverse sound materials on the traditional musical art of the Turkic-speaking peoples, recorded by scientists from various countries, in various regions. A significant part of the historical records of the Turkic-speaking peoples, presented in different collections, are stored in the Berlin Phonogram Archive.

The Berlin Phonogram Archive (Berliner Phonogramm-Archive) was founded in 1900 on the initiative of the psychologist Carl Stumpf and originally belonged to the Psychological Institute of the University of Berlin. Then, under the leadership of Erich Moritz von Hornbostel, it became one of the leading sound repositories of its time. It contains more than 150,000 records, mainly samples of traditional music from more than 230 nations of the world, including more than 30,000 wax rolls (originals, copper negatives and wax copies having the status of originals). The archive's historical collections also include 2,000 shellac records [1,2]. In 1999, the Berlin Phonogram Archive, one of the largest sound archives in the world, was included in the UNESCO “Memory of the World” List [3]. Since December 2020, the funds of the Berlin Phonograms Archive and the Sound Archive (Berliner Lautarchiv) of the Humboldt Institute have been merged to the Unified Fund. From the very first years of the Vienna and Berlin Phonogram Archives, its researchers regularly conducted "classical" phonographic research, traveling to various regions of Europe, Africa, Asia, America and Australia to collect and record folklore of different peoples. For example, Adolf Dirr studied the Caucasus and Transcaucasia (1903-1909) [4, 5]; Richard Karutz made research expeditions to Central Asia and Kazakhstan in 1905-1907 [6]; Felix von Luschan - Turkey, Syria 1902, Albert von Le Coq - Turkestan 1904 [7], Erich M. von Hornbostel - Pawnee Indians 1906, Theodor Koch-Grünberg - Brasilia 1912.

The Turkic-language collections of the Berlin Phonogram archive are unique and priceless, as they are the first recorded audio materials, the rarest sound documents on the history of culture and music of the Turkic-speaking peoples. Along with the later recordings of the Turkic-speaking peoples, made in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century, there are historical records recorded in the period from the early 1900s to the 1920s that are widely represented in the funds of the Berlin Phonogram Archive. Historical audio materials of the Turkic-speaking peoples from the funds of the Berlin Phonogram Archive, made by researchers in different years, can be conventionally divided into several groups:

1. The first group is represented by the Historical records of the Turkic-speaking peoples made by ethnographers at the beginning of the twentieth century during expeditions and fieldwork in regions that are inaccessible to European researchers - Central Asia and Kazakhstan, East Turkestan, the Caucasus and Transcaucasia, Turkey. First of all, this is due to the materials of such researchers as Richard Karutz, Adolf Dirr, Albert von Le Coq and others.

Richard Karutz (1867-1845) - German doctor, anthropologist and ethnologist and the founder and director of the Völkerkundemuseum in Lübeck

from 1896 to 1921. The researcher made a number of ethnographic expeditions to West Africa, South America, Central Asia, Turkestan, Caucasus and to a number of European countries. He is the author of numerous studies and articles on ethnology and anthroposophy [6].

In 1903, 1905 and 1909, Richard Karutz went on research expeditions to Mangistau and Turkestan three times, after which he described in detail the life, customs, economy, games, ornamental art in the book "Among the Kirghiz and Turkmens in Mangyshlak". During these expeditions R.Karutz made recordings of folklore samples, both song and instrumental, on a phonograph. Sound materials on 16 wax discs recorded by him on a phonograph during these years are stored in the Berlin Phonogram Archive, and today they are the very first historical audio recordings of the traditional music of the Turkic peoples. Some samples were notated and published in the Supplement to the German edition of the book by R. Karutz "Among the Kirghiz and Turkmens in Mangyshlak" (1910).

In 2018, the Turkestan collection of songs and instrumental pieces compiled by R. Karutz (1905) was published in Kazakhstan. It includes songs and instrumental pieces of Kazakhs, Tatars and Uzbeks, recorded by German scientists at the beginning of the last century in Kazalinsk and Tashkent cities. A team of scientists from Tatarstan, Uzbekistan, Kazakhstan and Russia, carried out complex work on the restoration of poetic texts, on the notation of songs and instrumental pieces. In total, 13 records were notated, including 6 Kazakh songs and kuis, 5 Tatar songs and 2 Uzbek instrumental pieces. There are lyrical, religious, erotic songs, wonderful Tatar takmaks, as well as dance pieces for the Uzbek gidjak. The collection is published in three languages (Kazakh, Russian and English)[7]. The "Turkestan collection of songs and instrumental pieces" collected by R. Karutz is of historical importance, since these samples are the first audio materials, historical sources of the music of the Turkic peoples of Central Asia, the scientist recorded those samples that were

Richard Karutz
1867 -1945

The German doctor and anthropologist Richard Karutz.

.**The German doctor and anthropologist Richard Karutz** visited Mangistau in 1903 and 1909, after which he described in detail the life, customs, economy, games, and ornamental art in the book "Among the Kyrgyz and Turkmen on Mangyshlak". During these expeditions, Karutz recorded folklore samples, both song and instrumental, on a phonograph. These audio recordings of Richard Karutz on 16 wax rollers were discovered several years ago by Kazakhstani scientists in the Berlin phonogram archive, and today they are the very first historical audio recordings of Kazakh traditional music.

popular in this region at the beginning of the 20th century.

2. The second group of historical sources is represented by audio recordings of Turkic-speaking prisoners-of-war of the First World War of 1915-1918.

An important part of the collection of the Berlin Phonograms Archive consists of recordings of the song folklore of prisoners-of-war, which during the First World War were conducted by a group of researchers led by Professor K. Stumpf and at the initiative of W. Dögen, the future founder of the Berlin Sound Archive[9]. The First World War created an "unprecedented opportunity" for the recording of vast linguistic and musical samples of "almost all peoples of European and Asian Russia" [10,11], in POW camps, which imprisoned more than 2.5 million soldiers in Germany, 1.3 million in camps in the territory of the Austro-Hungarian Empire. The Commission on Musical Recordings was headed by K.Stumpf; A.Hornbostel, who in 1905 took over as director of the Phonograms Archive, only briefly participated in the work [12]; responsible for the recordings in the POW camps, beginning in March 1916, was his graduate student Georg Schünemann, who made more than 1,000 recordings in 25 POW camps.

Between late 1915 and late 1918, Commission staff visited a total of 31 German POW camps [13], where linguistic and musicological research was carried out. This resulted in a total of 1651 gramophone recordings with voice, musical and instrumental recordings, as well as 1022 wax cylinders with music recordings [13,14,15]. The received historical audio recordings of prisoners-of-war are still stored in the Phonogram Archive, they became part of a large-scale scientific project of the Anthropological Society,that is carried out with the support of the Ministry of Science, Arts and Education of Prussia [16,17]. Among the more than 200 different ethnic groups that have been registered in Germanic prison camps, the language and music of the Turkic-speaking peoples represent an important part of the research. Samples of song and instrumental folklore of the Turkic-speaking peoples were recorded on wax discs and accompanied by an appropriate protocol was applied to each of them [17]. The phonographic records of the Turkic-speaking ethnic group, made by K. Stumpf and G. Schönemann, represented Bashkirs, Kumyks, Tatars, Chuvashes. According to the results of the recordings in the POW camps, there have been preserved detailed descriptions of recording procedures from G.Schönemann's musicological remarks and hypotheses [18, 19].

Thus, the work on the analysis of the Historical records of the Turkic-speaking peoples of the Berlin Phonograms Archive it is possible to draw the following conclusions:

1. The first Historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples, recorded on wax cylinders and magnetic tapes, are unique and invaluable historical sound documents on the history of the language, culture and music of the Turkic-speaking peoples, which have no analogues in the sound archives of the Turkic countries.

2. These audio materials have become part of the UNESCO “Memory of the World” Programme and represent tremendous potential as sources for contemporary research in linguistics, ethnography and ethnomusicology. For the introduction of these historical materials into the international scientific turnover, it is necessary to carry out comprehensive scientific research on the Turkic-language collections and publish these audio collections with the protocols and commentaries of specialists.

I would like to express my deepest appreciation to the Curator of Berlin

Phonogram Archive Albrecht Wiedmann and Prof., Dr. Lars-Christian Koch for helpful advice and unwavering guidance during the research. Special thanks to the Secretary General of the International Organization of Turkic Culture TURKSOY Dusen Kasseinov for invaluable contribution and support.

