

**МУНДАРИЖА
СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS**

БОШ МУҲАРРИР МИНБАРИ \ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

САЙФУЛЛАЕВ Б.2

МУНОСАБАТ \ ВЗГЛЯД

РАСУЛОВА Т. КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В РЕСПУБЛИКЕ УЗБЕКИСТАН 5

ТАБРИКЛАР \ ПОЗДРАВЛЕНИЯ

ОВЧИННИКОВ Д. ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ КОНСЕРВАТОРИИ 8

МУСИҚИЙ ОҚШОМЛАР \ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА

ҲОШИМОВ А. НАЗМ ВА НАВО 19

СЎНМАС ЮЛДУЗЛАР \ НЕГАСИМЫЕ ЗВЕЗДЫ

ДЕРГАЧЁВА Э. ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА ФАТАХА НАЗАРОВА 24

НАБИЕВА М. ЎЗБЕКИСТОН КОМПОЗИТОРЛИК МАКТАБИ ДАРҒАЛАРИ 29

ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИ \ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

ЗОКИРОВ А. ҲОФИЗЛИҚДА ЖЎРОВОЗЛИК АНЪАНАЛАРИ – ЗАМОНАВИЙ

МАДАНИЯТ КЕСИМИДА 33

МУХАМЕДОВА Г. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МЕХАНИЗМОВ ВОЗБУЖДЕНИЯ

И ТОРМОЖЕНИЯ В ПЕНИИ 37

МАМАДЖАНОВА Э. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АВАЗА МАНСУРОВА 43

АЗИЗБОВ С. ЎЗБЕК МУМТОЗ МУСИҚА ТАРИХИДА ЧОЛГУЛАР

МАСАЛАСИГА ОИД 49

МЯКУШКО Т. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.А.МУШЕЛЯ 54

КАМИЛОВА Д. ФРЕДЕРИК ШОПЕН АСАРЛАРИНИНГ МУСИҚИЙ МАЗМУНИ 64

АБРАРОВ Г. НАВРЎЗНИНГ МУСИҚИЙ САДОЛАРИ 68

НАЗАРОВ Х. ЭЛЕКТРОН МУСИҚАНИНГ АЙРИМ МУАММО ВА ЮТУҚЛАРИ 74

МУСИҚА ТАРИХИ ВА НАЗАРИЯСИ \ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

БУДАРИНА А. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ

ТВОРЧЕСТВЕ 78

МУХАМЕДОВА Ф. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ОПУСЫ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА 82

ГАНИХАНОВА Ш. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРОВ 86

МУСИҚА САНЪАТИНИНГ АСПЕКТЛАРИ \ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

АВДУЛЛАЕВА М. OVERCOMING THE LANGUAGE BARRIER IS THE FIRST AND MAIN STAGE OF LANGUAGE LEARNING 92

ГАФУРОВА Ш. МУСИҚИЙ БАДИЙ КОММУНИКАЦИЯ ТИЗИМИДА ОВОЗ РЕЖИССЁРЛИГИ 96

АФИША

САФАРОВ А. БОЛАЛАР ҚЎШИҚЛАРИ РЕСПУБЛИКА ТАНЛОВИГА ТАЙЁРГАРЛИК 99

БОШ МУҲАРРИР

Сайфуллаев Б.

БОШ МУҲАРРИР

ЎРИНБОСАРИ

Ганиханова Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:

Абдуллаев Р.

Азимова А.

Гафурбеков Т.

Гафурова С.

Ртвеладзе Э.

Янов-Яновская Н.

ЖАМОАТЧИЛИК КЕНГАШИ:

Акилова К.

Дубровская М. (Россия)

Мухтаров И.

Насырова Ю.

Омарова Г. (Казахстан)

Туляходжаева М.

Ҳакимов А.

МУСАҲҲИҚЛАР:

Қудратова М.

Эргашева Ч.

ИНГЛИЗ ТИЛИ ТАРЖИМОНИ

Абдуллаева М.

ДИЗАЙНЕР

Хандамян В.

ТАҲРИРИЯТ МАНЗИЛИ:

Ўзбекистон давлат

консерваторияси

100027. Тошкент ш.,

Шайхонтохур тумани

Олмазор к., 1-уй

Тел.: +998 (71) 244 95 09

Индекс: 1284

обуначилар учун.

Email: musiqajournali@mail.ru

Журнал Ўзбекистон

матбуот ва ахборот

агентлиги томонидан

2017 йил 24 ноябрда

№ 0858 рақам билан

рўйхатга олинган.

Босишга рухсат этилди

19.03.2019 й.

Бичими 60x84¹/₈

"Palatino Linotype" гарнитураси.

Кегли 13. Адади 200 нуска.

"DAVR MATBUOT SAVDO"

МЧЖ босмахонасида чоп

этилди. Тошкент ш.,

Кўйлик, 4-мавзе,

46-уй, 20-хонадон.

Буюртма № 72.

ISSN 2181-9882

1-муқовада Альфред Гокельнинг "Wild Party" асаридан фойдаланилди.

Тахририятнинг 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.

БАХТИЁР САЙФУЛЛАЕВ,

Министр культуры Республики Узбекистан –
Ректор Государственной консерватории Узбекистана, профессор

З а последнее время во всех сферах культуры и искусства проделана большая работа, заслуживающая отдельного внимания. 2018 год стал для нас годом огромных перемен, годом принятия исторических решений и ряда глобальных начинаний.

“В последние годы в нашей стране реализуются комплексные мероприятия по повышению духовно-просветительского уровня народа, укреплению материально-технической базы учреждений культуры и искусства, поддержке представителей сферы” [1]. Именно эти слова открывают беспрецедентный, уникальный в своем роде документ – Концепцию дальнейшего развития национальной культуры Республики Узбекистан. Здесь отмечены решительные шаги, направленные на сохранение и популяризацию уникального наследия нашего народа, которое, несомненно, будет способствовать повышению престижа нашей страны на мировой арене.

Не претендуя на всеохватность и понимая сколько еще предстоит сделать, хочется отметить некоторые наши достижения за 2018 год.

Так, в Государственной консерватории Узбекистана, в соответствии с Постановлением Президента №3178 впервые за более чем 80-летнюю историю консерватории был организован Специализированный ученый совет, где были успешно защищены три диссертации (PhD). В Совет вошли ученые искусствоведы по специальностям 17.00.01 – 17.00.09, среди них по направлению 17.00.02-“Музыкальное искусство” доктора искусствоведения Т. Б. Гафурбеков, А. Н. Азимова и Р. С. Абдуллаев. Первыми учеными, удостоенные степени докторов философии (PhD) стали Ч. Э. Эргашева, М. Ф. Аббарова и В. М. Закирова.

Активно развивается деятельность научно-методического журнала “Musiq”, который в конце 2018 года вошел в список изданий рекомендуемых Высшей Аттестационной Комиссией при Кабинете министров Республики Узбекистан.

На высоком уровне была проведена Международная научно-практическая конференция – “Музыкальное искусство XXI века: проблемы и решения”. Все это способствует повышению уровня научно-педагогического потенциала, престижа консерватории, как “базового высшего образовательного учреждения” [2].

“Национальное искусство макома, как неотъемлемая часть культурного наследия узбекского народа, своей древней историей, глубокими философскими корнями, неповторимым художественным стилем и богатыми

творческими традициями занимает важное место в нашей духовной жизни” [3] подчеркнута в Постановлении Президента Республики “О мерах по дальнейшему развитию искусства макома”. На основе ряда предыдущих наработок по изучению и развитию искусства макома осуществлено ряд мер: была организована деятельность Центра макома, в основные задачи которого входит сохранение и научное осмысление нашего уникального национального достояния; на базе кафедры музыкального востоковедения ГКУз организована кафедра “Истории и теории узбекского макома”. Проведен международный фестиваль макомного искусства.

Проделана большая работа по развитию и укреплению престижа творческих союзов, что незамедлительно сказалось на их деятельности: открылись филиалы творческих союзов в ряде вилоятов Республики, проводятся смотры и конкурсы, например, Союзом композиторов и бастакоров Узбекистана на высочайшем уровне был проведен V Международный фестиваль симфонической музыки в Ташкенте и Самарканде.

Созданная система сохранения культурного наследия требует постоянного внимания и заботы. В 2018 году были проведены ремонтно-восстановительные работы на 74-х объектах, выявлено 407 новых объектов культурного наследия, оказана целевая помощь (установлены турникеты и видеокамеры) более чем 400 культурным объектам, представляющим культурно-историческую ценность. Выделены средства и проведена реконструкция в Государственном музее истории и культуры Сурхандарьинской области, организована деятельность четырех новых музеев – Музей экологии Муйнака, Музей макома, Дом-музей Эркина Вахидова, Дом-музей Муталы Бурханова.

В целях “улучшения качества оказываемых услуг, обеспечения содержательного проведения свободного времени” [1] продела значительная работа по восстановлению, реставрации и строительству зоопарков и парков культуры и отдыха (всего по Узбекистану насчитывается более 200 парков).

Театральное искусство Узбекистана имеет древнюю и уникальную историю формирования. Первые упоминания об искусстве кугирчокбозов и кизикчи относятся к началу IX века, их традиции дошли и до наших дней, они обогатились достижениями мировой культуры. Сегодня в нашей стране представлены различные виды театрального искусства – кукольный театр (в том числе театр перчаточных кукол и театр теней), драматический театр, театр музыкальной драмы и комедии, театр оперетты, театр оперы и балета. Были проведены фестиваль кукольных театров, Первый Международный фестиваль балетного искусства, что стало стимулом к восхождению нашего балетного искусства на новый качественный уровень. Осень, традиционно театральная пора – был проведён фестиваль-смотр “Дебют-2018”, а научно-теоретическое осмысление вопросов театрального искусства проводилось

в рамках круглого стола на тему – “Национальная драматургия: проблемы и решения”.

Минувший год оказался плодотворным в сфере развития и налаживания международных связей. Подписано более двадцати соглашений и договоров о сотрудничестве, разработаны программы реализации совместных культурных проектов с 12 странами ближнего и дальнего зарубежья, такими как Россия, Великобритания, Япония, Королевство Бахрейн, Индия, Белоруссия, США, Египет и др.

Достигнуты соглашения об открытии на базе Государственного института искусства и культуры Узбекистана Высших курсов режиссуры и киномотографии им. С. Герасимова (Россия) и совместной кафедры “Актёр эстрады” Санкт-Петербургского института культуры.

За минувший год мы достигли определенных результатов, но впереди нас ждет еще много работы, так в 2019 году планируется утверждение Закон о культуре. Культура и наука – это отрасли, нуждающиеся в поддержке государства, так как они не приносят особой экономической выгоды. Однако, высокие показатели в этих сферах являются значимыми в определении уровня развития государства. Утвержденная нашим Президентом Концепция развития национальной культуры ставит перед нами новые задачи и, вместе с тем, открывает широкие перспективы развития и совершенствования.

Использованная литература:

1. Постановление Президента Республики Узбекистан "Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан" от 28 ноября 2018 года.
2. Постановление Президента Республики Узбекистан "О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана" от 8 августа 2017 года.
3. Постановление Президента Республики Узбекистан "О мерах по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома" от 17 ноября 2017 года.



Татьяна РАСУЛОВА,

и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана,
кандидат философских наук

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В РЕСПУБЛИКЕ УЗБЕКИСТАН

Аннотация

Статья посвящена концепции развития культуры в нашей стране, которая была сформулирована в Постановлении Президента Республики Узбекистан “Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан”.

Ключевые слова: Президент Узбекистана, культура, искусство, концепция, развитие, национальные традиции, гуманизм.

Мақола Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Ўзбекистон Республикасида миллий маданиятни янада ривожлантириш концепциясини тасдиқлаш тўғрисида”ги қарорига бағишланган.

Калит сўзлар: Ўзбекистон Президенти, маданият, санъат, концепция, ривожланиш, миллий анъаналар, гуманизм.

Annotation

This article is devoted to the concept of cultural development in our country, which was adopted by the decree “On the approval of the concept of the further development of national culture in the Republic of Uzbekistan” formulated by President of the Republic of Uzbekistan Sh. M. Mirziyoyev.

Keywords: President of Uzbekistan, culture, art, concept, development, national traditions, humanism.

28 ноября 2018 года произошло событие воистину эпохального значения. Впервые в современной истории Узбекистана была сформулирована четкая концепция развития культуры в нашей стране, инициатором и вдохновителем которой стал лидер государства – Президент Республики Узбекистан Ш. М. Мирзиёев. Постановление Президента “Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан” явилось важнейшим фактом в жизни нашей страны. Ибо этот шаг, сделанный по направлению к культуре, трудно переоценить, поскольку принятая и утвержденная концепция развития культуры является показателем того огромного значения, которое придается

в нашем государстве столь важной сфере, как культура.

При этом необходимо подчеркнуть, что Постановление Президента о концепции развития национальной культуры Узбекистана явилось логическим продолжением той культурной политики в нашей республике, которая наметилась за последние несколько лет и успешно реализуется. Примером этого могут служить следующие конкретные шаги, сделанные для поддержания и дальнейшего развития культуры Узбекистана:

– образование Общественного фонда “Илхом” для поддержки творческих деятелей Узбекистана;

– создание Фонда развития культуры и искусства при Министерстве культуры Узбекистана;

– Союз композиторов Узбекистана реорганизован в Союз композиторов и бастакоров Узбекистана;

– организована Государственная филармония Узбекистана;

– образован Ферганский региональный филиал Государственного института искусств и культуры Узбекистана;

– создан Центр узбекского национального искусства макома, который является совершенно уникальным памятником древнейшей, но живой музыкальной традиции Узбекистана;

– ряд зданий передан в ведение Государственной консерватории Узбекистана.

На этом не заканчивается перечень того, что уже реально сделано для поддержания и развития культуры Узбекистана, и поскольку культура представляет собой совершенно необъятное поле деятельности для реализации намеченных государством планов и проектов, то, безусловно, эта работа по дальнейшему развитию всех отраслей культуры и искусства будет продолжена и впредь.

Не случайно в Постановлении Президента Республики Узбекистан говорится: “В последние годы в нашей стране реализуются комплексные мероприятия по повышению духовно-просветительского уровня народа, укреплению материально-технической базы учреждений культуры и искусства, поддержке представителей сферы”.

Однако здесь у людей, далеких от культуры и искусства, может возникнуть вопрос: зачем заниматься развитием культуры, которая является, как правило, дотационной в любом государстве, нуждающейся в колоссальных капитальных вложениях, когда у нас еще имеются проблемы в социальной сфере, в области экономики и других областях общественной жизни, которые и нужно развивать?

Это традиционно ошибочная позиция, потому что культура занимает и должна занимать первенствующее место в развитии любого государства. Почему? Потому что культура является показателем человечности, гуманности и толерантности в человеческом обществе.

Потому что при отсутствии культуры человеческое общество перестает быть собственно человеческим, скатываясь на уровень звериного сосуществования двуногих особей.

Потому что без культуры человек перестает быть **ЧЕЛОВЕКОМ**.

Потому что без культуры поступательное движение всех остальных отраслей и направлений в государстве, в том числе таких, безусловно, важных сфер как экономика, политика, социальные отношения становятся бессмысленными, не имеющими никаких перспектив в своем прогрессивном развитии и совершенствовании.

Учитывая, что Узбекистан занимает важнейшее геополитическое положение в Центральной Азии, а также тот факт, что больше половины населения нашей страны – это молодежь, то неудивительно, что проблеме образования, воспитания и развития культуры в Узбекистане стали уделять столь пристальное внимание. Ибо в мире, как известно, не прекращается борьба международных деструктивных сил за умы и сердца молодого поколения, поэтому знание своих исконных, глубоких корней, своей подлинной истории и уникальной культуры Узбекистана может помочь юношам и девушкам избежать многих ошибок в выборе собственного жизненного пути.

Не случайно в Постановлении сказано: “Создана система сохранения и развития редкостных особенностей узбекского классического и фольклорного искусства, своеобразных исполнительских школ и традиций.

... Важным шагом стало проведение раз в два года Международного фестиваля искусства макома, а также Международного фестиваля искусства бахши, которые способствуют повышению престижа уникального наследия нашего народа на мировой арене”.

Трудно сказать более ясно и откровенно, зачем нам нужно бережно хранить и развивать дальше как классическую культуру и искусство Узбекистана, так и самобытное творчество нашего талантливого народа, который сумел бережно сохранить в своей глубинной памяти высокохудожественные образцы фольклора и традиционных промыслов наших далеких предков.

Русский писатель-философ Ф. М. Достоевский (1821–1881 гг.) как-то сказал свои знаменитые слова о том, что “красота спасет мир”, а другой русский художник-философ Н. К. Рерих (1874–1947 гг.), как бы поправляя его, отметил, что “осознание красоты спасет мир”. Тем самым Н. К. Рерих подчеркнул, что недостаточно жить в красоте, окружить себя красивыми вещами, делать красивые прически и красиво одеваться. Необходимо, мыслить красиво, говорить красиво, совершать красивые поступки и деяния, которые станут возможными только при условии, если человек допустит красоту внутрь своего духовного сознания, когда красота станет внутренней сущностью самого человека, и тогда человек станет собственно ЧЕЛОВЕКОМ.