References:

1. For the history of the Phonographische Kommission, see Mehnert, Dieter. (1996). Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin. In: Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung 13, pp. 28-45. Berlin; Bayer, Kirsten and Mahrenholz, Jürgen. (2000)
2. Ziegler, S. Dieakustischen Sammlungen – Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv. In: Theater der Natur und Kunst (Essays), herausgegeben von Horst Bredekamp, Jochen Brüning und Cornelia Weber. Berlin, 2010 Henschel, S. 197-206;
3. Web references: https://en.unesco.org/
4. Kowar, Helmut: "Die Anlage einer Art phonographischen Archives" – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in: Geistes,sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger, 152. Jg., Heft 1, 5-45. Wien, 2017
5. Graf, Walter: Aus der Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Bulletin phonographique 6, Wien 1964, 9-39,
6. Templin, Brigitte: "O Mensch, erkenne Dich selbst" – Richard Karutz (1867–1945) und sein Beitrag zur Ethnologie. (Lübecker Beiträge zur Ethnologie, Band 1). 380 S., 33 SW-Abb. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2010.
7. von Le Coq, Albert (1928), Barwell, Anna, trans., ed., Buried Treasures of Chinese Turkestan: An Account of the Activities and Adventures of the Second and Third German Turpan Expeditions, London: George Allen & Unwin (Repr: 1985, OUP. ISBN 0-19-583878-5)
8. "Туркестанский сборник песен и инструментальных пьес, собранный
9. Р. Карутцем (1905), под ред.С. Утегалиева. "Асыл кітап". Алматы, 2018.
10. Dirr, Adolf. Einführung in das Studium der kaukasischen Sprachen. Mit einer Sprachenkarte. 1928. 80, XI, 381 S.
11. Doegen, Wilhelm (Ed.). (1925). Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde . Berlin. Foreword and introduction (pp. 9-17)
12. Pöch, Rudolf. Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern (41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.
13. Lechleitner, Gerda. Rudolf Pöchs technisch-methodiche Pionierleistung im Dienste der Ethnographie. In: Acham, Karl (Hrsg.), Die Soziologie und ihre Nachbardisziplinen im Habsburgerreich. Ein Kompendium internationaler Forschungen zu den Kulturwissenschaften in Zentraleuropa; Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020, S. 728-730.
14. Suzanne Ziegler. "Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs", Staatliche Museen zu Berlin, 2006.
15. Mahrenholz, Jürgen-Kornelius (2012). "The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin". In Jan Ross (ed.), Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-war Camps 1916-1918 (pp. 14-26). Vienna: Böhlau.
16. Mehnert, Dieter (1996). "Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin". In Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung 13 (pp. 28-45). Dresden: TUDpress.
17. Monique Scheer. Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and
18. Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) Doing Anthropology in Wartime and War Zones. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311
19. Lange, Britta. Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnographische Verfahren im Lager. 2013,Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
20. Georg Schünemann (1923). Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland – mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3). Münich.
21. Georg Schünemann, "Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte", Archiv für Musikwissenschaft 2, no. 2 (1919/20): 175-194.

Зульфия ПАЛИБАЕВА,
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ФИЗКУЛЬТУРЕ И СПОРТЕ

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Аннотация

В представленной статье описываются научно обоснованные механизмы психофизиологического воздействия музыки на учебно-тренировочный процесс. Анализируется роль и значение проведения спортивных занятий с музыкальным сопровождением, вызывающим у занимающихся радость от двигательной активности, формирующем позитивное отношение к занятиям и положительно влияющим на прогресс физкультурно-спортивных результатов.

Ключевые слова: физическая культура, спорт, функциональная музыка, эмоциональное состояние, психофизиология, ритмика движений, музыкальное произведение, здоровье.

Тақдим этилган мақолада мусиқанинг таълим ва тарбия жараёнига психофизиологик таъсирининг илмий асосланган механизмлари кўриб чиқилган. Спорт машғулотларини мусиқа жўрлигида олиб боришнинг шуғулланувчиларда ҳаракат фаоллиги билан машғулотларга позитив муносабатда бўлиш ва жисмоний-спорт натижалари ўсишига ижобий таъсир кўрсатишининг ўрни ва аҳамияти таҳлил қилинади.

Калит сўзлар: жисмоний маданият, спорт, функционал мусиқа, ҳиссий ҳолат, психофизиология, ҳаракатлар ритми, мусиқа асари, саломатлик.

Annotation

The article describes the scientifically justified mechanisms of the psychophysiological effect of music on the training process. The article examines the role and importance of physical education lessons with musical accompaniment, which bring delight from physical activity and form a positive attitude among participants as well as positively affect physical development and athletic results.

Keywords: physical culture, sports, functional music, emotional state, psychophysiology, rhythm of movements, piece of music, well-being.

Эмоционально-психологическая подготовка всегда считалась важным компонентом учебно-тренировочного процесса. Результаты современных медицинских исследований подтверждают её основополагающую роль: непосредственное влияние на эффективность выполняемых тренировочных упражнений, формирование устойчивой мотивации в достижении спортивных результатов и гармонизация жизнедеятельности личности в этическом и социальном аспекте.

Рассматривая эмоционально-психологическую подготовку занимающихся, как комплекс медитативных, фитнесс

и нейропрограммирующих методик, следует отметить важную роль музыкального сопровождения. С учётом возрастания современного уровня тренировочных нагрузок занимающихся, очень важно научить позитивному отношению к ним. Прежде всего следует опираться на эмоционально-психологическую цепочку: увеличение позитивных ощущений спортсмена от тренировочных занятий приводит к повышению, как активности, так и результативности проводимых занятий.

Важнейшим фактором в психологии здоровья, в том числе и спортсменов, являются эмоции. Эмоции – субъективно переживаемое отношение человека к различным раздражителям, событиям, проявляющееся в виде удовольствия, радости или горя, страха, ужаса и т.д., то есть весь спектр переживаний от эйфории и высших форм радости до глубоко травмирующих страданий [5].

Именно эмоции управляют удовлетворением различных потребностей и поведением человека, их правильная настройка и гармонизация позитивно влияют на общее развитие личности. Баланс испытываемых эмоций мы часто называем настроением. Спортсмены, слушая музыку незаметно для себя начинают испытывать выражаемые в ней чувства и настроение. Так не имея в действительности особых причин для радости, слушая радостную музыку, невольно зарождается чувство радости в себе самом. Это связано со специфическим свойством музыки воздействовать на наши эмоциональные центры.

Исследования воздействия музыки на определенные психические, физиологические и биохимические процессы ведут свою историю с конца XIX века (Догель И. М. (1888), Бугославский В. О. (1891), Тарханов И. Р. (1893) и др.) Первые исследования по использованию музыкального сопровождения в трудовой деятельности на промышленных предприятиях проводились в начале 20-х годов. Академик Бехтерев В. М. проводил соответствующие исследования и изучал вопросы связанные с лечебным и гигиеническим значением музыки и даже собирался создать в Москве институт музыкальной терапии. Их продолжили в 60-х годах Перроте А. А., Гольварг И. А., Повилейко Р. П., Полякова В. Б. и др. Несколько позже были предприняты попытки использовать музыку для повышения эффективности тренировок спортсменов: Стукачев В. И. (1968), Попова Б. (1970), Озолин Н. Г. (1978), Коджаспиров Ю. Г. (1991) и др. [2].

Также важными компонентами воздействия на человека являются тембр и регистр. Звучание инструментов различается по частоте диапазона и потому по-разному воздействует на психические и физические процессы в организме человека.

Звучание высокочастотных инструментов (флейта, скрипка и другие) в медленном и среднем темпах оказывает успокаивающее влияние на головной мозг человека и его нервную и дыхательную системы.

Ритмичное звучание среднечастотных инструментов в темпе от 120 до 180 ударов минуту содействует активизации физических сил организма, снятию нервного напряжения и накопившейся агрессии. Отметим, что они также оказывают оздоровительное воздействие на мочеполовую сферу.

Звучание, на низких регистрах, струнных и барабанов в умеренном темпе традиционно используется для введения человека в измененное состояние сознания – транс. При грамотном использовании этого средства можно оказывать весьма

благоприятное воздействие на психику человека.

Важное значение для отражения характера и образа музыкального произведения имеет лад, наиболее часто встречающимися в современной музыке являются мажорный и минорный лад. Мажор употребляется для выражения весёлого, бодрого, серьёзного, возвышенного; минор – для выражения ласки, грусти и нежности. Однако, ещё большее для восприятия настроения музыкального произведения, имеет сочетание лада и темпа.

I. Медленный темп + минорная окраска – характер музыки задумчивый, печальный, грустный, унылый, скорбный, трагичный.

II. Медленный темп + мажорная окраска – характер музыкальных произведений созерцательный, спокойный, уравновешенный.

III. Быстрый темп + минорная окраска – характер музыкальных произведений направленно-драматический, взволновано-страстный, протестующий, мятежный, наступательно-целевой.

IV. Быстрый темп + мажорная окраска – музыка радостная, жизнеутверждающая, веселая, ликующая.

Данная интерпретация является условной, так как выражаемые в музыке образы могут отражать намного более сложный комплекс различных эмоций и оттенков.

Большое значение для характера выполняемых двигательных действий имеют музыкальные штрихи – легато, нон легато и стаккато. Легато обозначает – плавно и связно, звуки непрерывно переходят один в другой, соответственно, и движения должны выполняться плавно. Стаккато – звучит отрывисто, короткие по длительности звуки отделены короткими паузами, при этом выполнение упражнений будет отличаться резкостью, порывистостью движений. Нон легато означает не связно (“раздельно”) и выражается чёткими размеренными движениями.

Последним, из рассматриваемых нами, средством музыкальной выразительности является динамика (в переводе с греческого означает “сила”). Всё, что касается силы и громкости звучания, относится к динамическим оттенкам музыки. Громкое звучание соответствует движениям, выполняемым с большим мышечным напряжением. Под тихое звучание выполняются плавные, волнообразные движения, ходьба на носках и др. Постепенное усиление или уменьшение громкости звучания сопоставляется движениям, выполняемым с постепенным изменением мышечных напряжений.

Употребление термина “терапия” было исторически (традиционно) обусловлено и закрепилось применительно к процессам воздействия музыки и танца на организм и психику человека.

Особенно интересна, в этом контексте, теория Моше Фельденкрайза который разработал свою собственную систему работы с телом для танцевальной терапии. Он считает главной задачей работы с телом должно быть восстановление связей между двигательными участками коры головного мозга и мускулатурой, которые нарушаются за счёт вредных привычек, стресса, напряжения и других негативных факторов.

Этого можно достигнуть посредством успокоения и уравновешивания работы двигательных участков коры головного мозга. Их активизация позволяет достигать возрастающего понимания (ощущения и осознания) человеком того, как работает его собственное тело, что приведёт к способности двигаться с минимумом усилий и максимумом эффективности. Фельденкрайз обнаружил, что человек

может достичь особого расширенного состояния осознания, когда появляется способность выполнять новые сочетания движений, невозможные ранее.

Интеграция средств и методов музыкальной и танцевальной терапии в физкультурно-оздоровительную практику обеспечивает содействие решению её двух основных задач: повышение качества учебно-тренировочного процесса и повышения уровня интереса к занятиям физическими упражнениями для различных слоёв населения (независимо от возраста, от уровня здоровья и от принадлежности к какой-либо социальной группе).

Правильный подбор музыкальных произведений для сопровождения занятий физической культурой во многом определяет эффективность его применения. Сам процесс выбора весьма сложен в связи с тем, что он зависит от многих факторов, которые необходимо учитывать, вот главные из них:

- музыкальные вкусы и предпочтения педагога, его музыкальная культура и грамотность, уровень его музыкально-ритмических способностей;
- музыкальные вкусы и предпочтения занимающихся, уровень развития их музыкально-ритмических способностей;
- цель и задачи занятия, в зависимости от его: направленности, формы организации, этапа обучения;
- характеристики самого музыкального произведения (использованных в нём средств музыкальной выразительности).

Поэтому были выработаны следующие общие требования при выборе музыкального сопровождения занятий физической культурой:

- соответствие возрастным психофизиологическим особенностям занимающихся. Средства выразительности музыкального произведения должны быть понятны и доступны восприятию конкретного контингента занимающихся;
- соответствие цели и задачам занятия и его частей. В зависимости от формы занятия и его целевой установки, подбирается соответствующая музыка, по темпу, характеру и т.д.;
- соответствие эстетическим целям. Музыка должна обогащать внутренний духовный мир занимающихся, способствовать росту их музыкального восприятия и эстетики движений. Поэтому важен не только сам выбор музыкальных произведений, но и качество их воспроизведения [9].

В зависимости от решаемой приоритетной задачи выделяют три типа применения музыкального сопровождения:

- звуколидер – приоритетной задачей является создание стилистической, образной, характерной основы для выполняемых двигательных действий;
- психолидер – приоритетной задачей является концентрация сознания занимающихся на внутренних ощущениях (душевных и телесных), воздействие на психоэмоциональную сферу;
- музыкальный фон – приоритетными задачами фона можно назвать отвлечение от монотонной работы, снятие психоэмоционального напряжения.

Для указанных типов разработаны частные требования и рекомендации по выбору музыкального сопровождения, в соответствии со спецификой.

Частные требования к музыкальному сопровождению по типу “звуколидер”:

- интонационно-ритмическая ясность, подразумевающая наличие мелодической линии с чётким темпо-ритмическим рисунком;
- метрическая однородность, понимаемая, как единый размер на протяжении всего музыкального произведения или его части;

- квадратичность, определяющая наличие определённого количества счётов (8, 16, 32, 64 и т.д).

Частные требования к музыкальному сопровождению типа "психолидер":

- отсутствие чётко выраженной структуры музыкального произведения, "размытость" границ его частей;
- желательно чтобы музыкальное произведение по форме было с многократными повторами какого-либо фрагмента (части, фразы, мотива);
- отсутствие текста (инструментальная музыка), желательно добавление звуков природы;
- музыка должна быть спокойной, лиричной и негромкой.

Частных требования к музыкальному сопровождению типа "музыкальный фон":

- умеренный темп звучания;
- отсутствие текста (инструментальная музыка) или он должен быть на иностранном языке;
- музыка должна быть негромкой, расслабляющей [9].

Таким образом, при эмоциональном воздейтсвии на двигательную активность занимающихся психофизиологическая стимуляция работоспособности осуществляется посредством повышения лабильности корковых центров, оптимизации энергообеспечения и ускорения восстановительных процессов.

Целенаправленно организованная музыка, неся заряд положительных эмоций, улучшает настроение, содействует предупреждению утомления и снижению психического напряжения занимающихся. Воздействуя прежде всего на психику, центральную нервную систему спортсмена, музыка через них опосредованно влияет на спортивную работоспособность.

Использованная литература:

1. Смирнова Ю. В., Сайкина Е. Г., Кадыров Р. М. Музыкальное сопровождение в занятиях физической культурой: Учебно-методическое пособие. -Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 107.
2. Коджаспиров Ю. Г. Секреты успеха уроков физкультуры. Электронный ресурс: учеб. метод. пособие//Ю. Г. Коджаспиров. -Москва: "Спорт", 2018. С. 196.
3. Данилова Н. Н. Психофизиология: Учебник для вузов. -Москва: "Аспект Пресс", 2001. С. 373.
4. Шульговский В. В. Основы нейрофизиологии. -Москва: "Аспект-Пресс", 2000.
5. Радионов А. В. Практика психологии спорта. -Ташкент: "Lider press", 2008.
6. Психотехнологии в спорте//Учебное пособие//Малкин В. Р., Рогалева Л. Н. [науч. ред. В. Н. Люберцев]. -Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2013. С. 96.
7. Patel V., Saxena S., Mudge M., Maselko J., Philips M.R. et al. Global Mental Health. -London: Lancet Magazine. 2007.
8. Физическая культура и спорт с элементами адаптивной физической культуры//Учебное пособие под общей редакцией Магомедова Р. Р. -Казань: Издательство "Бук", 2017. С. 476.
9. Евсеева О. Э., Евсеев С. П. Технологии физкультурно-спортивной деятельности в адаптивной физической культуре. Учебник. -Москва: "Спорт", 2016. С. 384.

Севара НУРМАТОВА,
кандидат филологических наук, доцент Государственной консерватории Узбекистана

ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

Аннотация

В данной статье рассмотрены проблемы профессионально ориентированного обучения иностранному языку в нефилологическом вузе, а также формирования коммуникативных навыков студентов.