А культура и искусство любого народа и включают в себе эту красоту, которая и помогает человеку становиться человеком.

Однако мир по-прежнему содрогается от все более чудовищных преступлений, направленных как против человека и человечности, так и против уникальных памятников духовной культуры человеческого общества, которые продолжают уничтожаться в разных географических точках мира, словно мы живем не в “просвещенном” XXI веке, а в самые постыдные, темные и варварские эпохи далекого исторического прошлого человеческого социума.

Это говорит не только о том, как мало изменилось сознание человечества нашей планеты за последние сотни, даже тысячи лет, но и о том, насколько важным и своевременным является Постановление Президента Республики Узбекистан “Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан”. Ибо культура, будучи концентрированным выражением духовности, нравственности и гуманности народа помогает всем нам оставаться людьми, несмотря на все трудности, через которые приходится проходить современному человечеству.

И в свете всего сказанного, становится особенно ясной и понятной та огромная роль и та тяжелейшая ноша ответственности, которая возлагается на Министерство культуры Узбекистана, Государственную консерваторию Узбекистана, все образовательные учреждения культуры и искусства и творческие союзы нашей страны по реализации концепции развития и сохранения культуры Республики Узбекистан, выраженной в Постановлении Президента Узбекистана.

Использованная литература:

1. Постановление Президента Республики Узбекистан “Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан” от 28 ноября 2018 года. Газета “Вечерний Ташкент”, 29 ноября 2018 года, №225.

Дмитрий ОВЧИННИКОВ,
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ КОНСЕРВАТОРИИ

Аннотация

В информационном пространстве деятельность женщин-учёных освещена достаточно слабо, если специально ей не интересоваться. Однако сегодня не малую часть любого научного и творческого центра составляют именно женщины. В данной статье, в преддверии праздника, путем нескольких зарисовок творческих портретов, хотелось бы обратить внимание на многогранность и значимость творчества наших дорогих и любимых женщин для консерватории и искусства в целом.

Ключевые слова: творческий портрет, искусство, женщина в науке, Государственная консерватория Узбекистана.

Ахборот маконларида олима аёллар фаолияти агар синчиклаб изланмаса анчайин кам ёритилган. Шундай бўлса ҳам ҳозирда илмий ва ижодий марказнинг анчагина қисмини айнан аёллар ташкил қилади. Байрам арафасида ушбу мақолада бир неча ижодий портретлар лавҳаси орқали азиз ва муҳтарам аёлларимизнинг кўп қиррали ижоди, шунингдек, консерватория ва умуман санъат соҳасида уларнинг тутган муҳим ўрнига эътибор қаратишни хоҳладик.

Калит сўзлар: ижодий портрет, санъат, олима аёл, Ўзбекистон давлат консерваторияси.

Annotation

The women scientists' activities are covered -rather inefficiently, in the information realm, unless someone takes a particular interest in it. However, today women make up a considerable part of the scientific and creative network. On the eve of the holiday, the article will draw attention to the versatile and significant impact made by our dear and beloved women on the work of the conservatory and on art in general, by means of several sketches of creative portraits.

Keywords: creative profile, art, woman in science, State Conservatory of Uzbekistan.

Государственная консерватория Узбекистана это Alma mater для большинства видных деятелей музыкального искусства – это не только учебный центр и сцена для ведущих исполнителей всех направлений, но и научно-исследовательская база по многим аспектам музыкальной, эстетической и философской наука. На сегодняшний день в консерватории трудится 237 преподавателей, среди них 4 доктора наук, 48 профессоров, 40 кандидатов наук, свыше 60 доцентов, более 70 педагогов носят высокие почётные звания Народных и Заслуженных артистов и деятелей культуры РУз. Более 60% педагогического коллектива консерватории составляют женщины, а их доля научного потенциала, составляет около 65%. Консерватория стоит в авангарде развития науки о музыке – подавляющее число докторов и кандидатов наук по специальности “музыкальное искусство” работают

в консерватории. Следует отметить, что в области “музыкального искусства” звания заслуженных и народных артистов приравниваются к ученым степеням.

В рамках одной статьи трудно осветить деятельность всех представительниц прекрасной половины человечества, которые трудятся на благо искусства и науки в консерватории, но рассказав даже о некоторых из них, можно представить себе насколько музыкальная наука и сфера искусства в целом обязана нашим милым женщинам.

Юсупова Офелия Юнусовна –

профессор Государственной консерватории Узбекистана, Заслуженный деятель искусств Узбекистана и Каракалпакстана.

Творческая жизнь Офелии Юнусовны неразрывно связана с нашим музыкальным вузом, которому она посвятила уже более 60 лет, 30 из которых заведовала кафедрой специального фортепиано, 10 руководила консерваторией и все это время занималась педагогикой, воспитав в своем классе немало прекрасных музыкантов. Солистка, ансамблистка, концертмейстер Юсупова выступала с сольными концертами, с симфоническим оркестром УзГосфилармонии, камерным оркестром “Туркистон”, на радио и телевидении, а также на торжественных концертах мастеров искусств разных стран мира. Она – первая узбекская пианистка, которая демонстрировала наше фортепианное искусство за пределами Узбекистана. Ей рукоплескала публика в самых разных странах Европы, Азии и в странах СНГ. Неслучайно, а закономерно композиторы Узбекистана доверяли ей премьеры своих фортепианных произведений с посвящением их первой исполнительнице. Сегодня в фондах республиканского радио и телевидения бережно хранятся записи этих опусов.

Все эти годы профессор Юсупова успешна и в педагогике, научно-методической и общественно-организационной работе. Из ее класса вышло около 70 пианистов (бакалавры, магистры, аспиранты-стажеры), многие из которых лауреаты различных исполнительских конкурсов, а некоторые удостоены президентской и других государственных именных стипендий.

Одним из главных педагогических принципов Офелии Юнусовны – это воспитание любви и уважению к музыкальному искусству.

Сегодня выпускники её класса успешно работают не только в Узбекистане, но и зарубежом, достойно представляя исполнительские традиции школы Офелии Юнусовны.



Абдурахимова Фируза Равшановна –

Заслуженный деятель искусств Узбекистана, художественный руководитель и дирижер камерного оркестра народных инструментов “Согдиана”, профессор ГКУз – является автором ряда научно-методических статей посвященных актуальным проблемам музыкального искусства, автор учебников методических пособий.

Фируза Равшановна активно ведет исполнительскую деятельность, пропагандируя национальное музыкальное искусство, расширяя жанровые и культурные границы. Репертуар ее коллектива необычайно широк и разнообразен – это и образцы народного творчества и сочинения современных композиторов музыканты ансамбля исполняют музыку скандинавских и славянских народов, джаз и индийскую рагу, музыку народов ближнего и дальнего Востока.

**Шарипова Адиба Рауфовна –**

Заслуженная артистка Узбекистана, профессор Государственной консерватории Узбекистана, Лауреат международных конкурсов, Адиба Шарипова по праву занимает свое достойное место в плеяде звезд современного музыкального искусства Узбекистана. Автор ряда научных трудов, статей и множества креативных творческих проектов, ее индивидуальность все время стремится вырваться за общепринятые границы стилей, традиционного понимания хорошо известной музыки. Адиба Рауфовна представитель музыкальной профессии во всех ее амплуа: концертный и камерный исполнитель, концертмейстер и педагог, просветитель и организатор, готовый на риск, на творческий эксперимент, который непременно приведет к новой творческой идее.



Янов-Яновская Наталья

Соломоновна – доктор наук, профессор, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, обладатель звания “Женщина года” по версии АВІ, США в 1992 г., награждена орденом “Дустлик” (2001 г.). Под ее руководством защищено более тридцати дипломных работ, двенадцать кандидатских и одна докторская диссертация. Автор монографий “Музыка узбекского кино”, “Симфоническая музыка Узбекистана”, “Икрам Акбаров”, “Памяти наших учителей” (в соавторстве с Ф. М. Янов-Яновским), “Мутал Бурханов”.

Работы профессора Натальи Соломоновны выделяются не только актуальность и новизной проблем, они образец подлинно научного осмысления, логически выстроенного изложения. Отличительной чертой работ Н.С. Янов-Яновской является четкость слога и ясность изложения материала.

**Азимова Арзу Нишановна** –

доктор наук, профессор Государственной консерватории Узбекистана, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана. Среди ее работ выделяются монографии “Звуковой мир каракалпачков” и “Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпачского и уйгурского народов”, в соавторстве с учениками А. Азимова выпустила целый ряд учебников по предметам сольфеджио и гармония. Ее научные интересы затрагивают широкий круг проблем теоретического музыкознания.



Йулчиева Муножат Абдувалиевна –

обладательница призов многих престижных конкурсов, лауреат первой премии 1-го Международного музыкального фестиваля “Шарк тароналари”, Народная артистка Республики Узбекистан. Муножат Йулчиева женщина с огромным необычным талантом. Она покорила Азию и Европу. На весь мир прославила традиционное узбекское пение, её боготворят слушатели и профессионалы.

Муножат Йулчиева обладает уникальным голосом редкого тембра. Слушатели из многих стран мира отмечают и особую душевность исполнения певицы из Узбекистана. В 1994 и 1997 годах во Франции и Германии были записаны её альбомы. Она выступает с концертами во Франции, Бельгии, Италии. В настоящее время Муножат Йулчиева готовит новое поколение исполнителей традиционной узбекской музыки в Государственной консерватории Узбекистана. Постичь мастерство традиционного пения в её классе, удел только самых одаренных студентов.

Амануллаева Дилором Дарвиновна

– Заслуженная артистка Узбекистана, профессор, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана. Именно ее усилиями в консерватории создана и успешно развивается направление “эстрадное пение”. Среди ее выпускников Заслуженные и Народные артисты Республики Узбекистан – С. Назархан, Д. Исмияминова, З. Цой, Л. Ахмедова и др. Д. Амануллаева внесла неоценимый вклад в развитие профессионального искусства страны, автор учебников и учебных пособий – “Эстрадное пение”, “Эстрадно-джазовые вокализы”.

Важное место в творчестве Дилором Амануллаевой занимает патриотическая тема, тема любви к Родине. Она является автором шести гимнов, песни “Узбекистон – умумий уйимиз” (сл. У.Азима).





Раззакова Муяссар Кадировна –

Народная артистка Узбекистана и Каракалпакстана, Заслуженная артистка Узбекистана, профессор Государственной консерватории Узбекистана, Лауреат нескольких престижных международных конкурсов. Исполнительница главных партий в узбекских и мировых классических оперных произведениях.

Муяссар Кадировна побывала с гастролями во многих странах мира, среди которых такие страны как: США, Россия, Германия, Франция, Венгрия, Турция, Южная Корея, Египет. Её выступления всегда вызывают восторг и восхищения, даже у самой взыскательной публики.

Муяссар Кадировна успешно руководит кафедрой академического вокала и занимается педагогикой, большинство учеников её класса это лауреаты международных конкурсов, представляющие собой большой потенциал оперной сцены Узбекистана и зарубежных стран.

Гафурова Сайёра Акмаловна –

Заслуженная артистка Узбекистана, профессор, Лауреат международных конкурсов, автор учебников и учебных пособий, монографии “Фортепианные концерты Рустама Абдуллаева”, учебника по предмету специальное фортепиано.

Общественный деятель, пропагандист музыкального искусства – Сайёра Гафурова, часто выступает с большой сцены с сольными концертами, участвует в смешанных концертах. В её репертуаре произведения из классической, романтической и современной музыкальной литературы, она является пропагандистом сочинений узбекских композиторов. Сегодня, Сайёра Акмаловна успешно проявляет себя в должности проректора ГКУз по научно творческой и инновационной работе.



Касымходжаева Саида Батыровна

– кандидат наук, доцент, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана. Автор учебника и монографии, а также ряда статей, посвященных вопросам музыкального образования. Работая в консерватории в должности проректора по научной и концертной деятельности, она организовала первую международную конференцию, провела ряд встреч и культурных мероприятий. Саида Батыровна является неустанным пропагандистом композиторского творчества Узбекистана. Сегодня Саида Батыровна руководит одной из ведущих выпускающих кафедр – “Истории музыки и критики”.



Абдуллаева Ойдин Утамурадовну

в нашей стране знают как композитора, педагога и музыкального критика. Она ведёт активную творческую деятельность во всех жанрах музыкального искусства. Она также является автором изданных учебных пособий и научных статей.

Сегодня профессор Ойдин Абдуллаева заведует кафедрой “Композиции и инструментовки” Государственной консерватории Узбекистана.

Её произведения звучали в странах СНГ, Франции, Бельгии, Малайзии и США. А также, включены в программу Международных конкурсов исполнителей на народных инструментах.

О. Абдуллаева свою творческую и педагогическую работу совмещает с общественной деятельностью. Она является председателем комиссии по работе с творческой молодёжью при Союзе композиторов и бастакоров Узбекистана, членом Комиссии по присуждению премии “Нихол”, членом Комиссии по развитию национального эстрадного искусства при “Узбекнаво”.

За активную и успешную деятельность Ойдин Абдуллаева была удостоена Первой премии фонда имени Мирзо Улугбека в 1997 году, в 1999 году Государственной стипендии Президента Республики Узбекистан, в 2000 году Государственной премии имени Зулфийи. В 2004 году она стала победительницей премии в номинации “За самую лучшую музыкальную драму” в рамках республиканского театрального

фестиваля прошедшего под эгидой творческой организации “Узбектеатр”. В 2015 году удостоена премии “Эйтироф-2015” (“Признание-2015”) в номинации “Лучший композитор года”.

Ганиханова Шойиста Шарафутдиновна –

кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, редактор журнала “Musiq”. Исследователь малоизученных в музыкознании жанров прикладной музыки (музыка для мультипликации, кино, драматического и кукольного театров). Имея более чем двадцатилетний стаж работы в ГКУз является автором учебного пособия, монографии, ряда научно-методических статей. Координатор и организатор научных конференций, фестивалей, конкурсов активно участвует в научной и концертной деятельности консерватории. На протяжении десяти лет возглавляет издание сборников научно-методических статей педагогов ГКУз.



Насырова Юлдуз Мирхамедовна

– профессор, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, глубокий ученый, чьи научные интересы выходят на междисциплинарный уровень. Так, в одной из статей, посвященной проблеме аналогии в культурологии,

Ю. Насырова анализирует структуру музыкальных произведений с позиций современной лингвистики. Автор нескольких монографий, учебника, ряда научно-методических статей, редактор целого ряда учебников, учебных пособий и сборников научных статей. С 1974 года преподаватель Консерватории, на протяжении восьми лет возглавляла кафедру “Истории музыки и критики”. Под ее руководством защищены более сорока дипломных работ, восемь магистерских и две кандидатские диссертаций.

Необычайно широкий кругозор члена Союза композиторов и бастакоров Узбекистана Юлдуз Мирхамидовны, принципиальность суждений снискали ей славу авторитетного ученого и педагога. Уже более тридцати лет она является членом редакционно-издательского совета ГКУз, через ее редакторский взор проходят все учебники и монографии преподавателей консерватории.



Расулова Татьяна Салиховна

– кандидат философских наук, профессор кафедры “Социально-гуманитарных наук” ГКУз. Уникальный специалист, имеющий высшее музыкальное образование и профилирующий специалист в области философии и истории. Более сорока лет преподает в Консерватории. Татьяна Салиховна всегда отличается неординарностью мышления и широтой взглядов, учит студентов неординарно мыслить, приобщает к широкому пласту философско-исторической литературы. Автор трех монографий, посвященных великим историческим личностям.

**Хакимова Африда Ходжаевна**

– кандидат искусствоведения, профессор. Дирижёр-хоровик по специальности, защитила диссертацию в Московской государственной консерватории. Среди ее выпускников лауреаты международных конкурсов, ведущие дирижёры-хоровики республики и стран ближнего и дальнего зарубежья. Автор монографий, учебников, учебных пособий и научных статей, занимается изучением Гатов, Шашмакома, интересуется вопросами религиоведения и философии. Среди ее работ выделяются следующие: “Рекомендации начинающему композитору”, “Гаты и Шашмаком”, “Истоки ритуальности в Шашмакоме”.

В завершении своего неполного очерка о ведущих специалистах-женщинах консерватории хочу сказать о трех молодых ученых, чьи имена войдут в историю нашего ВУЗа, так как они стали первыми докторами философии (PhD) по искусствоведению, которые защитились в специализированном Ученом совете при Государственной консерватории Узбекистана, созданном по указу Президента Республики Узбекистан Шавката Миромоновича Мирзиёева.

Эргашева Чинора Эргашевна

– в 2018 году ей присвоена ученая степень доктора философии (PhD) по искусствоведению. Научные исследования Чиноры Эргашевой связаны с макамами, искусством бастакоров и историей узбекской музыки.

Чинора Эргашева активно пропагандирует традиционное музыкальное искусство, путем создания историко-теоретической базы музыкального наследия Узбекистана.