Ушбу мақолада нофилологик ОТМларда касбга йўналтирилган чет тилини ўргатиш ҳамда талабаларнинг коммуникатив кўникмаларини шакллантириш муаммолари кўриб чиқилган.

Ключевые слова: профессионально-ориентированное обучение, коммуникативно-проектировочные умения, иностранный язык.

Калит сузлар: касбга йўналтирилган таълим, коммуникатив-лойиҳавий кўникмалар, чет тили.

Annotation

The article deals with the problems of Professionally Oriented Teaching of Foreign Language and the formation of communicative project skills of students of non-linguistic Institute. The author gives the characteristics of educational programs and gives the analyses of the research results.

Keywords: professionally oriented teaching, communicative project skills, foreign language.

В современном обществе в наши дни становление и развитие деловых и личных контактов, укрепление экономических и культурных связей между странами является актуальным. В связи с этим перед педагогами высших учебных заведений Республики Узбекистан, в том числе преподавателями иностранных языков, на первый план выступает задача воспитания индивида, главное достояние которого – культура и общечеловеческие ценности. Эта задача напрямую связана с вопросом, касающимся взаимопонимания людей, их духовной связи и поиска общих путей решения проблем. Основным механизмом достижения этой цели является, на наш взгляд приобщение студентов к культурному наследию и духовным ценностям своего и других народов мира. Иностранный язык при этом играет особую роль, поскольку именно с его помощью осуществляется непосредственный и опосредованный диалог культур - родной и иностранной, что и стало одним из основных положений практически всех современных концепций образования.

Сфера образования является одной из приоритетных и наиболее многообещающих площадок глобальной конкуренции современных государств за политическое влияние и экономическую мощь в XXI веке. Новым толчком к кардинальному совершенствованию этой сферы, коренного пересмотра содержания подготовки

кадров, отвечающих международным стандартам, стал указ Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёева о “Стратегии действий по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан в 2017-2021 годах”. Также в поддержку этого указа была утверждена Программа комплексного развития системы высшего образования на период 2017-2021 годов, включающая в себя меры по укреплению и модернизации материально технической базы вузов, оснащению их современными информационно-коммуникационными технологиями.

Актуальность темы нашего исследования состоит в том, что процесс модернизации системы образования сопровождается существенными изменениями в теории и практике учебно-воспитательного процесса. Происходит смена образовательной парадигмы, предлагается иное содержание образования, традиционные способы подачи информации уступают место иному взаимодействию преподавателя со студентом.

Ни для кого не секрет, что в области методики профессионально-ориентированного обучения и воспитания ведутся научные дискуссии и споры, затрагивающие сферу технологий и инноваций в обучении. Рождаются новые концепции, в рамках которых осмысливаются перемены, происходящие во взглядах на теорию, методику и технологию обучения. Но бесспорным остается тот факт, что образовательный процесс в вузе должен быть, прежде всего, профессионально-ориентированным. Однако организация профессионально-ориентированного обучения в высшей школе затруднена в силу существующих нерешенных проблем, связанных, в первую очередь, с его научно-методическим обеспечением.

В настоящее время профессиональная деятельность специалистов практически во всех областях насыщается непрофессиональными или над профессиональными компонентами и умениями интерпретации и анализа результатов, пользования компьютером, базами и банками данных, владением иностранных языком, что должно быть отнесено к общеобразовательной подготовке. Поэтому профессиональная школа все больше принимает на себя функции продолжения общего образования молодежи. Нравственным императивом любой системы образования является требование, состоящее в том, чтобы подготовка личности соответствовала нуждам развивающейся социальной практики.

Хотелось бы отметить тот факт, что в современных условиях расширения международных связей в области искусства существует потребность в подготовке высококвалифицированных специалистов с таким уровнем владения иностранными языками, который позволяет осуществлять непосредственное общение с зарубежными партнерами в профессиональной деятельности. В контексте обучения английскому языку студентов музыкальных специальностей актуальной задачей является овладение ими знаниями терминов специальности и получение навыков и умений использовать узкоспециализированную лексику для выполнения учебных профессионально ориентированных заданий, направленных на дальнейшее общение.

Как известно огромное значение в понимании менталитета и культуры другой страны имеет и музыка. Студенты музыкального вуза, начиная или продолжая обучение иностранному языку, уже обладают большим багажом знаний о культуре его носителей, поскольку изучали жизнь и творчество выдающихся композиторов и музыкантов из стран изучаемого языка, социально-исторический фон написания тех или иных музыкальных произведений, тенденции

развития литературы и различных видов искусства. Многие из них увлекаются современной зарубежной музыкой. Все это свидетельствует о целесообразности использования музыки в обучении иностранному языку как способе мотивации студентов.

В настоящее время совершенно очевидно, что знание иностранного языка для выпускника музыкального вуза является неотъемлемым условием для продвижения по карьерной лестнице и дает возможность получения дополнительных знаний в различных областях путем интеграции с мировым сообществом.

Мы хотели бы также отметить, что язык специальности – это совокупность всех языковых средств, которые применяются в ограниченной специальностью сфере коммуникации в целях обеспечения взаимопонимания занятых в этой сфере людей. Выделяются и другие характеристики языка специальности:

- первичная связь с другими специальностями;
- устное и письменное употребление в специальной и междисциплинарных сферах коммуникации;
- официальное применение, выбор и частота использования языковых средств в разделах лексики;
- тенденция к нормированию терминологии и структуры текстов.

Преподавателю приходится кооперироваться и вступать в партнерство и сотрудничество со студентами, чтобы совместными усилиями успешно снимать трудности профессиональных вопросов на языке специальности. Средством мотивации обучения особенно для студентов с высокой профессиональной компетенцией может служить и введение новой информации к уже известным блокам профессиональной информации. Интенсификация обучения профессиональной иноязычной деятельности на основе коммуникативного метода к преподаванию иностранного языка специальности способствует мобильности при изучении профессии, а также успеху деятельности, что отвечает требованиям подготовки специалистов в профессиональном плане.

Мы считаем, что наибольшую трудность для овладения представляет лексика по специальности, находящаяся на стыке литературного языка и разговорной речи. По сравнению со специальными терминами, которые относительно свободно семантизируются в понятном для будущего специалиста ситуативном контексте диалога и, как правило, не представляет особых трудностей для запоминания, лексика музыкальных специальностей и их фразеология требует постоянного внимания.

Методика преподавания иностранного языка на материале текста, на материале языка специальности позволяет в первую очередь своей ориентированностью опираться на текст как на высшую коммуникативную единицу обучения. В отличие от имеющихся в настоящее время типологий, базирующихся на одном каком-либо признаке текста, предлагается проводить классификацию одновременно по нескольким основаниям, учитывая как внутри текстовые, так и эстралингвистические признаки текста.

В последнее время профессионально ориентированные технологии все чаще и чаще используются для обучения иностранному языку студентов музыкальных специальностей. Дело в том, что одной из трудностей в вопросе обучения данной группы является, как правило, низкая мотивация обучения иностранному языку. Как показывают исследования, профессионально ориентированные технологии способствуют повышению мотивации обучения, так как позволяют организовать учебный процесс с учетом профессиональной направленности обучения, а также

с ориентацией на личность студентов, их интересы, способности, индивидуальные психофизические особенности.

Одним из основных принципов данных технологий является принцип эмоционального воздействия. Согласно последним исследованиям в психолингвистике, важно, чтобы процесс обучения сопровождался положительными эмоциями. Это способствует более продуктивному усвоению материала, тогда как отрицательные эмоции снижают работоспособность и мотивацию обучения.

Преподаватель вуза в профессиональной деятельности стремится учитывать интересы и потребности студентов, их стремление раскрыть и утвердить себя, стремление к самореализации и самоосуществлению. Вступая в общение не только как профессионал, но и как личность, педагог в таком равноправном сотрудничестве видит серьезные стимулы для личностного и профессионального изменения, преображения, роста студентов. В условиях профессионально-ориентированного обучения отношения партнерства и сотрудничества развиваются на основе персональной ответственности, независимости, совместном творческом поиске преподавателя и студентов и взаимной заинтересованности в их духовном, профессиональном и нравственно-деловом продвижении.

В заключение следует отметить, что музыкальные произведения могут использоваться не только для развития умения аудирования и совершенствования фонетических навыков, но и для обучения другим видам речевой деятельности - говорению, чтению и письму, а также лексическому и грамматическому аспектам иностранного языка. Помимо эстетической ценности, музыка обладает значительным образовательным потенциалом и может способствовать решению учебных, воспитательных и развивающих задач на занятиях по иностранному языку в контексте специальности в музыкальном вузе.

Подводя итог, следует упомянуть то, что использование технических ресурсов позволяет облегчить процесс обучения и сделать его более эффективным. Опираясь на вышеперечисленные особенности профессионально ориентированных технологий, можно заключить, что при их рациональном и грамотном использовании, обучение иностранному языку в музыкальном вузе будет весьма эффективным, как в плане практического освоения иностранного языка с целью дальнейшей коммуникации и использовании в профессиональной деятельности, так и для повышения общего уровня образованности.

Использованная литература:

1. Компетентностный подход как основа совершенствования методики обучения иностранному языку: проблемы и перспективы. -Москва: “Рема”, 2015.
2. Инновационные подходы в обучении иностранным языкам. -Москва: “Рема”, 2018.
3. Традиции и инновации в методике обучения иностранным языкам. -Санкт-Петербург: КАРО, 2017.
4. Поляков О. Г. Лингвистические аспекты проектирования курса английского языка для специальных целей//Филологические науки: вопросы теории и практики. -Тамбов: “Грамота”, 2013. № 12 (30). Ч. 1.

Инесса ГУЛЬЗАРОВА,
и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

ФЕСТИВАЛЬ ЗАКОНЧИЛСЯ – ДА ЗДРАВСТВУЕТ ФЕСТИВАЛЬ!

(ДНЕВНИК МЕЖДУНАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ “ЗВЁЗДЫ ЕВРАЗИИ”)

Аннотация

Статья посвящена Международному фестивалю “Звёзды Евразии”, впервые прошедшему в Ташкенте с 25 января по 1 февраля нынешнего года.

Ключевые слова: фестиваль, музыка, культура, искусство, концерт, публика.

Ушбу мақола жорий йилнинг 25 январидан 1 февралигача Тошкентда илк маротаба бўлиб ўтган “Евросиё юлдузлари” Халқаро фестивалига бағишланган.

Калит сўзлар: фестиваль, мусиқа, маданият, санъат, концерт, томошабин.

Annotation

The article is devoted to the International Festival “Stars of Eurasia”, which was held for the first time in Tashkent from January 25 to February 1 this year.

Keywords: festival, music, culture, art, concert, audience.

Первого февраля в Ташкенте завершился масштабный международный фестиваль “Звёзды Евразии”, собравший талантливейших музыкантов с мировыми именами. Этот грандиозный музыкальный форум прошёл в столице Узбекистана впервые, да ещё в период жёсткого мирового локдауна, став беспрецедентным событием и решительным ответом COVID-19.

Его организаторы – Европейский фонд поддержки культуры, Государственная филармония Узбекистана при активном содействии Министерства культуры Республики Узбекистан, а также спонсоры – showpro.uz Yamaha, горный курорт Amirsoy, Государственная консерватория Узбекистана и Государственный академический Большой театр имени А. Навои, проделали титаническую работу, чтобы подарить узбекистанцам уникальное по масштабу музыкальное действо. Даже, несмотря на то, что эпидемия диктовала свои порядки. Согласитесь, концерты в пандемию – это большой риск, ведь она заставила самоизолироваться людей, поставила всех в стесненные условия не только физически, но и в плане общения. Однако устроители и музыканты международного форума пошли на него, чтобы порадовать наших слушателей, потому что ни телевизор, ни интернет никогда не заменят живого звучания. Это был их подарок, но с обязательным учётом соблюдения всех санитарных правил и норм – антисептик, расстояние два метра, наличие медицинской маски, наполняемость залов только наполовину. В итоге семь вечеров звёзды классического искусства вдохновенно играли и музицировали на трёх концертных сценах Ташкента, взрывая залы бурными аплодисментами и криками “браво”, по которым можно было определить, как узбекистантские

поклонники классической музыки истосковались в период пандемии по живому звучанию. Поэтому публика приходила на концерты, задолго до их начала.

Отдельной благодарности заслуживает основатель и президент Европейского фонда поддержки культуры (ЕФПК) Константин Ишханов, благодаря стараниям которого, его творческому рвению, трудолюбию и любви к классической музыки "Звёзды Евразии" зажглись и засверкали на гостеприимной земле Узбекистана, оставив ни с чем несравнимое послевкусие.

Предприниматель и меценат господин Ишханов первый и единственный иностранец, получивший высшую национальную награду Мальты в области искусства за "Уникальный вклад в культуру Мальты". Он родился в Баку, где окончил среднюю школу, затем поступил в Азербайджанский институт нефти и химии, в дальнейшем продолжил образование сначала в Российском Государственном Университете нефти и газа имени И. М. Губкина, а потом в аспирантуре Всероссийского научно-исследовательского института нефти и газа, сделав впоследствии стремительную карьеру.

В 2007 году Константин Ишханов переехал с семьёй на Мальту, где в феврале 2015 года основал Европейский фонд поддержки культуры (некоммерческую организацию), основной целью которого является продвижение талантливых музыкантов и художников, а также содействие сохранению музыкального и культурного наследия.

Фонд проводит различные фестивали, конкурсы, мастер-классы, семинары, круглые столы, концерты, выставки и другие мероприятия, стремясь вызвать интерес к различным видам современного искусства и поддержать талантливых музыкантов Европы, Азии и Америки.

Вот и в Ташкенте состоялся грандиозный международный музыкальный форум, на котором музыкантам дали возможность проявить себя, а слушателям, забывшим за время пандемии ощущения от живой музыки, услышать её в потрясающем исполнении, затронувшим их самые высокие душевные струны. Сразу замечу, что в большой и разнообразной программе фестиваля самым титульным автором стал наш современник американо-мальтийский композитор с советскими корнями Алексей Шор, чьи произведения лейтмотивом прошли через все концерты "Звёзд Евразии". Математик с докторской степенью, он начал писать музыку в 2012 году. Сегодня его с большим успехом исполняют всемирно известные музыканты, а в Ташкенте этот автор прозвучал впервые. На вопрос, чем вызван к нему интерес организаторов, Константин Ишханов ответил: "Алексей Шор – это пример современной классики, в которой каждый слушатель уловит мотив, который непременно отзовется в его сердце. Музыка этого композитора мелодичная, понятна, она с первых нот рождает огромное количество ярких образов. Мы сотрудничаем с этим автором не первый год и видим, с каким восторгом реагирует на его творчество слушатель. Не стала исключением и публика в Узбекистане".

Кстати, Гия Канчели незадолго до своего ухода признался в одном из интервью: "Для меня музыка Алексея Шора – это чувство подавляющего мира и гармонии", а латвийский композитор Георг Пелецис, продолжил: "Мы с Алексеем – одной

крови, потому что мы рыцари ордена консонантной музыки, очень мелодичной и гармоничной".

Однако перейду к прошедшему форуму.

Итак, в первый концертный день на сцене Дворца искусств "Туркистон" прозвучало "Хорезмское праздничное шествие" С. Юдакова, Скрипичный концерт (ре минор, соч. 47) Я. Сибелиуса и "Морские пейзажи" А. Шора. Исполнители: Заслуженный коллектив Национальный симфонический оркестр Государственной филармонии Узбекистана (художественный руководитель народный артист республики И. Джалилов) под управлением главного дирижёра, лауреата международных конкурсов Алибека Кабдурахманова и солист Московской государственной академической филармонии, лауреат международных конкурсов, молодой скрипач Гайк Казазян.

Концерт открылся очень ярким и богатым колористическими красками "Хорезмским праздничным шествием" С. Юдакова, которое идеально подходит нашему филармоническому оркестру, исполнившим его как торжествующую песнь, слившуюся в одном потоке прекрасной музыки, наполненной восточными мотивами и темами.

А потом на сцену вышел Гайк Казазян и чистым, нежным, проникающим в душу звуком заиграл Скрипичный концерт Я. Сибелиуса. По словам известного дирижера Леопольда Стоковского, единственный инструментальный концерт в наследии финского композитора представляющий "одну из лучших его симфоний". Сегодня это, бесспорно, самое популярное произведение Сибелиуса. Казалось, прибавить уже невозможно, но солисту, дирижеру и оркестру это удалось. Исполнение Гайка зацепило за душу: он открыл узбекистанскому слушателю новые, неведомые доселе миры и раскрасил новыми красками уже известный нам опус, сделав его по-новому прекрасным, после которого последовал шквал аплодисментов.