Абророва Махина Фатхуллаевна

– с 2018 года доктор философии (PhD) по искусствоведению, ведет активную работу на кафедре истории музыки и музыкальной критики. Автор 25 научных статей. Махина Абророва активно участвует в международных конференциях, освещая актуальные вопросы музыкознания. Одним из показателей значимости научного исследования является цитируемость, этот показатель присутствует в ряде статей Махины Аброровой. Она ведет активную пропаганду эпистолярного наследия композиторов XX–XXI вв. Благодаря её кропотливой работе по сохранению творческого наследия композиторов, удалось по новому взглянуть, переоценить творчество многих музыкальных деятелей.

Закирова Венера Мансуровна

– в 2018 году ей присвоена ученая степень доктора философии (PhD) по искусствоведению. Автор книги очерков “Молодые певцы Узбекистана”, участница международных конференции, автор ряда научных статей. Венера Закирова прекрасно выступает в качестве ведущего на концертах известных творческих коллективов в консерватории и других престижных концертных площадках нашей страны.

Немало ученых и музыкантов-исполнителей, отмеченных наградами многих престижных международных конкурсов, академическими званиями и правительственными наградами.

Многие обратили на себя внимание первым исполнением редких по сложности произведений, своеобразием интерпретации классики. При индивидуальности каждого, все они составляют элитный отряд, высоко несущий традиции сильной научной и исполнительской школы Узбекистана.



В Государственной консерватории Узбекистана работают уникальные специалисты в своей области, они вносят вклад в развитие музыкального искусства, который невозможно переоценить. К сожалению рамки данной статьи не дают возможность рассказать обо всех даже “в двух словах”. Среди них: Дилора Ахмедовна Мурадова, Любовь Хабибовна Джумаева, Рамида Шамильевна Полатханова, Инна Анваровна Абдуллаева, Севара Пулатовна Кадырова, Руслана Руслановна Исламова и еще многие и многие другие. Конечно, можно было бы перечислить всех, хотя бы через запятую, но каждая из них достойна отдельного внимания.

В преддверии праздника от имени всех мужчин хочу поздравить всю лучшую половину нашей консерватории и пожелать крепкого здоровья и достижения самых смелых творческих вершин!



Авазхон ҲОШИМОВ,

Ўзбекистон ёшлар иттифоқининг Ўзбекистон давлат консерваторияси
бошланғич ташкилоти етакчиси

НАЗМ ВА НАВО

Аннотация

Мақолада юртимизда миллий музика санъатига берилаётган эътибор, бу йўлда олиб борилаётган ишлар ҳақида сўз боради. Хусусан, Ўзбекистон давлат консерваториясида анъанавий тарзда ўтказилиб келинаётган “Назм ва наво” кечаси ва унинг бу галги дастури Заҳириддин Муҳаммад Бобур таваллудининг 536 йиллигига бағишлангани ҳамда ушбу музикавий оқшомнинг ўзига хос жиҳатлари ҳақида маълумотлар берилган.

Калит сўзлар: мақом санъати, назм ва наво, Заҳириддин Муҳаммад Бобур, анъанавий, “Устоз-шогирд” мактаби.

В этой статье говорится о внимании, уделяемому национальному музыкальному искусству в нашей стране и работе проводимой на этом пути. В частности, рассматриваются особенности традиционно проводившихся в Государственной консерватории Узбекистана музыкальных вечеров “Назм ва Наво”, которые в этот раз были посвящены 536-летию Захириддина Мухаммада Бабура.

Ключевые слова: искусство мақом, назм ва наво, Захириддин Мухаммад Бобур, традиционный, школа “Устоз-шогирд”.

Annotation

This article discusses the attention paid to the traditional musical art in our country and the efforts carried out along this path. In particular, the article discusses the traditionally held musical events “Nazm va navo” at the State Conservatory of Uzbekistan, as that time it was dedicated to the 536th anniversary of Zakhiriddin Mohammed Babur. **Keywords:** art of maqom, melody, poetry, Zahiriddin Muhammad Babur, traditional, school of “teacher-student”.

Ўзбек миллий музика меросининг нодир дурдонаси бўлмиш мақом санъати бугун янада сайқал топиб бормоқда. Сабаби, сўнгги йилларда ушбу санъат чин маънода катта эътибор нашидасидан гуркирамоқда. Бунга яққол мисол тариқасида Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги Қарори ҳамда ушбу қарорга мувофиқ Ўзбек миллий мақом санъати марказининг ташкил этилиши, юртимизда илк маротаба Халқаро мақом санъати анжумани ва анжуман доирасида ўтказилган тадбирлар бунинг ёрқин намунаси. Шунингдек, қарорда ҳудудларда мақом ансамбллари фаолиятини йўлга қўйиш қайд этилган бўлиб, ҳозирда республикамизнинг барча вилоятлари ва туманларида бу каби ансамбллар самарали фаолият олиб бормоқда. Яна бир муҳим жиҳат, ушбу қарорга мувофиқ, қадимий Шаҳрисабз ҳудудидаги Оқсарой майдонининг тарихий қисмида мақом санъатига бағишланган музей ҳамда миллий созлар лабораторияси ташкил



этилди. Бу эса ўз ўрнида мақом санъатини илмий-назарий ўрганиш учун ҳам катта имкониятлар эшигини очади.

Қарорда урғу берилган яна бир устувор масала бу – ўсиб келаётган ёшларни мақом санъатига бўлган қизиқишларини ошириш, мақом санъатининг ижодий, илмий-услубий ва ижро анъаналарини пухта ўзлаштириш ва муносиб давом эттириш мақсадида таълим муассасаларига мақом санъатининг моҳир ижрочиларини бириктириш ва шу асосда “устоз-шоғирд” мактабларини ташкил этишдир. Ҳозирда, Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги ташаббуси билан ҳар бир ҳудудлардаги мусиқа мактабларига Ўзбекистон халқ ҳофизлари, халқ артистлари, миллий мусиқа санъатининг устоз санъаткорлари бириктирилиб, уларнинг фаолияти самарали йўлга қўйилди.

Хусусан, Ўзбекистон давлат консерваториясининг профессор-ўқитувчилари – Ўзбекистон халқ ҳофизи Эркин Рўзиматов, Ўзбекистон халқ артистлари Муножат Йўлчиева, Замира Суюнова, Ўқув ишлари бўйича биринчи проректор, профессор Аваз Мансуров, профессор Рифатилла Қосимов ва бошқалар шулар жумласидандир.

Ўзбекистон давлат консерваторияси ҳақида сўз кетар экан, ушбу таълим масканида Алишер Навоий, Заҳририддин Муҳаммад Бобур, Лутфий каби ўзбек мумтоз адабиёти намояндалари таваллудларига бағишланган “Назм ва наво” кечалари ўтказиб келинмоқда. Ушбу мусиқий кечанинг ўзига хос хусусияти шундаки, сиз бунда нафақат мумтоз мусиқа намуналаридан тинглайсиз, балки, мумтоз адабиётнинг буюк шоирлари ижоди бўлмиш ғазаллардан намуналар тинглаб баҳраманд бўласиз. Мумтоз мусиқа ва адабиётга ошно инсонлар учун бу чин маънода маънавий озуқа манбаидир. Ундан ҳар бир инсон ўз тасаввурига мос ва хос тарзда руҳий чиниқиш ва камолот топади.

Ушбу лойиҳа Ўзбекистон давлат консерваториясида қарийб йигирма йилдан бери давом этиб келмоқда. Илк “Назм ва наво” да иштирок этганлар бугун санъат оламининг кўзга қўринган вакилларига айланиб улгурди. Ўзбекистон давлат консерваториясининг профессори Рифатилла Қосимов бадий раҳбарлигидаги ушбу лойиҳа бир муддат аввал, ўзбек адабиётининг ёрқин намояндаси, сўз мулкининг султони, беш дostonни ўзида мужассам этган “Хамса”, аруз вазнини баён этувчи “Мезон ул-авзон”, лингвистик концепцияси тўлиқ ва батафсил баён этилган “Муҳокамат ул-луғатайн”, “Назм ул-жавоҳир”, “Насойим ул-муҳаббат”, “Вақфия” каби кўплаб асарлар муаллифи Ҳазрат Мир Алишер Навоий таваллудининг 578 йиллигини

муносиб нишонлаган бўлса, жорий йилнинг 5 февраль куни бўлиб ўтган “Назм ва наво” кечаси ўзбек адабиётида Ҳазрат Мир Алишердан кейинги буюк зот сифатида гавдаланувчи, шоҳ ва шоир Заҳириддин Муҳаммад Бобур таваллудининг 536 йиллигига бағишланди. Шу ўринда Бобур хусусида икки оғиз сўз.

Заҳириддин Муҳаммад Бобур деганда сизу бизнинг кўз ўнгимизда ўзбек адабиётида Ҳазрат Мир Алишер Навоидан кейинги буюк сиймо гавдаланади. Унинг ижоди мумтоз адабиётда алоҳида босқич сифатида ўрганилади. Бобурнинг ижодий мероси жуда бой ва мазмундор. Унинг қаламига мансуб ижод намуналари бизгача девон шаклида етиб келмаган. Мутахассисларнинг ўрганишларига кўра, Бобурнинг бизгача 119 та ғазал, 1 маснавий шеър, 209 та рубоий, 10 дан ортиқ туюқ ва қитъа ҳамда 60 дан ортиқ фардлари етиб келган. Заҳириддин Муҳаммад Бобур ижодини ўрганар эканмиз, машҳур муаррих Мирзо Ҳайдарнинг: “Туркий шеърни Амир Алишердан кейин ҳеч ким Бобурчалик ёзган эмас”, деганида ҳеч қандай муболаға йўқлигига ишонч ҳосил қилиш мумкин. Унинг ижодида Атоий, Саккокий, Лутфий ижодининг янгиша шакли қайта дунёга келгандай.

Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги, Ўзбекистон Миллий теле-радиокомпанияси билан ҳамкорликда ташкил этилган “Назм ва наво” кечаси бу гал ҳам мумтоз мусиқа ихлосмандларини мусиқа оқшомига чорлади. Ушбу кечада “Шашмақом” дан “Сараҳбори Бузрук” ва унинг тароналари, “Сараҳбори Оромижон”, “Оромижон”, “Талқинчаи Муғулчаи Бузрук”, “Савти Наво” ўзбек халқининг ҳассос бастакорлари бўлмиш Фаҳриддин Содиқов, Имомжон Икромов, Ғанижон Тошматов, шунингдек, ҳозирги кунда сермахсул ижод қилиб келаётган бастакорлар Абдуҳошим Исмоилов, Маҳмуджон Тожибоевлар томонидан басталанган куй ва кўшиқлар ижро этилди.

Мусиқий кечада профессор Рифатилла Қосимов раҳбарлигидаги Фаҳриддин Содиқов номидаги созандалар ансамбли, Юнус Ражабий номидаги халқаро танлов ғолиблари Ўткир Қодиров, Шавкат Матёқубов, Муҳаббат Солиҳова, Маҳфуза Каримова, Абдуқаҳҳор Жалилов, Салоҳиддин Азизбоев, Зулфия номидаги Давлат мукофоти совриндори Севара Жўраева, “Ниҳол” мукофоти совриндори Илёс Арабов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Комила Бўриева, Фурқат Ашуралиев,



Элмурод Аҳмедов, Ўзбекистон халқ артисти Замира Суёнова, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Малика Зиёева раҳбарлигидаги “Шукрона” дуторчилар ансамбли, хонандалар Норимбой Мусаев, Абдусайд Азимов, Дилфуза Нурматова, Орифжон Эргашев, Миржалол Ўринбоев, Аббосжон Ғаффоров, Бекзод Қодиров, Ислон Ниёзов, В. Успенский номидаги РИМАЛнинг ўқувчи ёшлари ҳамда Р. Глиэр номидаги РИМАЛнинг Темур Маҳмудов номидаги мақом ансамбли иштирокчилари ўз ижро маҳоратлари ила мусиқа ихлосмандларининг олқишига сазовор бўлишди.

Ушбу дастур тарихида илк бор халқаро танлов ва фестиваллар совриндори Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби, профессор Фируза Абдурахимова раҳбарлигидаги “Суғдиёна” халқ чолғулари камер оркестри иштирок этди. Улар томонидан ижро этилган “Наврўзи Ажам” ва унинг тароналари дастурнинг кириш қисмини кўтаринкилик руҳияти билан безаб берди. Бу эса ўз ўрнида мусиқий дунёқарашлар кенгайиб бораётгани, услублар уйғунлашувининг яққол намунаси дир.

Ўзбекистон давлат консерваториясида таҳсил олаётган, Юнус Ражабий номидаги халқаро танловнинг Гран-при соҳиби Ўткир Қодиров раҳбарлигидаги талаба-созандалар ансамбли “Шашмақом”нинг Бузрук мақомидан “Муҳаммаси Бузрук” куйини ижро этишди ва мухлислар ёш ижрочиларнинг маҳоратидан баҳраманд бўлишди ҳамда бу чиқиш ёш созандалар учун катта тажриба мактаби вазифасини ўтади.

Бу галги дастурнинг яна бир муҳим жиҳати – Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги қарорига мувофиқ консерваторияга соҳавий академик лицей, махсус мактаблар бириктирилган бўлиб, ушбу ихтисослаштирилган билим юртлирида таҳсил олаётган ёш ижрочилар ўз маҳоратларини катта сахнада намойиш этишди.

Ўзбек кинофильмлари олтин фондининг нодир дурдонаси бўлган, “Бобур” видеофильми билан барчага таниш бўлган Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ артисти, Заҳириддин Муҳаммад Бобур номидаги халқаро мукофот совриндори



Муҳаммадали Абдуқундузовнинг Бобур тимсолини акс эттирувчи монологи кечага ўзига хос руҳият бағишлади.

Муסיқий оқшомда Заҳириддин Муҳаммад Бобур ғазалларидан намуналарни Авазхон Ҳошимов ўқиди.

Бу каби муסיқий оқшомларнинг ташкил этилиши ўсиб келаётган ёш авлодни миллий руҳ, мумтоз муסיқага бўлган муҳаббатини оширишга хизмат қилса, соҳада таҳсил олаётган ёш ижрочилар учун “устоз-шоғирд” анъаналарига мос катта тажриба майдони вазифасини ўтаб, вақт келиб, бу ёш ижрочилар устозлар изидан бориб, сермахсул ижод қиладиган янги Жўрахону Маъмуржонларни ўзбек халқига намойиш этса, не ажаб.

Зеро, Мирзо Бобур айтганидек:

*Бори элга яхшилиг, қилгилки, мундин яхши йўқ,
Ким, дегайлар даҳр аро қолди фалондин яхшилиг.
Яхшилиг аҳли жаҳонда истама Бобур киби,
Ким кўрубтур, эй кўнгул, аҳли жаҳондин яхшилиг.*



Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 17 ноябрдаги “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида” ги қарори. “Халқ сўзи” газетаси, 2017 йил 18 ноябрь.
2. Заҳириддин Муҳаммад Бобур. Сочининг савдоси тушди. “Шарқ” НМАКБТ, -Тошкент, 2007 й., 3, 7, 66-бб.

Элла ДЕРГАЧЁВА,
и.о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА ФАТТАХА НАЗАРОВА

Аннотация

В данной статье представлен портрет памяти известного композитора Узбекистана Фаттаха Назарова, Народного артиста Узбекистана и Каракалпакистана, столетие со дня рождения которого отмечает музыкальная общественность Узбекистана. Творчество композитора многогранно, здесь мы остановились на его вокальной лирике.

Ключевые слова: музыка, поэзия, национальное, музыкальный язык, традиция, оркестр.

Ушбу мақола Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ артисти, Ўзбекистоннинг машҳур композиторларидан бири – Фаттоҳ Назаровнинг хотирасига бағишланади. Ўзбекистоннинг мусиқа жамоаси композитор таваллудининг юз йиллигини нишонламоқда. Композитор ижоди кўп қиррали, мақолада унинг вокал лирикасига тўхталамиз.

Калит сўзлар: мусиқа, шеърят, миллий, мусиқий тил, анъана, оркестр.

Annotation

This article deals with a reminiscence portrait of a famous composer of Uzbekistan, the National Artist of Uzbekistan and Karakalpakistan, Fattah Nazarov. The musical community of Uzbekistan commemorates 100 anniversary of his birth. Although creative work of the composer is multidimensional, the article considers the composers' vocal lyrics only.

Keywords: music, poetry, national, musical language, tradition, orchestra.

Ярко и смело набирает силу и вступает в свои права XXI век. Но мы помним и век предшествующий, судьбу узбекской культуры и искусства.

XX век стал для Узбекистана одним “из самых насыщенных, событийных, вобравшем в себя и трагические страницы минувшего, и страницы светлые, устремленные в будущее”.

XX столетие – это уникальный источник, воссоздающий впечатляющую панораму культурной и музыкальной

жизни Узбекистана. Это было время, которое рождало новое, но и брало в себя из прошлого все ценное, традиционное национальное искусство. Все созданное в эпоху

XX века имеет большую значимость для всей культуры Узбекистана, не зависимо от смены историко-культурного контекста.

Заложенный принцип приоритета морально-эстетических, художественно-эстетических норм, духовно-нравственных является актуальным и для XXI

века, который призывает к сохранению истинного высокого уровня культуры, технического совершенства, адаптации к требованиям сегодняшнего времени, к нуждам современной узбекской музыкальной культуры. Возрождение отзвуков ценнейшего прошлого – актуальная задача культуры, ведь, как известно, – без прошлого нет настоящего. “Судите по прошедшему о будущем”.