А затем зазвучала тихая, нежная, “лёгкая” музыка Алексея Шора – “Морские пейзажи” для скрипки с оркестром, и это была первая встреча узбекистанцев с талантливым композитором и его произведением, рассказывающим о красоте моря, где живут разные краски, характеры, эмоции. Шор отдает предпочтение традиционной тональной музыке, в ней слышится и влияние великих русских мастеров – Чайковского, Римского-Корсакова, Прокофьева и его собственный яркий авторский голос. И Гайку Казазяну удалось погрузиться в атмосферу “Морских пейзажей” с разными картинками то неги и покоя светлой лунной ночи, или тихой и чистой лирики, либо ввергнуть в пучину морских страстей. Кипение чувств и настроений настолько захлестнули зал, что он долго не отпускал полюбившегося солиста – прекрасного скрипача, безукоризненно давшего старт “Звёздам Евразии” на гостеприимной земле Узбекистана.

Так совпало, что во второй фестивальный день на сцене Органного зала Государственной консерватории Узбекистана солисткой выступила тоже скрипачка, но только казахстанская, выпускница Московской государственной консерватории имени П. Чайковского Меруерт Карменова. Артистка Queen Elisabeth Music Chapel, лауреат международных конкурсов, она приехала в Ташкент впервые, чтобы принять участие в фестивале.

Концерт открыл Государственный камерный оркестр “Солисты Узбекистана” под управлением художественного руководителя, заслуженного артиста Узбекистана Анвара Раимджанова, исполнивший Сонату-концерт №2 Т. Альбинони. В искусстве этого коллектива привлекло хорошее чувство стиля венецианского композитора эпохи барокко, строгая академичность, бережное отношение к авторскому тексту, эмоциональность, по достоинству оцененные слушателями.

Программу продолжила Меруерт Карменова, представившая совершенно другой мир образов в концерте для скрипки с оркестром “Фантазмы” современного по духу и романтика по стилю А. Шора. Изысканно-тонкое исполнение, безупречный ансамбль и взаимопонимание солистки и оркестра так поразило искушенную узбекистанскую публику, что музыкантов долго не отпускали со сцены.

В репертуарной для скрипачей пьесе “Цыганские напевы” П. Сарасате сегодня трудно сделать какие-либо принципиальные открытия – сочинения уже обросли “традициями”, но стремиться к свежести трактовки, безусловно, обязан каждый. Карменова сыграла это произведение с виртуозным блеском, артистическим взлётом, так необходимым в таком романтическом опусе.

Вряд ли кто-нибудь из слушателей забудет и её замечательный “бис” – “Баркаролу” А. Шора, исполненную необыкновенно трогательно, проникновенно, внёсшую последний изящный штрих в программу концерта.

Большому успеху молодой скрипачки во многом способствовало чуткое сопровождение “Солистов Узбекистана”.

После концерта Меруерт Карменова призналась: “Мне всё безумно понравилось, в Ташкенте очень хорошая публика, здесь невероятно тепло принимают. Я рада, что получилось сюда приехать и впервые за период пандемии выступить в живом концерте”.

Третий день фестиваля вернул слушателей в концертный зал Дворца искусств “Туркистон” на оперный гала-вечер, в котором выступили солистка Большого театра России, лауреат международных конкурсов Анна Аглатова и солист Государственного академического Большого театра имени А. Навои, народный артист Узбекистана Рамиз Усманов. За дирижерский пульт Национального симфонического оркестра Узбекистана встал британский дирижёр Мариус Стравинский, а большую концертную программу составили сочинения Дж. Верди, Дж. Пуччини, Л. Делиба, Л. Ардити, П. Соросабаля, А. Лары и А. Шора.

Если имена звёзд оперной сцены хорошо знакомы узбекистанцам, то Мариус Стравинский впервые оказался в Ташкенте. Как выяснилось, маэстро родом из соседнего Казахстана, имеет дальнее родство с композитором Игорем Стравинским, являясь его внучатым племянником.

Мариус имеет прекрасное профессиональное образование, уровень которого неоднократно повышался в лучших заведениях Великобритании. Огромный дирижёрский опыт был приобретён под руководством всемирно признанных мастеров, а свою музыкальную карьеру он всё-таки начал в Москве, попав на стажировку в Филармонический симфонический оркестр. Не стану перечислять всех регалий и заслуг Стравинского, отмечу лишь, что его послужной список не оставляет сомнений в его профессионализме. И прошедший концерт стал безоговорочным подтверждением этого факта.

Вечер открыла сюита из нашумевшего балета с элементами оперы “Хрустальный дворец” А. Шора, поэтому появление Анны Аглатовой в нескольких её частях (в целом их тринадцать), было закономерным.

В основе сюжета – исторический эпизод, имевший место при дворе российской императрицы Анны Иоанновны, которая славилась своей любовью к пышным торжествам и необычным забавам. Однажды она решила поженить во дворце изо льда на реке Неве, Хрустальном Дворце, влюбленную пару придворных шутов, уложив их спать на ледяном ложе в ледяном дворце. Шут и Шутиха влюбляются друг в друга в искомом райском саду, императрица дарит им на свадьбу клетку с райскими птицами, а потом сад замерзает – но не любовь. В итоге получилось удивительное действо о хрупкости счастья с красочными дивертисментами,

музыка которого – взгляд композитора из XXI века в XVIII век, которому он дал современное прочтение.

А светлые шоровские мелодии и гармонии засияли под сводами "Туркистона" в красочной сюите – яркая, театральная она вызвала ассоциации с музыкой Моцарта, доставив истинное удовольствие. Да и сама Анна Аглатова призналась, что мелодии Алексея по типу Вольфганга Амадея – ясные, простые, трогающие за живое, очень легко запоминаются, поэтому петь их очень комфортно. Голос певицы сливался с оркестром под управлением маэстро Стравинского в таком единодушном порыве, что казалось, они работают вместе уже много лет. Симфонический коллектив звучал образцово и в чисто инструментальных частях, покорив публику свежестью ощущения как барочных тем, так и танцевальных. Забегая вперёд, отмечу, что музыкально-стилистическая чуткость дирижёра и его умение находить общий язык не только с музыкантами оркестра, но и певцами стали залогом успеха всего концерта.

Огромный резонанс вызвало исполнение Рамизом Усмановым эффектной Песенки герцога из оперы "Риголетто" Дж. Верди. Обладатель роскошного вокала, он умеет зарядить зал своей энергетикой, иначе поклонники не встречали бы его бурными овациями и вздохами восхищения. Вот и в этот вечер он покорил их виртуозным владением голосом, лёгкостью звукоизвлечения, сочетающейся с яркой индивидуальностью, излучающей свет, будь то Леандро из сарсуэлы П. Соросабаля, или Альфред из "Травиаты" Дж. Верди, либо знаменитая "Гранада" А. Лары.

Предметом бурной овации стало и исполнение Анной Аглатовой Болеро Елены из оперы "Сицилийская вечерня" Дж. Верди. Облачённая в красивое платье алого цвета, она блистала на сцене не только прекрасным вокалом, но и яркой актёрской игрой. Ни на что не похожий голос певицы, соединяющий в себе колоратурное виртуозное мастерство с драматическим наполнением, обилие тембровых красок с ясностью голосоведения заворожили ценителей оперного искусства, которых Аглатова порадовала Вальсом Мюзеты из оперы "Богема" Дж. Пуччини, "Красавицами Кадиса" Л. Делиба, "Поцелуем" Л. Ардити. К этому следует добавить, что Анна хорошо движется, она грациозна и очень органична.

Оба певца погрузили узбекистанцев в атмосферу подлинного музыкального праздника. Однако немаловажную роль в этом сыграли не только солисты, но оркестр и маэстро Стравинский, который был искусным музыкальным проводником, уверенно и самозабвенно им аккомпанировавшим.

А как сливались в чарующем упоении голоса Анны Аглатовой и Рамиза Усманова в дуэте Альфреда и Виолетты из "Травиаты" Дж. Верди. Великолепно исполнили они и "запетую до дыр" Застольную песню из этой же оперы. Сочетание красивой мелодии и блистательного пения настолько захватило слушателей, вызвав бурные овации, что певцам пришлось повторить этот заключительный номер концертной программы. И он прозвучал ещё ярче!