Можно с уверенностью сказать, что наследие композитора Узбекистана, Фаттаха Назарова, представляет собой богатый художественный материал, который прогрессивно реализуется и представляет интерес на уровне сравнительно-сопоставительных характеристик и включает совокупность традиционности и инновационности.

Если говорить о его творчестве в целом, оно не только не утратило значимости и силы с течением времени, а стало еще более востребованным. Потому, что оно всегда было направлено на выявление личности человека, его образа, индивидуальности. Масштабное видение исторической культуры узбекского народа прослеживается и раскрывается в любимом жанре вокальной музыки-романсе “Навои” на слова Айбека.

Муса Ташматов (Айбек) поэт, Действительный член Академии наук Узбекистана, зачинатель узбекской прозы. Им были написаны поэма и роман “Навои”. На отрывок из поэмы “Навои”, Ф. Назаров создал одноименный романс (перевод О. Сомовой).

Вызывает истинное восхищение культура слова Айбека, где наблюдается филигранная тонкость поэтического образа, изящность эпитетов, акварельная красочность характеристики Навои. Покоряет воссоздание художественного замысла, индивидуальность, драматургия,



убедительность исторических параллелей, ассоциативность мышления.

Вся жизнь Навои, его само существование, деятельность представляется неотрывной частью от жизни народа. Постоянная озабоченность думами о Родине, о смысле человеческой жизни, любви, о причинах и источниках переживаемых страной бедствий – все это придает поэтическому тексту и музыке романса отпечаток глубокой сосредоточенности, самоуглубленности в сочетании со скрытым душевным беспокойством.

Тема Навои всегда являлась одной из вершин мелодического вдохновения композиторов Узбекистана. Узбекская земля дала прочувствовать Ф. Назарову свое духовное богатство, теплоту и историю.

В его творчестве слышна любовь к культурному наследию народа, преломленную сквозь призму личностного восприятия

современного мышления. Тема Родины приобретает глубоко индивидуальный отпечаток. Романс “Навои” – это образец тесного взаимопроникновения лирического и эпически общезначимого начала.

Жанр узбекского романса прошел интенсивный путь развития, преобразования под воздействием национальных традиций. “История дала центрально-азиатским музыкальным культурам редкую важность стать обладателями двойного духовного богатства: традиционного и рожденного в XX веке”. Весомый вклад в изучение данного вопроса внесла доктор искусствоведения, профессор Н. С. Янов-Яновская. Она предлагает формулу современной музыкальной модели:

1. Одна национальная культура.
2. Две традиции:
 - а) традиционная;
 - б) рожденная в XX веке.

В качестве такого органического соединения и представлен романс “Навои”. Он отличается с одной стороны яркой самобытной национальной почвенностью, с другой – стремлением к овладению современными приемами письма, со звучными современной эпохе.

Замысел, “буква” музыкальности текста ведут к пониманию первых строк романса:

Я уношусь в века мечтой.
И светлый старец предо мной!
Волной спадает борода,
В глазах печаль и доброта.

Сфера вокальной партии – лирическая ремарка *Andante* – указывает на песенную природу тематизма. В основе мелодии лежит проникновенная мелодия, удивительно простая и естественная в основной тональности *a-moll*.

Поражает общая звуковая палитра: кажется, словно видится цвет прозрачного *a-moll* и ощущаешь себя в виртуальной реальности. Так создается, посредством музыкальных средств, “мир пространства

и среды”, где ты чувствуешь себя как в реальном мире. Такова сила погружения, сила воздействия звуков.

Следует отметить, что романс Ф. Назарова обнаруживает воздействие творчества ярких композиторов Узбекистана: М. Ашрафи и Г. А. Мушеля.

Ф. Назаров учился в 1951 году в Ташкентской Государственной консерватории по классу дирижирования у М. Ашрафи, а по классу композиции у Г. А. Мушеля.

Г. А. Мушель отличался не только великолепным слышанием музыки, но и ее “видением”. Синтез звука и цвета были у композитора целью выражения в раскрытии сути образа, обогащением и углублением философского, эстетического содержания. Эту способность Г. А. Мушеля трудно назвать недостатком, наоборот, именно в этом отражалась специфика метода реализации нового искусства XX века. Этим поиском был увлечен и Ф. Назаров в своем художественно-музыкальном творчестве, целью которого было нахождение усиления образной выразительности. Все эти задачи были реализованы разными способами и каждый раз по-новому. Композитор свое “видение–слышание” ведет от создания условий “видимости” до тончайшего психологического и эмоционального насыщения образа.

Острой выразительностью обладает тембровая фортепианная палитра романса. Средствами сопровождения передано душевное состояние героя, его озарение и просветление перед величием образа Навои. Тональность

a-moll обогащается за счет побочных ступеней и альтерации, в памяти возникает знакомый образ Поэта. Размеренный ритм сопровождения придает романсу внутренне собранный характер.

Пианист-концертмейстер должен ощутить гармонический остов сопровождения, который строится на квинтовых оборотах в партии баса. Господство трехплановости в партии сопровождения диктует целый комплекс задач перед концертмейстером. Очень важно найти нужное туше в партии правой руки, добиться ритмически выверенного исполнения усильной ритмоинтонируемой мелодии с узорчатой мелизматикой. Параллельно с освоением “штрихового” рисунка, необходимо вести слуховую работу в партии баса. Квинты в басовом регистре создают дополнительную линию гармонического фона: оркестровое полнозвучие богатейшего инструментария Узбекистана. Это удивительное подтверждение того, что преемственность традиций является двигательной силой музыкального искусства.

Мелодическое развитие двух партий приводит к яркой кульминации, на гребне которой в средней части романса появляется утверждающее, светлое упоение: сравнение Навои с солнцем:

И светит гений на челе,
Как солнце, в покоренной мгле!

Душевное движение требует ответа и получает его, как бы, в скрытом состоянии, живущем в душе главного образа. Заключительные вокальные фразы, отражают важный момент внутренней эволюции образа:

Он видит – я готов в бою
Отдать отчизне кровь свою!
Чтоб над землей, как соловьи,
Летели песни Навоий!

В главной фразе солиста слышится преодоление человеком всех преград судьбы, стремление к свободе, жизни, свету и газелям Навои.

Аудж звучит как средство выражения основной эмоции романса – “За свободу и счастье Родины!”

Композиторское творчество Ф. Назарова представлено различными жанрами. Одним из самых распространенных и востребованных жанров как в композиторской, так и в концертно-исполнительской практике, стал инструментальный концерт. Большую популярность получили концерты

Ф. Назарова для чанга и узбекских народных инструментов, концерт для кларнета, фортепианный и скрипичный концерты.

Фортепианный концерт До-мажор был создан в 1964 году в Ташкенте. Юношески лучезарный, полный энергии и движения, фортепианный концерт пронизан ароматом светлого восприятия мира, поэтическим преломлением народных песенных и танцевальных жанров, интонаций и ритмов. В то же время данный концерт тесно связан и с общими стилистическими исканиями 1960-х годов: интенсивному освоению жанра, синтезу традиционных и новых выразительных средств, созданию узбекского инструментального концерта на основе европейской модели.

В основе фортепианного концерта лежит симфонический цикл, сжатый в одночастность. Но в нем своеобразно проступают черты сонатной формы с двойной экспозицией, присущей европейскому классическому концерту.

Ф. Назаров индивидуально переосмыслил творческий опыт композиторов-романтиков, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, а также композиторов первой половины XX века, в частности М. Равеля и Ф. Онегера. Романтическая традиция нашла отражение в празднично-приподнятом тоне, неоклассическая – в изяществе фактуры, стихии движения и действия. Яркий и самобытный облик концерту, придают его связи с узбекской народной музыкой, присущие и лежащие в основе музыкального мышления композитора.

Фактура концерта написана очень пианистично, с глубоким знанием

специфики рояля. Автором сделано очень удобное переложение для двух фортепиано. Надо отметить, что первое исполнение концерта состоялось именно в переложении для двух фортепиано весной 1964 года в Ташкенте на фестивале современной музыки “Ташкентская весна” в зале Союза композиторов Узбекистана. Солисткой выступала дочь Ф. Назарова – Гульнара Назарова, ученица четвертого класса РСМАЛ имени В. Успенского, которой и был посвящен фортепианный концерт, а партию второго рояля исполнил автор. На фестивале присутствовали Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский и многие другие корифеи музыкального искусства XX века. Концерт произвел большое впечатление и был высоко оценен музыкальной общественностью. 13 июля 1970 года он произвел в концерте для членов Международной организации ЮНЕСКО с оркестром узбекских народных инструментов Государственной филармонии Узбекистана под управлением Ф. Садыкова, солистка Г. Назарова.

Фортепианный концерт известен не только в Узбекистане, но и за его пределами. В 2007 году в концертном зале Билькентского Университета в Анкаре (Турция), состоялось яркое исполнение концерта молодым турецким пианистом Джемилем Гамбудаковым, учеником Г. Назаровой.

Узбекская композиторская школа XX века – это уникальное явление, как в масштабах национального, так и в мировом искусстве. Это самый сложный период в сфере композиторского творчества, который обрел в условиях национальной культуры Узбекистана, свой неповторимый облик и своеобразные черты. Все творчество Ф. Назарова отражает ход развития узбекского музыкального искусства XX века. Так, в пределах одной личности, творчества разворачивается целая историческая эпоха с ее человеческими чувствами, высказываниями, источниками творческого вдохновения. У каждого народа есть свои художники, музыканты, поэты, в творчестве которых сосредоточены прошлое, настоящее и будущее. Многообразие жанров и форм, лучшие художественные традиции сближают народную основу творчества Ф. Назарова с передовыми достижениями

XX века и смотрят вперед, в XXI век.

Изучение сочинений Ф. Назарова требует от исследователей, музыковедов, исполнителей новых подходов, образных сфер, художественных идей космологического уровня. Все это найдет отражение в художественном творчестве культуры Узбекистана XXI века. Рассуждая о творчестве Ф. Назарова, о прошлом и настоящем, бросая взгляд из XXI века на грани его таланта, мы чувствуем композитора в год его столетнего юбилея.

Использованная литература:

1. Толстой Л.Н. Хаджи-Мурат. Изб. соч. т. 8. Москва, 1962 г., с.-89.
2. Янов-Яновская Н.С. Одна традиция – две культуры. Узбекская музыка и XX век. Ташкент, 2007 г., с.-227.
3. Янов-Яновская Н.С. История узбекской музыки XX века. Музыкальное образование XXI века: проблемы и решения. Ташкент, 2014 г., с.-57.

Муҳайё НАБИЕВА,

Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмасининг Ижодий шўъба бош мутахассиси

ЎЗБЕКИСТОН КОМПОЗИТОРЛИК МАКТАБИ ДАРФАЛАРИ

(КОМПОЗИТОР ФАТТОҲ НАЗАРОВ ИЖОДИГА ЧИЗГИЛАР)

Аннотация

Мақола Ўзбекистонда ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган артист, устоз композитор, моҳир дирижёр ва профессор Фаттоҳ Назаров таваллудининг 100 йиллигига бағишланган бўлиб, композиторнинг ижодий портретини ўзида намоён этади. Унда серкирра ижодкорнинг ҳаёт ва ижод йўли, дирижёрлик ва педагогик фаолияти, яратган асарлари, уларнинг ўзбек мусиқа тарихида тутган ўрни ҳақида маълумотлар берилди.

Калит сўзлар: композитор, дирижёр, консерватория, XX аср, мусиқа, жанр, оркестр, миллий, болалар кўшиқлари, концерт репертуари.

Статья является творческим портретом Заслуженного артиста Узбекистана и Каракалпакстана, профессора, композитора и дирижёра Фаттаха Назарова, 100 летие которого недавно широко отмечалось музыкальной общественностью республики. В ней раскрывается жизненный и творческий путь композитора, дирижёрская и педагогическая деятельность. Также изучается значение творческих достижений Ф. Назарова в истории развития узбекской музыкальной культуры.

Ключевые слова: композитор, дирижёр, консерватория, XX век, музыка, жанр, оркестр, национальный, детские песни, концертный репертуар.

Annotation

The article reflects a portrait of the creative work of Fattah Nazarov, a Honored Artist of Uzbekistan and Karakalpakistan, professor, composer and conductor, whose 100th anniversary has been recently widely celebrated by the music community of our Republic. It apprises the composer's life and his career, as well as his work as a conductor and educator. The significance of the creative achievements of F. Nazarov in the development of the Uzbek musical culture has also been analyzed.

Keywords: composer, conductor, conservatory, twentieth century, music, genre, orchestra, national, children's songs, concert repertoire.

Ўзбекистонда профессионал композиторлик мактабининг шаклланиши ва тараққий топишида бир қатор таниқли композиторларимиз ўз хиссаларини кўшидилар. Буюк санъаткорларимиз орасида Ўзбекистонда ва Қорақалпоғистонда

хизмат кўрсатган артист, устоз композитор, моҳир дирижёр ва профессор Фаттоҳ Назаровнинг номи алоҳида ажралиб туради.

Фаттоҳ Назаров ўзининг серкирра ижоди, педагогик, дирижёрлик ва



жамоатчилик фаолияти билан XX аср ўзбек муסיқаси тарихида ёрқин из қолдирди. Композитор яратган йирик ва кичик жанрлардаги асарлари, чолғу ва вокал ижоди, муסיқали драма ва комедиялари орқали ўз замонасининг етакчи илғор ғояларини илгари сурди, улар орқали ижодкор она-Ватанни, унинг бетакрор манзарасию очиққўнгил ва самимий халқини куйлади.

Фаттоҳ Назаровнинг ҳаёт йўли ижтимоий мураккаб бўлган даврга тўғри келди. Бўлажак санъаткор қийинчиликларга қарамай ўқиди, сеvimли машғулоти бўлган муסיқадан сабоқ олди, йиллар ўтиб эса бу санъатни ўзига касб қилиб танлади. Ипполитов-Иванов номидаги Москва муסיқа билим юртида кларнет ва виолончель мутахассисликлари бўйича таҳсил олди. Иккинчи жаҳон уруши бошланганлиги сабабли ҳарбий хизматдан сўнг жангга сафарбар қилинди. Ватанпарварлик руҳи қон-қонига сингган мард ўғлон ғалабадан сўнг П.И.Чайковский номидаги Москва

давлат консерваторияси қошидаги ҳарбий дирижёрлик факультетида таҳсил олиб она шаҳрига қайтди ва 1947 йилга қадар Бишкек драма театрида муסיқа раҳбари, сўнгра эса Қирғизистон давлат филармониясининг халқ чолғулари оркестрида дирижёр лавозимларида ишлади. Дирижёрлик ва композиторлик касбларини мукамал ўзлаштириш мақсадида Ф. Назаров 1947 йили Тошкентга келиб, Тошкент давлат консерваториясида таҳсил олди. Бир неча йиллар давомида симфоник оркестрлар, Муқимий номидаги муסיқали театр оркестри жамоаларига дирижёрлик қилиш билан бир қаторда умрининг охиригача консерваториянинг ўзбек халқ чолғулари кафедрасида бир неча авлод вакилларига таълим берди, профессор даражасигача кўтарилди. Педагоглик ва дирижёрлик қилиш билан бирга Ф. Назаров тинмасдан ижод қилди. Серқирра ижодий фаолиятининг самараси ўлароқ Қирғизистон, кейинчалик эса Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаларига аъзоликка қабул қилинди.

Ф. Назаровнинг ижоди ўзига хос шахсий услубга эга. Композитор асарлари ўзининг ёрқин миллийлиги, оҳангдорлиги ва жозибадорлиги, ранг-баранглиги, ёруғ нурларга бойлиги билан ажралиб туради.

Ф. Назаров дирижёрлик фаолияти давомида эгаллаган тажриба ва кўникмалари уни йирик жанрларда ижод қилишга чорлади. Композиторнинг симфоник ва халқ чолғулари оркестрлари учун яратган Симфонияси, Сюитаси, бир қатор Увертюралари ва Маршлари ўзининг жонлилиги, миллий негизга асосланганлиги ва чолғуларнинг ўзига хос тембрлари ва хусусиятларидан моҳирона фойдалана олганлиги билан эътиборлидир. Оркестрнинг вокал муסיқа билан ҳамжиҳатликда янграши Ф. Назаровнинг “Ўзбекистон хотин-қизлари” кантатасида,



болалар хори ва симфоник оркестр учун “Ватан бизнинг онамиз” сюитасида яққол намоён бўлди.

Композитор ижодида болалар учун ёзилган асарлар устувор аҳамият касб этишини алоҳида таъкидлаш жоиз. Фаттоҳ Назаров ҳақиқий болажон инсон бўлган. Ёш авлодни тарбиялаш, уларнинг маънавий баркамол бўлиб етишишлари, ўз соҳасининг усталари бўлиб етишишларида мусиқа муҳим аҳамият касб этишини жуда яхши англаган ҳолда болажонлар учун турли жанрларда кўплаб асарлар ёзди. Фортепиано ва симфоник оркестр учун ёзган “Концерт” и композиторнинг суюкли қизи ва асарнинг биринчи ижросиси Гулнора Назарова ижросида тез орада машҳур бўлди. Концерт партитураси 1973 йилда

Москвада чоп этилиб, Россия ва қардош республикаларда кенг танилди. Скрипка ва фортепиано учун басталаган “Қўшиқ ва рақс”, “Поэма”, Концертино, ғижжак ва фортепиано учун “Вальс”, рубоб ва фортепиано учун Скерцо, дутор ва фортепиано учун “Концерт пьесаси”, фортепиано учун 10 та пьеса, виолончель ва фортепиано учун “Концертино”, қашқар рубоби учун “Амударё” концерт-вальси, болалар симфоник оркестри учун 4 қисмли Сюитаси махсус мусиқа ўқув юртларининг ўқув педагогик ва концерт репертуарларидан мустаҳкам ўрин олди. Композитор асарларининг бугунги кунда ҳам долзарблиги уларда болаларча соддаликнинг мавжудлиги, ёшлик ва гўзаллик шукуҳининг устуворлиги, эса қоладиган оҳангларга бойлиги,

танланган жанр хусусиятларини очиб бера олиши билан белгиланади. 150 дан ортиқ яратган кўшиқлари орасида ҳам болалар учун ёзган кўшиқлари алоҳида аҳамият касб этади. “Кичик пахтакор”, “Сайра, булбул”, “Арча”, “Онагинаминг алласи”, “Мактабим”, “Ёз”, “Шодлик”, “Оҳангарон”, “Доно бобо”, “Қиш чоғлари”, “Ойижон”, “Бўзтўрғай”, “Дадажон” каби кўшиқларида болаларча самимийлик, очиқкўнгиллик яққол намоён бўлиб туради.

Фаттоҳ Назаров йирик жанрларда ҳам ўзининг профессионал маҳоратини намоён эта олди. “Равшан”, “Кўйчелек козли яр”, “Алданган қиз”, “Дард тортса”, “Мулла Тўйчи”, “Афсонавий шахс” каби муסיқали драма ва комедияларида, “Ҳарфлар жанги”, “Ойгул ва Бахтиёр” номли радиопостановкалари, Ёш томошабинлар театри спектакллари учун ёзган

мусиқаларида тарихий ва замонавий долзарб масалаларни муסיқа орқали тўлақонли ёритиб бера олди. Аксарият асарларига ўзи дирижёрлик ҳам қилди.

Фаттоҳ Назаров ўзбек муסיқа санъатини ривожлантириш йўлида тинмай изланди, келажак авлодга мерос қилиб қолдирган асарлари орқали том маънода ҳайкал қўйди. Тошкент шаҳридаги 23-сонли болалар муסיқа ва санъат мактабига Фаттоҳ Назаров номи берилган. Композитор асарлари бугунги кунда ҳам ўз моҳияти ва долзарблигини йўқотмаган. Республикамиздаги барча муסיқа ва санъат мактабларида, бошқа махсус таълим муассасалари ижро репертуарларидан Ф.Назаровнинг асарлари мустаҳкам ўрин олган. Бу ижодкор асарларининг умри боқийлигидан, аждодларнинг композитор ижодига бўлган эҳтиромидан далолатдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Янов-Яновская Н.С. Одна традиция – две культуры. Узбекская музыка и XX век. Ташкент, 2007 г., с.-227.
2. Янов-Яновская. Н.С. История узбекской музыки XX века. Музыкальное образование XXI века: проблемы и решения. Ташкент, 2014 г., с.-57.

Азиз ЗОКИРОВ,

Ўзбекистон давлат консерваториясининг катта ўқитувчиси

ҲОФИЗЛИКДА ЖЎРОВОЗЛИК АНЪАНАЛАРИ – ЗАМОНАВИЙ МАДАНИЯТ КЕСИМИДА

(ФАРҒОНА-ТОШКЕНТ ХОНАНДАЛИК МАКТАБИ МИСОЛИДА)

Аннотация

Ушбу мақолада ўзбек мумтоз мусиқаси таркибидан ўрин олган мақом жанри, катта ашула ҳамда мумтоз яллачилик, хонандалик мактабларида жўровозлик анъаналарининг давомийлиги, замонавий ижрочиликдаги мезонлари ва ўрни ҳақида фикр-мулоҳазалар юритилади.

Калит сўзлар: мақом, катта ашула, жўровозлик, ижрочи, хонандалик, анъана, яллачилик, мақомшунос.

В этой статье рассматривается жанр мақома, который занимает особое место в узбекской классической музыке. Приводятся различные взгляды на катта ашула, классическое искусство яллачей, а также на значение вокальных школ и традиций концертмейстерства.

Ключевые слова: мақом, катта ашула, аккомпанемент, исполнитель, вокалист, традиция, ялла, мақомовед.

Annotation

This article describes the maqom genre, which occupies a special place in the Uzbek classical music. It also considers different views on katta ashula, the classical art of yallachi, the significance of the vocal schools and traditions of accompanist performance.

Keywords: maqom, kata ashula, accompaniment, vocalist, tradition, yalla, maqom critic.

Ўзбек халқининг улкан мусиқий мероси нақадар пурмаъно ва маънавий бой хусусиятлар касб этиши билан алоҳида аҳамиятга эгадир. Улар узок ўтмишдан халқ ижодкорлари орасида шаклланиб, авлоддан-авлодга ўтиш жараёнида ривожланиб, ўзининг муносиб мавқеини сақлаб келмоқда. Халқ мусиқа санъати даврлар оша бир-бирини тўлдирувчи икки улкан йўлда шаклланиб, анъанавий тарзда ривожланганлиги барчага маълумдир. Бу аввало, халқ мусиқаси – фольклор намуналари ҳамда касбий ижодиёт ҳисобланмиш мумтоз мусиқа йўналишларидир. Фольклор мусиқий анъаналари билан боғлиқ асарлар, воқелик

билан боғлиқлиги ҳамда ўзининг содда ва ранг-баранглиги билан алоҳида аҳамият касб этади. Лекин, ушбу йўналишнинг ўзгарувчанлик хусусият касб этишини алоҳида қайд этиш лозим. Чунки, ижрочилик жараёни халқ ижтимоий ҳаёти ва ривожланиш мезонлари билан чамбарчас боғлиқдир. Зеро, доимий тараққиёт сари интилиш, анъаналар асосида замонга мослашиш фольклор мусиқасида сезиларли жараён ҳисобланади.

Иккинчи йўналиш – касбий мусиқанинг маҳсули бўлган мумтозлик касб этувчи барча мусиқа ижодиётидир. Мумтозликка асосланган ҳар қандай куй ёки ашула ўзида аввало, халқнинг миллий-маънавий

дунёсини инъикос этувчи мезонлар билан суғорилган муסיқий-назарий ва бадиий эстетик жиҳатдан мукамаллик жиҳатларга эга бўлиши тақозо этилган. Зеро, бундай хусусиятларни касб этувчи намуналар, алоҳидалик ва муқимликка даъвогарлик қила олиши муҳимдир.

Халқ муסיқа санъатининг жонли жараёнини акс эттирувчи мезон ижрочилик амалиётидир. Ижрочилик амалиёти қанчалар асосли, илғор ва салоҳиятли бўлса, унинг ижодиётга таъсири ҳам улкан бўлиши муқаррардир. Ўзбек халқ муסיқа меросининг забардастлиги ҳамда серқирралигининг асосий сабаби ҳам шунда, десак адашмаган бўламиз. Ўзбек мумтоз муסיқа меросининг энг мукамал намунаси мақомлар бўладиган бўлса, мақом йўлларига мансуб жанрларнинг мавжудлиги ва халқ орасида турли кўринишларда ривожланиши, воҳаларга хос мумтоз муסיқа намуналарининг юзага келганлиги, халқ муסיқасининг мумтозлик хусусиятлари доирасини кенгайтиради. Ижрочилик билан боғлиқлиги эса, аввало, соҳа ривожининг инъикосини намоён этса, иккинчидан, халқ орасида йирик-йирик забардаст ҳофизу хонандаларнинг юзага келишига сабаб бўлади.

Хонандалик санъати ўзбек халқ муסיқа маданиятида энг салобатлидир. Мумтоз муסיқанинг таркибидан ўрин олган барча жанрлар деярли айтим анъаналари билан боғлиқ ва шу боис ўзбек ҳофизлик санъати анъаналарида азалдан хонандаликнинг турли омиллари, жиҳатларини ўзида мужассам этган талқин усуллари шаклланган. Жумладан, хонандаю ҳофизлар томонидан якка ижро, ансамбль хонишлари ва жўровозлик санъати ижрочилик мезонларининг асосий усуллари сифатида гавдаланган. Кўп асрлик ижрочилик амалиётида, намояндаларнинг ижодий муносабати орқали, ҳар бир йўналишга хос махсус

жанрлар юзага келиб, халқимиз орасида кенг оммалашган.

Ўзбекистон воҳалари орасида Фарғона водийси муסיқа ижрочилик анъаналари ўзига хослиги билан ажралиб туради. Аввало мақомот ижрочилигидаги забардастлик ва муайян қонуниятларга асосланиш бўлса, шу билан бир қаторда мақомлар ижросига нисбатан метро-ритмик “эркинлик” дейиш мумкин. Чунки, бу мезон водий муסיқий ижодиёти ва ижрочилик анъаналарида “эркинлик” ёки “эркин ижро” ижро воситаси сифатида қарор топиб, хусусият сифатида муҳрланган. Кўп йиллик ижрочилик амалиёти ривожидида “эркинлик”нинг ҳам ўзига хос қонуниятлари, турли кўринишлари, таркиблари, тартиблари ва жиҳатлари вужудга келган. Шунинг учун бўлса керак, Фарғона водийси хонандалик анъаналарининг ривожидида бир қатор услуб ва йўналишлар қарор топган. Айнан мумтоз хонандалик билан боғлиқ бўлган анъаналарда **яллачилик, мумтоз яллачилик, катта ашудачилик ва мақом санъати** йўналишлари шаклланиб, ҳар томонлама ривож топган. Ҳар бир йўналиш айтим жараёни сифатида ўзининг жанрлик хусусиятига эга. Ижрочилик амалиётида бу жараён талқиний (интерпретация) усуллари билан уйғунлашиб ривожланган, натижада яккаовозлик, жўровозлик ва ансамбль ижрочилиги ҳар бир йўналишда ўзига хос воситасини топган. Лекин, алоҳида олганда, булар орасида жўровозлик ҳар икки усул хусусиятини ўзида мужассам этганлиги билан алоҳида ажралиб туради.

Маълумки, Фарғона-Тошкент хонандалик мактаблари ичида Марғилон-Ёзёвон ижрочилик мактаби намояндалари ҳофизликда нисбатан кекса Марғилон қадимдан диний-маърифий ва маданий марказ шаҳарлардан бири ҳисобланган. Фарғона водийси “Ҳофизлар юрти” номини

олган. Марғилон ҳофизларининг музиқий меросга бўлган муносабатлари, ўз ижро услублари ҳамда ижро талқинларида ўзини намоён этади. Тарихий жараён кесимида ҳофизлик анъаналарининг ривожига бир қатор хонандалик ижро услуб ва мактаблари юзага келган. Ҳар бир ижрочилик мактабларида фаолият олиб борган ҳофизларнинг аксарияти етукликка эришган. Шогирдлари томонидан уларнинг ижро услубини давом эттирилиши эса, ҳар бир ижро услубини мактаб даражасида шаклланишига асос бўлган.

Марғилон мактабининг энг кекса ва йирик намоёндаларидан: Ашурали (Маҳрам), Мадали Ҳофиз, Болтабой Ражабов, Мамадбува Сатторов, Жўрахон Султонов, Акбар Ҳайдаров, Саидмузаффар Азизов, Маъмуржон Узоқов, Исоқжон Ҳусанов, Мусожон Орифжонов, Иброҳимжон Исоқов, Мамасиддиқ Мадалиев, Искандар Қаландаров, Турдали Шарипов, Қорабой Қодиров, Нуриддинжон Мамажонов, Рустамжон Отабоевларни келтириш ўринлидир. Марғилон хонандалик анъаналарида, умуман хонандаликнинг мумтоз йўлларида бўлган ҳофизлик санъатида **жўровозлик** алоҳида ўринга эга. Марғилон ижрочилик анъаналарида ҳар томонлама мукамал ва асосий ижро усуллардан бири сифатида қадрланиб келинган. Зеро унинг ривожига давомида, яъни тараққиёт йўлида ўзининг муайян анъаналари шаклланиб келган. Жўровозлик асосан катта ашула ижрочилигида кенг оммалашган. Катта ашуланинг асосий ижро тамойили ҳам жўровозликдир. Жўровозлик анъанаси устозлар таърифлашича



Бекназар Дўстмуродов,
Абдунаби Иброҳимов
ва Сойибжон Ниёзов

ва ёзма манбаларда келтирилишича, кекса устоз ҳофизлар Болта ҳофиз ва Мамадбува Сатторов, Жўрахон Султонов ва Маъмуржон Узоқовлар ижро анъаналаридан бошланган. Жўровозлик санъати хонандаликда муҳим ҳисобланган бир қатор жиҳатларни ўзида мужассам этади. Аввало, яқка ижрода моҳирликка эришиш, иккинчидан, ижрога ижодий ёндашиш, учинчидан, закийлик, тўртинчидан, ҳамнафасини онгли равишда ҳис этиш, бешинчидан, бадиҳавийликка мойиллик, олтинчидан, маҳорат (мусобақа)ни намоиш этиш. Хонандалик санъатида бу жиҳатлар аслида нозик ва ўзига хослик касб этади. Унда хонандалар табиий ҳолатларининг мутаносиблиги жуда муҳимдир. Айниқса, оҳанг тараннумидаги сезги ва талқин жиҳатлари ижро жараёнида ёрқин намоён бўлади. Жўровозликда хонандалар бир хилда нафас олиб, уни асар характери замирида мутаносиб талқин этиши жуда муҳимдир. Шу боис жўровозликни касб этган ҳофизларнинг дунёқараши, овоз туси (тембри) ва диапазони, сўз талаффузига катта эътибор қаратиши, матннинг ички маъноси ва моҳиятини англаган ҳолда талқинга эришиши, англаш мезони бир-бирига мос бўлиши аҳамиятлидир. Одатда, ана шу жиҳатларни ўзларида шакллантира олган хонандаларгина жўровозлик билан шуғуллана оладилар.

Марғилон хонандалик анъаналарида жўровозлик санъати катта ашула жанри мисолида ёрқин ифодасини топган. Ўзбек хонандалик санъатида эса ўзига хослиги билан қадрланиб келинади. Юқорида зикр этилган ҳофизларнинг ижро анъаналари кейинги авлод ижодкорлари учун ўрناق сифатида намуна бўлиб келмоқда. Ҳар

бир давр хонандалик санъати ривожда эса жўровозлик ўзининг янги-янги қирраларини намоён этаётганлигини кўриш мумкин.

Замонавий маданият ривожда жўровозлик анъанаси бошқа жанрларнинг ижро хусусиятларига ҳам ўз таъсирини кўрсатаётганлиги унинг халқоналиги ва ибратлилигидан далолатдир. Жумладан, мумтоз ашулачилик санъати, мумтоз яллачилик санъатидир. Бу йўналишда янгилик сифатида Жўрахон Султонов ва Маъмуржон Узоқов жўровозлиги намуна бўла олади. Жўрахон Султонов билан Маъмуржон Узоқовлар жўровозлик санъатига янгича ёндашиб, ўзига хос мусиқа талқинини расм қила бошладилар. Яъни, катта ашуланинг ижрочилигида чолғу созларни қўллаш (чолғу созларининг садоланиб туриши асосидаги ижро), ижровий мезонда эркинлик ҳамда усулга таяниб ижро этиш (асарни икки ижровий жиҳат билан бойитиш, ижрони жадаллаштириш), каби ижровий ҳаракатлар катта ашуланинг замонга мос руҳиятини бойитди. “Меҳнат аҳли” ва “Тулузорим қани” ҳамда “Оҳ ким раҳм айламас” ва “Бўлмаса” мусиқий намуналар бунга мисол бўла олади.

Бу жўровозлик услуби мумтоз яллачилик анъаналари асосида юзага келганлигини эътироф этиш лозимдир. Шу боис уларнинг ижро репертуарларида турли характерга эга бўлган ашулалар ўрин топган. Ушбу мактаб таъсирида ривож топиб, жўровозлик анъанасини давом эттирганлардан: Расулқори Мамадалиев ва Камолиддин Ҳамроқулов; Ҳакимжон Файзиев ва Орифжон Ҳотамовлар; Исоқжон Ҳусанов, Мусажон Орифжонов ва Иброҳимжон Исоқов; Одилжон Юсупов ва Набижон Саидназаров; Фаттоҳжон Мамадалиев ва Йўлдошбой Кийиков; Турдали Шарипов, Қорабой Қодиров,

Нуриддинжон Мамажонов, Рустамжон Отабоевлар шулар жумласидандир.