В четвёртый концертный день "Звёзд Евразии" приняли участие: лауреат международных конкурсов Сергей Антонов (виолончель) и Государственный камерный оркестр "Солисты Узбекистана". В программе были заявлены произведения Э. Элгара, П. Чайковского и А. Шора. Все с нетерпением ждали выхода Сергея Антонова, за плечами которого – победы в международных конкурсах, а также выступления

на мировых концертных площадках. Виолончель Антонова с первой фразы Andante cantabile из струнного квартета П. Чайковского захватила, без остатка, всех слушателей Органного зала Государственной консерватории Узбекистана: у многих от его исполнения перехватывало дыхание. Перед узбекистанцами предстал артист, обладающий невероятной музыкальностью, самобытным мышлением и отличной техникой. Невероятный звук его виолончели завораживал и очаровывал и в концерте "Музыкальное паломничество" А. Шора, и в сыгранной на бис "Юмореске" этого же автора, после которых зал взрывался бурными и продолжительными аплодисментами, переходящими в овацию. Публика благодарила Сергея за высокий профессионализм, за волшебный звук виолончели, за позитивные эмоции, за восторг и воодушевление! Он затронул самые сокровенные струны души каждого из наших слушателей, подарив столько счастья, что никому не хотелось покидать Органный зал, чтобы не расплескать всё это великолепие!

Кстати, сам Сергей неоднократно говорил в интервью, что публика в столице Узбекистана отличается особой теплотой приема. Ему было невероятно приятно, что, несмотря на пандемию, она ходит на концерты. "Значит, слушатели истосковались по нам, – сказал виолончелист, а мы, конечно же, по ним. Даже со сцены чувствовалась невероятная поддержка зала. Конечно же, самое главное – это здоровье, но все-таки для истинных поклонников классики "живой" концерт – лучшая профилактика любых болезней. На высоте был и камерный оркестр "Солисты Узбекистана" под управлением маэстро Раимджанова замечательно дополнявший меня.

Я благодарен всем оркестрантам за удовольствие совместного музицирования!"

Пятый концертный день фестиваля открыл солист Московской государственной академической филармонии, лауреат международных конкурсов, молодой пианист Филипп Копачевский к тридцати годам завоевавший восхищение и признание публики. В его исполнении вначале блестяще прозвучала сольная программа. Так, Полонез №7 (ля-бемоль мажор, соч.53) Ф.Шопена был исполнен ярко, с воплощением национальной самобытности музыки польского гения, владением всей богатой палитрой фортепианной красочности, а один из известных шедевров Ф. Листа "Грёзы любви" – удивительно тонко и элегантно со своим безусловным лирическим дарованием. С большой экспрессией и погружённостью в исполняемую музыку, с хорошим чувством смены настроений прозвучал и цикл пьес "Образы великой осады" А. Шора.

В результате пианиста ждал горячий приём публики, под аплодисменты которой потом на сцену вышли Национальный симфонический оркестр Государственной

филармонии Узбекистана, маэстро Кабдурахманов и Филипп Копачевский. И зазвучала широко известная "Рапсодия на тему Паганини" (ля минор, соч.43), которую С. Рахманинов написал для фортепиано и оркестра за шесть недель, и которая стала потрясающей жизнеутверждающей доминантой пятого вечера фестиваля "Звёзды Евразии". Исполнителям хватило одной репетиции, чтобы договориться о темпах и ритмах и, как признался Алибек Кабдурахманов, главное – Филипп прекрасно чувствовал дыхание этой музыки и был на одной волне

с оркестром. Замечу, сам маэстро вёл и солиста, и оркестр с филигранной точностью и мастерством.

Зал долго не отпускал Филиппа Копачевского и после долгой овации он всё-таки выпросил у него бис – Ноктюрн №2 (соч.9) Ф.Шопена. И снова цветы, овации и золотошвейный халат, без которого не отпускали ни одного солиста "Звёзд Евразии".

Программа шестого фестивального вечера была представлена большим концертом симфонической музыки в двух отделениях на сцене Государственного академического Большого театра имени А. Навои. В тот вечер за дирижёрский пульт Национального симфонического оркестра Узбекистана встал художественный руководитель музыкального форума "Звёзды Евразии", главный дирижёр Калининградского музыкального театра и Московского молодёжного симфонического оркестра Михаил Кирхгофф. Солисты – известные музыканты из Санкт-Петербурга, дважды победитель Международного конкурса имени Чайковского, обладатель премии Президента России Сергей Догадин (скрипка) и солист группы кларнетов Симфонического оркестра Мариинского театра, лауреат международных конкурсов Никита Ваганов, а также солист ГАБТа имени А. Навои, народный артист Узбекистана Рамиз Усманов. Музыканты представили публике симфонические шедевры русских и европейских композиторов.

Открыла очередной фестивальный вечер яркая, динамичная и неудержимая увертюра к опере "Руслан и Людмила" М. Глинки, пользующаяся заслуженной популярностью. Стремительная, ликующая, полная сил, она шла на одном дыхании, с первых тактов накрыв слушателей волной красивого и сочного звука.

Здесь было всё: и смена характера, и внезапный контраст динамики, регистров, тембров, и повторяющиеся "аккорды оцепенения", делающие музыку таинственной и завораживающей. Сама по себе очень красивая увертюра, да ещё и в прекрасном исполнении под управлением маэстро Кирхгоффа, она вызвала восторг и бурю аплодисментов.

Далее прозвучала сюита "Четыре сезона Манхэттена" для скрипки с оркестром А. Шора, в виртуозном произведении которого раскрывается отношения человека и природы, как и в известных "Временах года" А. Вивальди. Одному из лучших скрипачей современности Сергею Догадину удалось передать эмоциональный тон музыки композитора, её яркую мелодичность и сердечность, где скрипка – лидер и в каждой части есть большие каденции. Солист проявил себя музыкантом тонких психологических нюансов и невероятным лириком. Кстати, именно ему автор и доверил исполнение мировой премьеры этого сочинения, после которой Догадин признался: "Опус Алексея Шора получился очень необычным, развернутым, виртуозным, в нем столько настоящей игры, чувства, чего-то очень глубокого и романтически прекрасного – и всё это требует решения определенных задач как от сольной скрипки, так и от оркестра, потому что оркестр здесь представлен очень масштабно". И "Четыре сезона Манхэттена" узбекистанская публика приняла очень тепло, долго аплодируя музыкантам.

Сюита исполнялась в одном отделении с известным классическим хитом К. Сен-Санса "Интродукцией и Рондо каприччиозо" (соч. 28), прочно укрепившимся в репертуарах многих скрипачей. Поэтому это тот случай, когда очень трудно избежать соблазна известных интерпретаций. Однако Догадину удалось заворожить зал силой своей чудодейственной естественности, красотой и нежной мощью лирического излияния, виртуозностью, безупречной правдивостью интонации – и своего инструмента, и своей души, оставшись наедине с музыкой и сотворившим её автором. Прозрачно и деликатно аккомпанировал солисту оркестр, подчёркивая звучание скрипки, характер и оттенки настроений пьесы Сен-Санса, исполнение которой было взрывом чувств и эмоций Сергея Догадина. И вновь ликовал восторженный зал.

Второе отделение открылось одним из самых знаменитых произведений П. Чайковского – увертюрой-фантазией "Ромео и Джульетта". Почти 150 лет прошло с того момента, как композитор подарил миру своё выдающееся творение, и с момента появления оно не перестаёт восхищать своим блеском, светом и оптимизмом. Когда его слушаешь, душа замирает. Что чувствовал в этой музыке маэстро Кирхгофф? Он играл её как симфонию: и сам характер высказывания, и поразительно живые, театрально-зримые образы, и их развитие в напряжённых подъёмах и кульминациях с враждой и ненавистью двух семей. Слушатель с волнением следил за трепещущим душевным миром Шекспира-Чайковского, прозвучавшим в вдохновенном мастерском исполнении, основным настроением которого была светлая лирика, поданная тонко и изящно, несмотря на темпераментность музыки.

Приятным продолжением шестого фестивального вечера стало выступление другого титулованного виртуоза Никиты Ваганова, порадовавшего узбекистанцев встречей с ещё одним сольным инструментом, имя которому кларнет. Несмотря

на молодость, личность этого музыканта в музыкальном мире известна. В его исполнительской истории выступления с различными оркестрами, участие в престижных фестивалях, сотрудничество с такими коллективами, как оркестр Les Dissonances (Париж), камерный оркестр Густава Малера и Ливерпульский филармонический оркестр.