Ушбу анъана замонавий жараёнда ҳам муносиб кўринишини топди. Албатта, хонандалик санъатининг ривожини, давр ва замоннинг бевосита таъсири остида ўзини намоён этиб келмоқда. Айни пайтда жўровозлик анъанасини муносиб давом эттираётган Ўзбекистон Республикаси халқ ҳофизлари: Маҳмуджон Йўлдошев ва Маҳмуджон Тожибоев; Бекназар Дўстмуродов, Абдунаби Иброҳимов ва Сойибжон Ниёзов; Ўзбекистон Республикаси халқ артистлари: Ғофур ва Ғулом Эшжоновлар; Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артистлар: Мухсин ва Яҳё Мўминовлар; Элмурод Аҳмедов ва Фурқат Ашуралиев; шунингдек, Очилбек Матчонов ва Ҳурмат Собиров каби бетакрор овоз соҳибларини мисол келтириш ўринлидир. Уларнинг ҳар бири мусиқа ижрочилигининг ушбу ноёб ижро усулини муносиб давом эттириш билан бирга замонавий ижрочилик маданияти, хонандалик санъатининг бошқа жанрларига аввало ўрнак, қолаверса, намуна бўлиб келмоқдалар.

XX аср охирлари ва XXI аср бошларига келиб, мусиқа санъати сезиларли даражада ривож топгани, турли ижро услубларининг оммаланиши билан ўзини намоён этиб келмоқда. Мусиқий жанрларнинг кўпайиши ижтимоий ҳаёт талаби ва ривожланишнинг асоси эканлиги барчага аён дир. Лекин, халқимизнинг маънавий бойлиги ҳисобланмиш мумтоз мусиқа мероси ва унинг амалий ижроси ўзининг салоҳияти, салобати, теран маъноси ҳамда ибратли хусусиятлари билан доимо ўрнак ва намуна бўлиб келган. Шу боис ёрқин намояндаларнинг ижроларини ўрганиш, тадқиқ қилиш ва келажак авлодга таништириш мусиқа-шунос ҳамда мақомшунос олимларнинг доимий анъанаси бўлиб қолади.

Галина МУХАМЕДОВА,

и.о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МЕХАНИЗМОВ ВОЗБУЖДЕНИЯ И ТОРМОЖЕНИЯ В ПЕНИИ

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы функционирования механизмов возбуждения и торможения в пении. На основе многолетнего исполнительского и педагогического опыта предлагаются направления совершенствования взаимодействия этих процессов, способствующих достижению оптимальных результатов.

Ключевые слова: пение, возбуждение, торможение, процесс, вокальное искусство, вокальная педагогика, опыт, практика.

Ушбу мақолада куйлашнинг қўзғалиш ва тормозланиш механизмининг ишлови масалалари ёритилган. Оптимал натижаларга эришишга таъсир қиладиган ушбу жараёнларнинг ўзаро мукамалланиш йўллари қўп йиллик ижро ва педагогик тажриба асосида тақдим этилади.

Калит сўзлар: куйлаш, қўзғалиш, тормозланиш, жараён, хонандалик санъати, хонандалик педагогикаси, тажриба, амалиёт.

Annotation

This article considers the issues of functioning of agitation and inhibition mechanisms in singing. Based on the many years' performance and pedagogical experience the directions of perfect collaboration of those processes that promote achievements of optimal results are discussed in the article.

Keywords: singing, excitation, braking, process, vocal art, vocal pedagogy, experience, practice.

Вокальное искусство является одним из самых востребованных видов музыкального искусства, интенсивно развивающимся и обновляющимся современными технологиями. В наше время больших преобразований педагоги-вокалисты должны не только знать строение голосового аппарата, но и разбираться в теории и в общих вопросах вокальной педагогики, в частности, в физиологии пения. Важную роль в совершенствовании исполнительского искусства играет вокальная педагогика, которая постоянно ищет новые

педагогические технологии, подходы и методы обучения пению. Большой интерес в этом отношении представляет применение механизмов возбуждения и торможения, способствующих развитию вокального мастерства. В своё время большое внимание возбуждающим и тормозным процессам уделял

Л. Дмитриев, в вокальной методике опиравшийся на исследования крупнейшего физиолога, академика Ивана Павлова.

Как известно, пение – это психофизиологический процесс, в котором

тесно взаимосвязаны интеллектуальная, волевая, эмоциональная и другие сферы, и психика певца имеет решающее значение в овладении вокально-техническими и исполнительскими навыками. Постигание тайн певческого голоса требует понимания основ функционирования высшей нервной деятельности и её основных закономерностей, которые определяют работу организма вообще и певческий процесс в частности.

В физиологии высшей нервной деятельности человека выделены две основные закономерности: процесс возбуждения и процесс торможения, которые имеют важное значение в пении. Возбуждение – деятельное, активное состояние нервных клеток, которое способствует работе головного мозга и образованию условных рефлексов. Когда певец с помощью внутреннего слуха представляет себе звук, который ему нужно воспроизвести, то в соответствующих областях коры головного мозга возбуждаются группы нервных клеток двигательной области коры, которые заведуют деятельностью мышц, участвующих в фонационной функции. Каждый индивидуум обладает свойственной только ему силой возбудительного процесса, которая определяется типом высшей нервной деятельности (холерик, сангвиник, меланхолик, флегматик).

Чем совершеннее тип нервной деятельности (например, сильный, уравновешенный характер), тем меньше нужно времени для проведения тормозно-возбудительных процессов в состоянии необходимой возбудимости. У певца со слабым типом нервной деятельности предел работоспособности невелик, временные связи устанавливаются труднее, им нужно больше повторных сочетаний, повторений, только тогда

можно добиться хорошего результата и поэтому ему необходимо долго учить, чтобы запомнить материал.

Однако в вокальной практике редко встречаются певцы с ярко выраженным типом нервной деятельности. И не всегда индивидуумы с сильным типом нервной деятельности достигают высоких результатов в своей деятельности. Бывает и так, что вокалист со слабым типом нервной деятельности, со слабой степенью возбудительного процесса, добивается больших успехов.

Возбуждение нервных клеток – процесс непродолжительный (обычно не более 15 минут), их энергия быстро иссякает, активность снижается, наступает процесс торможения, при котором деятельность нервных клеток изменяется.

В этот момент наступает процесс восстановления их работоспособности. Процесс торможения называется охранительным. Вот почему опытные педагоги делают постоянные небольшие перерывы в процессе урока, особенно с начинающими учениками.

Возбуждение и торможение связаны между собой законами взаимной индукции, они закономерно сменяют друг друга. В течение дня, когда мозг бодрствует, важно не перегружать непрерывно одни и те же группы клеток. Всегда нужна хотя бы временная разгрузка, переключение на другой вид работы. На этом принципе основаны все рациональные гигиенические режимы, установленные для учёбы, жизни вообще.

Однако, несмотря на периодический отдых нервных клеток, к концу дня сила возбудительного процесса падает, нарастает общее утомление работы нервных клеток, и требуется сон для восстановления работоспособности клеток мозга. Только хорошее глубокое и длительное торможение (сон) позволяет

затем получить полноценную активность коры головного мозга. Так смена активного и тормозного состояния коры головного мозга позволяет осуществлять сложнейшую работу по управлению деятельностью организма в течение всей жизни.

Знание выявленных И. Павловым внешнего и внутреннего торможений необходимо для объяснения целого ряда методических вопросов, возникающих в практике обучения пению. Так, вокалисты часто сталкиваются с внешним торможением, которое возникает в результате какого-либо внешнего явления затормаживающего всю деятельность коры головного мозга. При этом в первую очередь оказываются более слабые, недостаточно укрепившиеся связи. Известно, что во время ответственных выступлений многие студенты не показывают качество работы, проделанной в классе. Выработанные двигательные рефлексы расстраиваются, появляется мышечная скованность, теряется “дыхание”, учащается сердцебиение, у одних “пересыхает” во рту, у других наоборот, идёт обильное слюновыделение и т.д., то есть условные рефлексы оказываются заторможенными. Механизм такого внешнего торможения состоит в том, что возникший раздражитель (комиссия, аудитория) вызывают возбуждение определённых участков центральной нервной системы, которое по закону взаимной индукции и оказывает угнетающее влияние на певца. Влияние внешнего торможения испытывают на себе не только начинающие, но и опытные вокалисты. Конечно, опытные певцы легче справляются с волнением; гораздо чаще этот недостаток проявляется у начинающих певцов, т.к. их рефлексы недостаточно закреплены и быстрее подвергаются угасанию.

Внутреннее торможение имеет следующие разновидности:

угасательное, условное, запаздывающее, дифференцировочное. В вокально-педагогической практике наиболее важен механизм угасательного торможения. На первых порах обучения голосовой аппарат ученика работает хаотично и напряженно. По мере тренировки лишнее напряжение исчезает, и процесс пения осуществляется с меньшей затратой сил. Однако, согласно учению И. Павлова, и это подтверждается педагогической практикой, старые временные связи могут внезапно, в силу объективных обстоятельств, проявиться. На этом моменте следует остановиться подробнее.

В большинстве случаев певец приходит к преподавателю пения с неправильными певческими навыками, сложившимися стихийно или под влиянием неправильно метода. Задача педагога в этом случае состоит в том, чтобы заменить прежний динамический стереотип (т.е. сложная, уравновешенная система внутренних процессов) новым, правильным. Но этот новый, правильный никогда не возникает сам по себе. Возбудительный процесс, протекающий в различных участках коры одновременно между этими группами клеток функциональной связи, оставляет в нервной системе след. Многократное повторение закрепляет эту связь, ведет к образованию рефлекса, следы которого не исчезают бесследно.

Процесс образования нового динамического стереотипа представляет собой тяжелый нервный труд, направленность которого зависит от прочности старого стереотипа. Старый стереотип, “конкурируя” с новым, долгое время его “сбивает”, подавляя как более слабый. Вокальные педагоги очень часто сталкиваются с такими явлениями. Особенно часто это наблюдается во время выступлений, показов, экзаменов учеников, у которых новые певческие навыки

еще недостаточно закреплены. В этих случаях обучаемый как бы забывает уже приобретенные правильные навыки и возвращается к прежним неправильным. Часто по поводу таких неудачных выступлений возникают различные недоразумения – нервничает педагог, травмируется ученик, хотя в сущности, ни тот ни другой не виноваты. Причина не только в недостаточных профессиональных качествах ученика или неправильном педагогическом методе учителя, а именно в столкновении старого стереотипа с утверждающимся новым. Вот почему следует крайне осторожно подходить к оценке выступлений тех учеников, у которого имеет или недавно имела место перестройка вокально-технических навыков. Кроме того, исходя из опыта, можно сделать следующий вывод – не стоит возвращаться к ранее изученным произведениям, работа над которыми проводилась в период исправления вокальных недостатков. Даже если в данное время певец добился определённых успехов, старые ошибки невольно повторяются.

Другой разновидностью торможения является условное, которое возникает при определенных условиях по типу рефлексов. Забыв однажды слово или сорвавшись на высокой ноте, певец начинает каждый раз забывать или неудачно брать ноту. Это результат развившегося в данный момент торможения привычного выполнения деятельности. Развивается оно по принципу условного рефлекса. Известны случаи, когда дойдя до определенного места, исполнитель останавливался, забывал слово, начинал и опять останавливался на том же самом месте. Это и есть результат условного торможения. Свидетелем подобного случая пришлось быть и автору данной статьи, работавшему в своё время

в Самаркандском театре оперы и балета. Замечательный тенор N. будучи в больном состоянии пел в спектакле “Майсаранинг иши” (“Проделки Майсары”) С. Юдакова. Во время исполнения Арии Чубона (II действие, I картина) он на слове “мехрибон” не смог взять полным голосом верхнюю ноту си-бемоль и взял её фальцетом. На следующем спектакле он, будучи совершенно здоровым, опять спел эту же ноту фальцетом. И это уже повторялось на всех последующих спектаклях – певец никак не мог заставить себя спеть этот такт полным голосом. Вместе с тем, выступление артиста в опере “Кармен” Ж. Бизе проходило очень успешно и си-бемоль в знаменитой Арии Хозе с цветком было замечательным. Итак, неудачное выступление в спектакле “Майсаранинг иши” и верхнее си-бемоль в Арии стало тормозом, в то время как та же нота си-бемоль в других операх не вызывала у певца никаких затруднений. Таких примеров условного торможения можно назвать немало.

В исполнительской практике можно иногда наблюдать запаздывающее торможение. Как оно проявляется? Например, певец, готовясь к выступлению, знает, что оно вот-вот начнется, и естественно начинает волноваться. Это волнение есть не что иное, как условный рефлекс на обстановку, обычно сопровождающую выступление. Это волнение закономерно, поскольку оно как бы готовит к предстоящему исполнительскому процессу. В организме певца происходят многие физиологические изменения: учащается пульс, повышается кровяное давление, дыхание становится более частым и глубоким. И вот в это время певцу говорят, что концерт или спектакль задерживается на какое-то время (на час или на два), у него, и это вполне естественно, наступает спад настроения,

появляется апатия. При выходе на сцену, когда начинается выступление, артист уже не может активизироваться, настроиться, вдохновиться. Такое запаздывающее торможение можно значительно растормозить, если прибегнуть к распеванию, однако не всем это удаётся.

И наконец основной, главный вид торможения, раскрытый И. Павловым – дифференцировочное торможение. Возможности развития дифференцировок в любом анализаторе* человека необычайно велики, почти безграничны. Явления внешнего мира и нашей внутренней среды достигают мозга через различные системы анализаторов, через различные органы чувств. Характерной чертой каждого анализатора является умение тонко различать иногда довольно сходные раздражители: близкие оттенки цветов, схожие тембры, близлежащие по числу колебаний звуки. Это умение приобретается в процессе жизни и у разных людей, в зависимости от тренированности, выражено в разной степени. Тембровый слух певца, цветоощущение художника или вкус дегустатора – значительно более развиты, более тонки, чем у обычных людей.

В основе умения различать лежит тормозной процесс, развивающийся в коре головного мозга – в ядре соответствующего анализатора. Торможение оставляет в возбужденном состоянии только ту мельчайшую часть ядра, которая связывается с тем качеством, которое отличается от другого. Чтобы различать, скажем, два очень близких, почти неразличимых по высоте звука, надо первый связать с одной группой клеток коры головного мозга, а второй с другой. Различие сводится к образованию очень точных, очень тонких связей между каким-либо качеством и мельчайшей группой клеток коры головного мозга. Именно

поэтому вся остальная часть, кроме этой мельчайшей группы клеток, в момент дифференцировки должна находиться в тормозном состоянии. Однако это умение тормозить, оставляя возбуждение в маленькой группе клеток, возможно не сразу, а в процессе длительной и постепенной тренировки нервных центров. Именно постепенная тренировка от более грубых, далёких раздражителей к более близким – необходимое условие развития тонкой дифференцировки. Во многих случаях эта закономерность лежит в основе принципа “от простого к сложному”, являющегося одним из основных принципов современной вокальной педагогики. Переводя это в область музыкальной педагогики, следует сделать вывод, что слуховые дифференцировки будут развиваться тогда, когда верное звучание будет подкрепляться, а неверное отрицаться, и когда перед учеником не будут ставить слишком сложных задач.

Рассмотрим это в практике вокальной педагогики. В начале обучения мышцы голосового аппарата ученика работают хаотично и напряженно. У него происходит иррадиация* возбуждения по коре головного мозга, отчего приходят в напряжение и сокращение мышцы голосового аппарата, в том числе и те, которые должны находиться в относительном покое. Как это представляется практически? Педагог предлагает начинающему ученику спеть какое-нибудь упражнение, ученик ещё не может точно рассчитать степень движения дыхательного аппарата, гортани, ротовой полости и т.д. Работа голосового аппарата в этом случае неточна, координация несовершенна, что выражается в излишних движениях. При этом возбуждение, возникшее от представления о звучании в коре

головного мозга, расплывается из места своего представления, захватывая обширные корковые области. Каждый раз при повторении упражнения движение голосового аппарата меняет форму. Движения, дающие неудовлетворительный результат, не подкрепляясь, постепенно угасают, затормаживаются, в результате чего остается только нужная форма движения. Дифференцирование правильных форм движения происходит под контролем двигательного и слухового анализаторов поющего, а также под контролем педагога, который должен непрерывно ориентировать ученика на лучшие проявления работы голосового аппарата.

Известно, что в процессе воспитания вокально-технических навыков точность интонации является одним из основных требований, предъявляемых вокалисту. Если несколько разпеть упражнения интонационно неточно, то центральная нервная система воспримет эту неточность, и в коре головного мозга будут складываться определенные соотношения процессов возбуждения и торможения, которые приведут к фальшивому пению.

Постоянное, строгое наблюдение за чистотой интонации может устранить фальшь в пении, и, наоборот, если это не соблюдать, то интонация всегда будет приблизительной.

Итак, мы рассмотрели процессы возбуждения и торможения. Процесс пения, так же как и вся сознательная работа организма, подвластен высшей нервной деятельности, основой этих процессов является рефлекс, то есть образование временных связей. Возбудительный и тормозной процессы присутствуют в мозгу одновременно, образуя своеобразную мозаику возбужденных и заторможенных участков. Они связаны между собой посредством иррадиации и концентрации, а также взаимной индукции, позволяющими объяснить ряд особенностей поведения человека, в том числе и певца. Совершенство механизмы возбуждения и торможения, певец достигает осознанного владения голосовым аппаратом и тем самым психологически преодолевает технические сложности и непредвиденные обстоятельства, возникающие в процессе исполнительской практики.

Использованная литература:

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. - М., 2000.
2. Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. - М., 1965.
3. Қодиров Р. Муסיқа психологияси. Т., 2005.
4. Мухамедова Г. Значение процессов возбуждения и торможения в практике обучения сольному пению // Музыкальный и духовный мир современной молодежи. Ежегодник. 2008. - Т., 2008.
5. Razzoqova M. Akademik xonandalik asoslariga kirish. - Т. 2015.

Эльнора МАМАДЖАНОВА,

доцент Государственной консерватории Узбекистана, кандидат искусствоведения

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АВАЗА МАНСУРОВА

Аннотация

Фортепианное творчество Аваза Мансурова отражает все его творческие поиски. Сочинения для фортепиано все время были объектом его внимания.

В них переосмысление всего того, что создано композитором для других инструментов. Это проявляется в интересных фактурных находках, в них порой ощущается звучание оркестра, не имитация, а целые аккордовые “напластовывания” передают настроение и эмоциональную сущность узбекского колорита, в котором сливается многозвучность ансамблевого музицирования и лирики сольных высказываний.

Ключевые слова: фортепианная музыка, творчество, циклы, прелюдия, музыкальные картинки, стиль, выражение.

Аваз Мансуровнинг фортепиано ижоди композиторнинг барча ижодий изланишларини ўзида қамраб олган. Фортепиано учун асарлар композитор ижодининг марказида турган. Уларда муаллиф бошқа чолғулар учун ёзган асарларининг қайта маъноси кўринади. Бундай ҳолат фактуранинг қизиқарли қирраларида кўринади, гоҳо оркестрнинг янграши, имитация эмас, аккордли “қатламлар” ўзбекона колоритнинг эмоционал моҳияти ва кайфиятини очиқ беради, уларда ансамбль ижрочилигининг кўповозлиги ва найнинг лирик солоси эшитилади.

Калит сўзлар: фортепиано учун мусиқа, ижодиёт, туркумлар, прелюдия, мусиқий лавҳалар, услуб, ифода.

Annotation

A. Mansurov's piano creativity includes all his creative searches. Works for piano have been the object of his attention throughout all periods of creation. They rethink everything that is created by the composer for other instruments. This is manifested in interesting textural finds, they sometimes feel the sound of an orchestra, not imitation, but whole chord “bedding” convey the mood and emotional essence of the Uzbek flavor, which merges the polyphonic ensemble music and lyric solo expressions.

Keywords: piano music, creation, cycles, prelude, music pictures, style, expression.

Для ряда композиторов сочинения для фортепиано являются, своего рода творческой лабораторией, пробой пера или дневником основных замыслов автора. Так и в деятельности Аваза Мансурова они занимают значительное место. Уже в раннем периоде творчества были созданы Прелюдии, Вальсы, Сюита для 2-х фортепиано. В 90-е годы – “Семь мелодий” для фортепиано

и Рондо-вальс. Особое место занимают в его творчестве сочинения для ансамбля с участием фортепиано: “Память” (для альта и фортепиано), “Две мелодии” (для альтистов и фортепиано), “Рассвет” (фантазия для трубы и фортепиано). Кроме жанра миниатюры и ансамбля композитор создал произведения в крупной форме. Так, еще в начале творческого пути им был создан Концерт для фортепиано с оркестром, “Весна” для голоса, фортепиано и камерного оркестра на стихи Е. Шамаевой.

Все эти сочинения объединяет яркая насыщенная образность, оптимистическое начало и опора на национальную почвенность. Семантика сочинений опирается на насыщенное восприятие автором жизненных ценностей, в которых превалирует позитивное начало, автор избегает трагических пессимистических настроений. Фортепианные произведения Мансурова не предназначены для напыщенного музицирования, в них виртуозный стиль – не самоцель. Здесь скорее ощущения композитора, его восприятие тех или иных картин, отсюда красочность, неожиданность в решении тех или иных образных ассоциаций, иногда кинематографичность в смене эпизодов – “кадров”.

Кроме этого очевидно влияние вокальной музыки, жанры которой занимают внушительную часть в творчестве композитора. Во многих сочинениях ощущается песенный тематизм, а также куплетно-вариационная форма в строении пьес. Но здесь скорее не противопоставление, а взаимодействие элементов вокальной и инструментальной музыки.

Заметно, что каждое фортепианное сочинение Мансурова имеет скрытую программность, отсюда плотная фактура, выпуклая яркая мелодия при выразительной и изобразительной роли аккомпанемента. Среди наиболее ярких произведений – Шесть прелюдий, пьеса “Все на праздник”, Сюита для 2-х фортепиано, музыкальные картинки “Прогулка в зоопарк”. Данные произведения объединяет то, что за пестротой образов ощущается многогранность и разнообразие выразительных средств. Фактура сочетает в себе имитацию звучания различных инструментов, причем для композитора это не самоцель, скорее собственное ощущение тембров народных инструментов. Характерную усульность выполняют “дойры”, мелизматику и орнаментику мелодии – “рубаб и дутар”. Контрастность является основным принципом в выборе выразительных средств и чередования пьес.

Первая прелюдия представляет собой сочетание характерной остигатной усульности, на фоне которой разворачивается мелодия. Ритмически ровной конструкции противопоставит экстравагантная тематически дробная мелодия с мелизмами и синкопированным ритмом. Создается ощущение этноджазовых элементов с импровизационными эпизодами. Прелюдия симметрично делится на три части, где небольшая середина нарушает ритмическую стройность и плавную танцевальность темы.



Вторая прелюдия вносит небольшой контраст, она в миноре, в умеренном темпе. Если первая прелюдия несет в себе танцевальное начало, то вторая прелюдия скорее напоминает вокальную композицию. Интонационные переключки в голосах фактуры обнаруживают полифоническое расслоение темы, но сохраняют ее основной контур.

Третья прелюдия вносит элемент праздничного настроения с характерными ритмами, плотной фактурой маршевости, фанфарности. В ней ощущается нестандартное, но характерное “мансуровское” начало, сочетание музыкальных фраз, разнообразие метроритмики в построении фраз, а также вливание песенных интонаций в тематизм и фактуру пьесы.

Контраст вносит четвертая прелюдия, здесь элементы лирического высказывания в чередовании с небольшими речитативными “ответами”, ощущается некая диалогичность в разворачивании пьесы. Небольшая по размерам прелюдия выполняет роль интермедии или постлюдии.

Пятая прелюдия возвращает стихию танцевальности начальных прелюдий. Выразительная тема разворачивается на фоне характерной усильности с небольшим отходом в импровизационных эпизодах.

Наконец, шестая прелюдия выполняет роль финала, она вбирает элементы всех прелюдий, в ней и выразительность тематизма, и метроритмическая четкость с опорой на остинатность, и речитативно-декламационные эпизоды в чередовании с небольшими кантиленными вставками.

Allegro Avaz MANSUROV

Piano

На первый взгляд, пьесы очень небольшие по размерам, но элементы минимализма отражают стремительность времени, в котором мы живем, быструю смену настроений и калейдоскопичность ситуаций. Музыкальная ткань изобилует разнообразными элементами, в которых сочетаются традиции узбекского исполнительства и новые композиционные техники. Автор передает свое ощущение сочетания национального начала с европейскими традициями. Отсюда ощущение джазовых элементов, некоторая раздробленность тематизма, недосказанность привычных “мелоносителей” (термин Э. М.) узбекской музыки, и все это в сочетании с европейским стилем.

Невероятно колоритной и интонационно и фактурно насыщенной получилась пьеса “Все на праздник”, в котором усиленно изобразительное начало. Мансуров передает оркестровое плотное звучание, как бы имитируя ансамбль народных инструментов, сопровождающих праздники. Пьеса состоит из нескольких разделов, малоcontrastных между собой, в легкой калейдоскопичности автору удалось показать традиционную атмосферу праздничных гуляний народа, самых различных ее элементов. Необходимо особо отметить, что для композитора “праздничная” тема очень близка, в нескольких сочинениях он отражает ее не только в названии, но и в музыкальной палитре. Это еще раз подчеркивает особое мировосприятие

композитора, оптимистичность творческих устремлений. Это же настроение передается в следующем сочинении композитора.

(2-редакция*, 2014 г.)

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, consisting of two systems of staves. The first system includes dynamics *mf* and *poco cresc.*, and the second system includes *f*. Pedal markings and asterisks are present below the staves.

Сюита для 2-х фортепиано состоит из трех пьес, построенных по принципу контраста, как между частями, так и внутри них. Первая пьеса “Молодежная песня” передает характерные песенные интонации с жанровыми признаками узбекского песенного жанра кошик. Чередование постепенности мелодии со скачками на фоне плотной фактуры “сопровождения” отражает семантику пьесы, в которой композитор изображает признаки массового пения на улице во время праздников. Интонационное богатство создают характерные пассажи и мелизматика. Форма пьесы – сложная трехчастная с динамической репризой.

Вторая пьеса “Мечта” написана в манере импрессионизма, здесь нет плотной аккордовой фактуры, скорее имитационные “переключки-мазки”. Есть элементы интонационно схожие с тематизмом первой части.

Третья пьеса “Марш” передает насыщенный колорит праздника, заданной в первой пьесе. Выразительность, фанфарность, аккордовый склад, плотность фактуры, все это способствует отражению характерных элементов торжественного события. Целостности сюиты способствует интонационные связи, семантика праздника, оптимистическое начало. Особенностью цикла является, безусловно, опора на узбекские характерные ритмы, песенно-танцевальные элементы превалируют, лишь вторая пьеса вносит короткое отступление, внося иной колорит красочности, но это лишь для того, чтобы обнажить яркий контраст последней пьесы, которая является кульминацией всей сюиты.

В целом, фортепианное творчество А. Мансурова словно впитало все его творческие поиски. Сочинения для фортепиано были объектом его внимания на протяжении всех периодов творчества. Более того, в них слушатель ощущает переосмысление всего того, что создано композитором для других инструментов, это проявляется в интересных фактурных находках, в них порой ощущается звучание оркестра, не имитация, а целые аккордовые “напластовывания” передают настроение и эмоциональную сущность узбекского колорита, в котором сливается многозвучность ансамблевого музицирования и лирики сольных высказываний на нае или кошнае.

Аваз Мансуров – композитор, который четко реагирует на время и его стремительность, он полон идей и творческих замыслов. Он является одним из немногих композиторов, который во время создания своих сочинений, думает о том, кто и как должен их исполнять. Ценно то, композитор своими фортепианными сочинениями дает возможность современным пианистам исполнять произведения отечественных авторов на разных сценах, в том числе и зарубежных.

Использованная литература:

1. Ганиханова Ш. Аваз Мансуров. Ташкент. 2008.
2. Мамаджанова Э. Творчество композиторов Узбекистана для Государственного камерного оркестра национальных инструментов “Согдиана” //Муסיқа ижрочилиги ва педагогикаси масалалари. Ташкент, 2009.

Салоҳиддин АЗИЗБОЕВ,

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в.б.

ЎЗБЕК МУМТОЗ МУСИҚА ТАРИХИДА ЧОЛГУЛАР МАСАЛАСИГА ОИД

Аннотация

Ўзбек муסיқасининг тарихи жуда бой, назариёти ниҳоятда теран, амалиёти серқирра ва пурмаънодир. Бугунги кунда ўзбек муסיқаси тарихи ҳамда илмий ва амалий асосларини ўрганиш асосий вазифалардандир.

Калит сўзлар: муסיқа, назария, тизим, нота ёзуви, маданият, санъат, анъана, манба.

Богатая, имеющее огромное теоретические основы, практическая история узбекской музыки интересна и многогранна. На сегодняшний день изучение теоретических и практических основ истории узбекской музыки одна из основных задач.

Ключевые слова: музыка, теория, структура, нотное письмо, культура, искусство, традиция, источник.

Annotation

Being rich and having boundless theoretical basis, the practical history of Uzbek music is exciting and versatile. Today, the research work of the theoretical and practical foundations of the history of Uzbek music remains one of the main objectives.

Keywords: music, theory, structure, music notation, culture, art, tradition, source.

Ўзбек муסיқасига доир манбаларни ўрганишга киришар эканмиз, энг аввало, уларни икки асосий тоифага ажратмоғимиз лозим. Биринчиси – бевосита муסיқий меросимизнинг ўзи, яъни бугунги кунгача узлуксиз давом этиб келаётган жонли анъаналари ҳамда уларни изчил муסיқий матн сифатида нота ёзувига олинган китоб ва тўпламлари. Иккинчиси – билвосита қийёсий аҳамиятга молик маълумотлар, муסיқа маданиятининг узоқ ва яқин ўтмишидан дарак берувчи ашёвий далиллар, муסיқа тарихининг турли жиҳатлари ҳақида баён этувчи ёзма

манбалар, адабий ва тарихий битиклар ва ниҳоят, муסיқанинг назарий асосларини ёритишга қаратилган илмий рисоалар.

Ўзбек муסיқа маданиятининг қадим замонларга бориб тақалувчи ўқ илдилари ҳақида таассуротлар ҳосил қилиш учун, аввало, унинг бой тарих саҳифаларини акс эттирувчи ашёвий далиллар билан танишиш лозим. Мамлакатимиз ҳудудидаги қадимий шаҳар ва истехкомлардан топилган осори атиқалар бу минтақада қарор топган юсак муסיқий маданиятдан далолат бериб турибди. Жумладан, Самарқанд яқинидаги

қишлоқдан топилган сопол ҳайкалча ва унда тасвирланган най чолғуси 5000 йиллик тарихга эга. Хоразм заминида ишлаган археологларнинг кашфиётларига кўра чолғу асбоблари ва соз манзаралари, бу воҳанинг кенг минтақалараро маданий алоқалари, ғарб дунёси, хусусан, қадим юнон муסיқий анъаналари билан боғлиқ томонларини намойиш этади. Термиз ёнидаги Айритом истехкомидан чиққан тасвирлар эса диёримизни Шарқ дунёси, хусусан ҳинд маданияти билан бўлган изчил алоқаларини кўрсатади. Буларга ўхшаган маълумотлар жуда кўп ва уларни батафсил кўриб чиқиш алоҳида вазифа.

Бизнинг имкониятларимиздан келиб чиққан ҳолда, Ўзбекистон заминидан топилган археологик ёдгорликлар натижасида кашф этилган соз манзаралари ва чолғулари ҳақидаги маълумотларни умумлаштириб, кичик хулосалар ясайдиган бўлсак, қуйидагиларни қайд этиш мумкин.

Энг аввало шуни айтиб ўтиш лозимки, биноларнинг девор ҳамда пештоқларида тасвирланган чолғу асбобларининг амалда қўлланилган асл номлари бизгача ёзма манбалар орқали етиб келмаган. Шу сабабдан тадқиқотчилар, одатда, уларни бутунги кунда қўлланилаётган намуналарга қиёслаб атайдилар. Узун ёки қисқа дастали чолғулар, найсимон, қўшнайсимон, дўмбрасимон, дуторсимон ёки торли, дамли, зарбли каби умумлаштирилган отлар билан белгилашни қулай кўрадилар.

Археологик топилмаларда тасвирланган чолғулар қандай номланишидан қатъий назар, улар турли маданият ўчоқларида қарор топган ҳамда узоқ ва изчил тараққиёт йўлини босиб ўтган. Уларнинг аксарияти ўз соҳасига ихтисослашган юқори малакали созандалар қўлида камолга етган чолғулар сирасига киради. Бу эса, ўз навбатида, бир томондан Марказий Осиё, хусусан Ўзбекистон ҳудудида юксак даражали

муסיқий тафаккур қарор топганлигидан дарак беради. Иккинчи тарафдан бу замин маданиятига қадим замонлардан кенг қитъалараро алоқалар хос бўлганлигини намойиш этади.

Масалан, Хоразм ерларидан топилган чолғу созлар қаторида бугунги калта дастали маҳаллий дуторларга айнан ўхшайдиган намуналар талайгина. Мутахассислар уларни умумлаштирган ҳолда шартли равишда “икки торлилар” деб юритадилар. Шу билан бирга Хоразм ёдгорликларида тасвирланган чолғулар орасида қадим Юнон муסיқа маданиятига хос бўлган арфасимон чолғулар ҳам кўп учрайди. Термиз яқинидаги Айритом пештоқларида тасвирланган соз ва созандалар қиёфасида маҳаллий хусусиятлар қадимий Ҳиндистон билан туташган Қўшон маданиятининг мумтоз сифатлари яққол намоён бўлади. Демак, Марказий Осиё бағрида жойлашган Ўзбекистоннинг маданияти беқиёс ва унинг мўътабар даргоҳлари, Самарқанд, Шаҳрисабз, Бухоро, Хива, Урганч, Тошкент, Қўқон, Термиз каби азим шаҳарлари қадимий тамаддун ўчоқлари ҳамда дунёнинг кўҳна муסיқий чорраҳалари эканлигини кўрсатади.