С 2013 года Никита Ваганов – солист группы кларнетов Симфонического оркестра Мариинского театра.

Его называют интеллигентным исполнителем, от красоты звука которого порою перехватывает дыхание. В Ташкенте он исполнил трёхчастный Концерт для кларнета с оркестром А. Шора, покорив не только необыкновенным звучанием, но виртуозной и тонкой игрой, безупречной фразировкой, бережным отношением к авторскому тексту, великолепными техническими возможностями. Но главный секрет кларнетиста в том, что он умеет угадывать душу музыки того или иного автора. Вот и на ташкентской сцене он воплотил в звуке душу Шора, удивительная и очень мелодичная музыка которого, вызвала бурные эмоции в зале. Замечательно аккомпанировал музыканту оркестр.

Финальным аккордом концерта стало выступление нашего земляка Рамиза Усманова. В знаменитой арии Каварадосси из оперы “Тоска” Дж. Пуччини певцу аккомпанировал оркестр, а соло на кларнете играл Никита Ваганов, чей нежный звук ювелирно плёл кружево известной мелодии сказочной красоты. Оба солиста были чудо как хороши! Петь героя-художника Марио Каварадосси должен голос, обладающий подобной красочностью звучания, как у Рамиза Усманова, который вдобавок показал всю глубину переживания своего героя. Слушатели были в восторге и “узбекский соловей” блистательно исполнил романс Леандро “Не может быть” из сарсуэлы “Портовая трактирщица” П. Соросабаля. Зал вновь взорвался аплодисментами, которые долго не утихали, и музыкантам пришлось играть на “бис”! Безусловно, не только Рамиз, но и сами звёздные гости, явно, получили удовольствие от такой реакции публики и живого общения.

“Мы соскучились по живым концертам, – сказал в заключении Михаил Кирхгофф, – по встрече со зрителями, так же, как и зрители соскучились по концертным залам. Спасибо, Ташкент, ты вдохновил нас!”

День закрытия фестиваля “Звёзды Евразии” был ознаменован выступлением инструментального трио в составе Филиппа Копачевского (фортепиано), Сергея Догадина (скрипка) и известного российского виолончелиста, заслуженного артиста России Бориса Андрианова. В свою программу музыканты включили два опуса: “Семь пьес для фортепианного трио” А. Шора и “Памяти великого художника” (ля минор, соч.50) П. Чайковского.

Немного о Борисе Андрианове, являющимся одним из ведущих российских музыкантов своего поколения. Победитель международных конкурсов имени П. И. Чайковского в Москве и Classica Nova имени Д. Д. Шостаковича в Ганновере, конкурса виолончелистов Мстислава Ростроповича в Париже, где стал первым представителем России, получившим звание лауреата, за всю его историю, и многих других. За его плечами различные фестивали и выступления на мировых концертных площадках.

Помимо этого, Андрианов является идейным вдохновителем и руководителем проекта "Поколение звезд", в рамках которого проводятся концерты молодых талантливых музыкантов в разных городах и регионах России. За эту сферу деятельности он награждён премией правительства РФ.

И это ещё не всё. Музыкант воплотил в жизнь ряд проектов, среди которых международный фестиваль виолончельной музыки Vivacello. Тем не менее, Борис не считает себя звездой и говорит, что, когда это ощущение придёт, творческий рост остановится. Наверное, поэтому он успешно совмещает свою исполнительскую деятельность с педагогической в Московской консерватории.

График Бориса Андрианова расписан по минутам. Вот и в Ташкент он прилетел в день концерта, поэтому репетировать с Копачевским и Догадиным пришлось за несколько часов до выхода на сцену. Но, несмотря на неожиданные порою форс-мажорные ситуации, все трое считают такие встречи прекрасным шансом помузицировать – из-за плотного графика им редко приходится собираться вместе, чтобы поиграть камерную музыку, которую они так любят.

На сцену Дворца искусств "Туркистон" музыканты вышли в приподнятом настроении. Им предстояло познакомить узбекистанскую публику с камерным опусом А. Шора – "Семь пьес для фортепианного трио". Эти изящные и изысканные характеристические картинки, композитор сложил в цикл – "Адьё", "Возраст", "Прощальный ноктюрн", "Король Мэтт Первый", "Люксембургский сад", "Баркарола Св. Эльма" и "Шубертанго", – с тональной и очень мелодичной музыкой, порою экспрессивной, но легко воспринимающейся слушателем.

Исполняя этот камерный опус, никто в ансамбле не стремился к лидерству. Напротив, каждый думал об общей цели – представить такую музыку, какой сегодня так не хватает – естественную, доступную, искреннюю, в которой тесно сплелись городские картины жизни, бескрайние просторы, чувства и даже шутка.

Что касается музыки Чайковского, то она уже давно вышла за пределы его Родины. Именно этому русскому гению суждено было вывести Россию в безусловные музыкальные лидеры – подсчитано, что каждые 6 минут на планете Земля исполняется какое-нибудь его произведение. Столь же часто исполняют только "Божественного Амадея" Моцарта. Любое произведение Чайковского – это эмоциональное потрясение и проникновение в самые глубокие уголки души. Его музыку обожают и всегда с удовольствием слушают. Так было и во время исполнения камерного опуса "Памяти великого художника", длительность которого сорок семь минут – тысяча триста двадцать тактов, и по протяжённости превышает большинство симфоний композитора.

Своё единственное Трио Чайковский посвятил другу и единомышленнику Николаю Рубинштейну, основателю Московской консерватории, чья смерть стала

для Петра Ильича трагедией. Получился своего рода разговор на возвышенных тонах музыкантов-собеседников – пианиста, скрипача и виолончелиста – которых автор привлёк к общению во имя Рубинштейна, и ради него. Тембры струнных, использованные Чайковским, выглядят необыкновенно человечными. А вот фортепиано, невероятно богатое, грандиозное, звучит здесь в стиле Николая Рубинштейна подобно глубочайшему фортепианному концерту, даже при развёрнутых партиях скрипки и виолончели. Причём все три инструмента высказываются на симфоническом уровне практически во всех частях.

Музыканты сумели увлечь публику, в первую очередь, искренностью переживания, передав в гениальном Трио целый синтез эмоций и картин: тут была и скорбь, и воспевание большой души и личности, и ностальгия. Выразительно было раскрыто и его мелодическое богатство, при котором пела каждая нота. Чувствовалось, играть всем в ансамбле доставляло огромное удовольствие, особенно Копачевскому и Догадину, ведь с ними музицировал такой мэтр, как Борис Андрианов – глубокий, вдумчивый, вдохновенный музыкант, мощнейший по энергетике и выразительности. Очень впечатляюще прозвучали последние такты, погребальные, когда играла его виолончель. Виолончель, которая всегда удерживает время, удерживает звучание, здесь уже не в силах ничего удержать. “Скорбь, страх, изживание скорби и наконец – освобождение человеческой души...” – так написал об этом в своём исследование известный российский музыковед и музыкальный критик, доктор искусствоведения Л. Гаккель (Гаккель Л. Чайковский. Трио. “Искусство”, №4, 2002.).

А в зале в этот момент нависла особая глубокая тишина – публика “держала паузу”, после которой последовал горячий эмоциональный отклик. Таким образом, единственная в своем роде “симфония для трёх инструментов” создала ощущение бесконечного величия трагического замысла, который мастерски передали замечательные российские музыканты, поставившие запоминающую точку в фестивале “Звёзды Евразии” мощным Трио Чайковского.

Итак, неделя музыкальной феерии в Ташкенте, позволившей возвыситься над суетой повседневности, пролетела незаметно. Всплеск фестивальной жизни с насыщенными концертными программами задавали вектор музыкальной жизни столицы Узбекистана, в которой все эти дни царила немеркнущая классическая музыка. Это было ни с чем несравнимое ощущение счастья от встреч с прекрасным искусством, ведь исполнительское мастерство участников музыкального форума, сделало культурную жизнь Ташкента сопоставимой с уровнем европейских столиц. Интересная деталь: фестиваль завершился, а разговоры о нём не утихают. И что остается делать после этих долгих разговоров, обсуждений и восхищенных оценок любителям классической музыки? Ждать повторения “Звёзд Евразии” на будущий год: фестиваль закончился – да здравствует фестиваль!