Зикр этилган маълумотларнинг яна бир муҳим ва эътиборли жиҳати шундаки, қадимий тасвирлардаги чолғу созлар бутунги амалиётимиздаги муסיқий чолғуларимиз билан узвий боғлангандир. Бунинг ўзи сарчашмалари мозийларга бориб тақаладиган муסיқий меросимизнинг ўқ илдизлари қанчалик чуқур ва унинг урф-одатларидаги ворисийлик ришталари нақадар теран эканлигини исботлайди.

Ўзбекистон муסיқа тарихига оид жуда бой ва хилма-хил ёзма маълумотлар мавжуд. Беруний, Наршахий ва бошқа тарихчиларнинг китоб ва солномаларида, Маҳмуд Кошғарий, Юсуф Хос Ҳожиб,

Фирдавсий, Навоий каби адибларнинг асарларида ўтмиш мусиқа ҳаётининг шонли саҳифалари, қадимий урф-одатларнинг ҳаётий илдишлари ҳамда уларнинг маъно-мазмунининг кўркамлиги, навосозлик дастурлари ва уларнинг ахлоқий аҳамияти, мусиқанинг фалсафий, ижтимоий ва тарбиявий аҳамияти ҳақида қимматли фикрлар баён этилган. Насрий ва назмий китобларда қадимий урф-одатлар ва улар таркибидаги соз манзаралари ҳамда созаңдалиқ дастурлари, ижтимоий ҳаётнинг турли жиҳатларига чамбарчас боғланган куй ва ашулалар, чолғучи ва хонандалар фаолияти, нав ва шакллар, чолғу асбоблари, куй ва кўшиқларнинг таърифу талқинлари билан боғлиқ лавҳалар сонсиз-саноксиз. Баъзан улар шундай пурмаъно ва ҳикматлики, бугунги кунда ҳам ўз қадр-қимматини йўқотган эмас. Мисол тариқасида Юсуф Хос Ҳожиб “Қутадғу билик”нинг бир байтида одамийлик йўлида куй ва навога берилган ажойиб таърифга разм солайлик:

Кимки эрур қалби бенаво

На ўлик, на тирик, дарди бедаво.

Куй, оҳанг инсон камолоти учун муҳим омил эканлигини бундан ортиқ ифодалаш қийин. Бенаволик, яъни хушмавзун оҳангларга, созга бефарқлик инсон учун энг ёмон ва тузатиб бўлмайдиган нуқсон, демоқчи донишманд адиб.

Араб, форс ва туркий тилларда ёзилган мумтоз адабиёт намуналарида ҳамда тарихий асарларда мусиқанинг ижтимоий турмуш тарзига боғланган хилма-хил ришталари ҳақида кўплаб ҳикматли фикрлар, назарий қарашлар ва ҳаётий кузатишлар изҳор этилганки, улардан минтақамиз соз санъатининг узоқ ва яқин ўтмиши ҳақида қимматли таассуротлар олишимиз мумкин. Масалани кенг мутолаасига берилмасдан, бизнинг учун азиз ва муқаррам бўлган Алишер Навоий меросига мурожаат қилайлик.

Дарҳақиқат, Ҳазрат асарларини нафақат беназир адабиёт гулшани, балки айни чоғда муфассал “мусиқий қомус” ҳам дейишимиз мумкин. Уларда мусиқанинг фалсафий, илмий-назарий ва амалий масалаларига оид теран фикр ва мулоҳазалар топишимиз мумкин.

Мумтоз адабиёт саҳифаларидаги мусиқий фикрларни бир тизимга жамлаш ҳамда муайян мавзу нуқтаи назаридан мутолаа этиш алоҳида масала. Сўз бошида шу билан чекланиб, тарихнинг тегишли фаслларида уларга кенгроқ мурожаат этиш мумкин.

Ёзма манбалар қаторида бевосита мусиқа илмига оид рисоалар алоҳида аҳамият касб этади. Шарқнинг бобокалон мусиқашунослари бўлмиш Форобий, Хоразмий ва Ибн Синолар асос солган мусиқий таълимот ва кейинчалик уларнинг муносиб ворислари бўлиб майдонга чиққан Сафиуддин Урмави, Абдулқодир Мароғий, Абдурахмон Жомийлар бизнинг минтақада яшаб ижод этган ҳамда мусиқий рисоалари шу замин анъаналарига чамбарчас уланган Нажмиддин Кавкаби, Дарвиш Алиларнинг асарлари, илмий маълумотлар танқислашган XIX асарда номаълум муаллифларнинг Бухорода ёзган мусиқий рисола – баёзлари, айни пайтда Хоразмда танбур чизиги кашф этилиб, бутун бошли мақом мажмуалари нотага олиниши, тарихнинг кескин бурилиш пайтида – XX аср бошларида Фитратга ўхшаб қадимий ва навқирон анъаналарнинг узвийлигини таъминлашга бел боғлаган алломалар юзага келиши, бу диёр соз санъатининг илмий асослари нақадар теран эканлигидан далолат беради. Форобийдан Фитратгача бўлган мусиқий мафкурани бир мақсадга йўналтириб, ўзбек мусиқасининг жонли анъаналари ва уларнинг илмий асослари нуқтаи назаридан разм соладиган бўлсак, энг аввало, бу улкан мероснинг кўлами жуда

кенг эканлигини инобатга олмоғимиз лозим. Унинг таркибидаги фалсафий, илмий-назарий ва амалий қарашларнинг ўзаро ички муносабатлари турлича бўлганига эътибор беришга тўғри келади.

Форобий, Хоразмий ва Ибн Сино асарларининг фалсафий ва назарий доираси ниҳоятда кенг. Уларга бирон-бир тор миллий ёки минтақавий талаб ва эҳтиёжлар юзасидан эмас, балки умуммусиқий мафкура (жумладан, маҳаллий анъаналар сираси ҳам, албатта) нуқтаи назаридан қарашлик мақсадга мувофиқ. Бевосита амалиёт масаласига келадиган бўлсак, унинг асосий мақсади Шарқ (Ислом дунёси маъносидоғи) халқларининг урф-одатларида барқарор тус олган анъаналарга қаратилганлигининг гувоҳи бўламиз. Айнан шу жиҳатни эътиборга олсак, муסיқашунослигимизнинг салафлари Форобий, Хоразмий ва Ибн Синолар меросида миллий ва умуминсоний қадриятлар муштарак равишда ўз ифодасини топганлигини кўраимиз.

Гап шундаки, Форобий замонида чолғуларни амалиётнинг моддий ифодаси ўрнида кўриш одат этилган. Олимлар орасида: “Муסיқий ҳаракатнинг асосини ташкил этувчи парда бирликлари (бўёдлар, нағмалар ўртасидоғи оралиқлар) аввало амалиётда барқарор тус олиб, сўнгра чолғу созларининг дастасидоғи пардабандлар шаклида муқимлашади”, деган ғоя олдин сурилган. Шунга кўра чолғу созлар амалиётнинг ўзига хос инъикоси сифатида кўрилган.

Мисол тариқасида Форобийнинг “Муסיқа ҳақидаги катта китоб” ида қайд этилган бир муҳим маълумотга диққатимизни қаратайлик. Унда танбур созининг икки тарихий нави тилга олинадиган ва уларга умумлаштириб “Бағдод танбури” ва “Хуросон танбури” деб ном берилади. Аллома фикрига кўра “Бағдод танбури”

дастасидоғи парда бирликлари “жоҳилия”, яъни ислом зухуридан олдинги даврларга хос муסיқий ақидалар рамзи бўлиб хизмат қилади. “Хуросон танбури”нинг пардабандларига эса ислом давридан эътиборан устувор аҳамият касб эта бошлаган янги муסיқий мафкуранинг ифодаси деб қаралади. Форобий таърифига кўра танбур икки торли асбоб. Бугунги кунда бу тоифадаги чолғу бизда дутор дейилади. Энг қизиқарли томони шундаки, замонавий товушшунослик изланишларига кўра “Хуросон танбури”нинг Форобий изоҳидоғи товуш тизими бугунги ўзбек дуторларининг дастасида барқарор сақланиб келаётган товушқаторнинг ўзи бўлиб чиқмоқда. Бу эса, ўз ўрнида, оғзаки анъанада ривожланувчи муסיқий мафкура шароитида парда бирликларини изчил сақланиб келишлиги жиҳатидан жуда муҳим хулоса.

XIII асрдан эътиборан, Шарқда янги муסיқий таълимот ҳукм сура бошлади. Ўз маъно-моҳиятига кўра, у ягона маҳражга ҳамда устувор риёзий қонуниятларга асосланган ва умумлашган (универсал), яъни миллийлик чегараларидан мустасно муסיқий таълимот. У “илми адвор” (доиралар илми) деб умумий ном олган. Аслида “илми адвор” ақлий (риёзий) услублар асосида тузилган куй ва усул доираларини назарда тутуди. Муайян муסיқий бирликлар умумлаштирилиб адвор (доиранинг кўплиги) дейилишининг сабаби шундаки, муайян куй ва усул тузулмалари боши охирига уланган “доира” шаклига қиёс қилинади. Куй доиралари муסיқий истелоҳда кўпинча “мақом”, “парда” каби умумий номлар билан ҳам юритилиб келинган. Шунга эътиборан, мумтоз муסיқанинг бизгача етиб келган жонли анъаналари қаърида мақом ва парда тушунчалари барқарор сақланиб келмоқда.

Муסיқашунослигимизнинг Дарвиш Алидан кейинги яна бир нодир саҳифасини XIX асрда Бухорода ёзилган рисолалар ташкил қилади. Уларда бевосита муסיқашуносликка оид маълумотлар янада ихчамлаштирилиб, рисолаларнинг асосий қисмини шу даврда расм этилган “Шашмақом” муסיқий мажмуасининг ашула йўлларига айтиладиган шеърини матнлар ташкил қилади. Шунга кўра замонавий тадқиқотчилар уларни баъзан “муסיқий рисола-баёзлар” деб юритадилар.

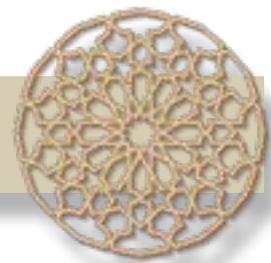
Муסיқий меросимизни тўлароқ тасаввур этишда энг муҳим манба, албатта, унинг барҳаёт анъаналаридир. Муסיқий қадриятлар, гарчанд унда нота ёзувларини ишлатиш одатга кирмаган бўлса-да, у қатъий равишда ўзлигини йўқотмасдан авлоддан авлодга ўтиб келмоқда. Қизиғи шундаки, муסיқий меросимизнинг мумтоз навлари – мақомлар ва уларнинг турли

тарихий шароитларда шакланган йирик намуналарини (Бухоро Шашмақоми, Хоразм мақомлари, Фарғона-Тошкент мақом йўллари) ўз маъно-моҳиятига кўра, бугунги кунда амалиётда пишиб этилган барқарор матн сифатида кўриш онгимизга сингиб кетган.

Бой ва сержило Ўзбекистонинг муסיқа тарихи, унинг назарий ва амалий асосларининг ёрқин саҳифаларини тегишли соҳа мутахассислари томонидан ишлаб чиқилган ҳамда илмий муомалага жорий этилган, бирламчи манба ва маълумотларга таяниб, мустақиллик мафкураси ҳамда бугунги кун талаб ва эҳтиёжлари даражасида муסיқашунос ва созандаларга, муסיқага ихтисослашган олий ва ўрта билим юртларининг талаба ва ўқувчиларига билим бериш бугунги кун талабидир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. О. Матякубов. Узбекская классическая музыка. I том (Истоки), II том (Теоретические основы). Т., 2015.
2. Коллективная монография. Отв. редактор Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Т., 2008.



ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.А.МУШЕЛЯ

Аннотация

Данная статья является продолжением серии статей "Узбекская камерная музыка и ее развитие в творчестве Г.А.Мушеля". В ней рассказывается о первых шагах в формировании жанра сюиты в камерной музыке Узбекистана на примере сюиты "Хореографические эскизы" для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано Г.А.Мушеля. Синтез классических европейских традиций и форм, а также узбекского национального фольклора дал толчок в развитии нового самобытного направления в музыкальном стиле, колорите музыкального тематизма, ритма и фактуры. Эта уникальность открывает новый взгляд на трактовку исполнительской интерпретации сюиты в камерном ансамбле.

Ключевые слова: камерная музыка, сюита, народные темы, скрипка, фортепиано, усоль, ритм, варьирование, фактура, кульминация.

Ушбу мақола "Г. А. Мушель ижодида ўзбек камер мусикаси ва унинг ривожини" туркум мақолаларнинг давомидир. Бунда Ўзбекистон камер мусикасида сюита жанри шаклланишининг дастлабки қадамлари Г.А.Мушельнинг иккита скрипка, альт, виолончель ва фортепиано учун ёзилган "Хореографик эскизлар" сюитаси мисолида баён этилади. Ўзбек миллий фольклори ва европача анъана ва шакллар синтези мусиқа услуби, тематизми, ритми ва фактурасида ўзига хос йўналиш ривожига туртки бўлди. Бундай ўзига хослик камер ансамблининг ушбу асар ижро талқинига янгича назар билан қарашни тақозо этади.

Калит сўзлар: камер мусиқа, сюита, халқ мавзулари, скрипка, фортепиано, усул, ритм, вариациялаш, фактура, кульминация.

Annotation

This article is the sequential of the series of articles "Uzbek chamber music and its development in the works of G. A. Mushel". It tells about the first steps in the formation of the Suite genre in chamber music of Uzbekistan on example of Suite "Choreographic sketch" for two violins, viola, cello and piano of G. A. Mushel. Synthesis of classical European traditions and forms, as well as Uzbek national folklore gave push in development a new original direction in musical style, color of musical impetus to the development of a new original direction in the musical style, color of musical themes, rhythm and texture. This uniqueness opens a new point of view on the handling of performer's interpretation of genre of suite in chamber ensemble.

Keywords: chamber music, suite, folk music, violin, pianoforte, usul, rhythm, variation, texture, culmination.

В 40-е годы XX века в Узбекистане сюита получила большое распространение как жанр камерной музыки. Причем, исторической предпосылкой формирования жанра сюиты можно считать классический традиционный музыкально-вокальный жанр узбекской музыки - "маком", который сложился в средние века и по праву считается вершиной узбекской профессиональной музыки устной традиции. В макомах - циклах вокально-инструментальных пьес поэтической основой служат образцы древней народной поэзии. Каждый из макомов состоит из двух разделов - инструментального и вокального. Очень важную роль в достижении цельности и динамики цикла макомов играют усули - ритмические вставки, которые выбиваются на дойре или барабана-нагора [4, 196].

Проникновение в Узбекистан камерного исполнительства европейского типа, пропаганда русской и зарубежной классики дали начало формированию камерной узбекской музыки. Не удивительно, что именно сюита явилась наиболее понятной и доступной формой выражения композиторского замысла на первоначальном этапе становления жанра камерной музыки Узбекистана. Именно в сюите воплотилась лирико-танцевальная и песенная сферы музыки, наиболее доступные широкой аудитории. И именно в ней, легче всего было передать национальный характер музыки, ее тематизма и ритмической особенности.

К жанру сюиты обращались многие Узбекские композиторы - С.Бабаев, Т.Сабитов, М.Левиев, С.Юдаков, Х.Азимов и другие. Наиболее значительные достижения в области камерной музыки связаны с именем видного Узбекского композитора - Г.Мушеля [1, 22]. В этом жанре им написаны две сюиты для скрипки и фортепиано - "Акварели" и "Газали", трио "5 пьес" на узбекские народные темы и сюита "Хореографические эскизы" памяти Равеля. Обращение Г.А.Мушеля к жанру сюиты объясняется тем, что это первые опыты написания камерной сюиты на интонационной основе узбекского народного мелоса. Направленность на восприятие необычного для слушателя тех лет камерного жанра еще и в том, что сам жанр сюиты облегчал это самое восприятие и появление их в творчестве Г.А.Мушеля в какой-то мере было закономерным. Его творчество в камерно-инструментальных жанрах содержит множество новаций и невероятно оригинальных находок и приемов сочетаний звучаний образцов узбекского народного мелоса, переинтонированных тембрами европейских инструментов и входит в обширную область узбекской музыкальной культуры и сегодня. Все его камерные произведения основаны на мелодическом материале узбекской народной музыки. Он много экспериментировал, обращаясь к различным по составу ансамблям, используя разнообразные музыкальные формы (от одночастной миниатюры до развитого сонатного цикла). Интенсивные поиски новых выразительных средств, связанные с опытами сплава характерных ладовых оборотов узбекской народной музыки с приемами европейской гармонии, привели композитора к интересным творческим результатам [3, 303].

Сюита для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано "Хореографические эскизы", написана в 1945 году к 75-летию со дня рождения М.Равеля. В первой редакции сюита состояла из шести пьес: "Утренние сады", "Девушки под солнцем", "Сказка", "Праздник урожая", "Медленный танец" и "Хорезмийская пляска".

Во второй редакции композитор сократил четвертую и пятую пьесы, а вторую переименовал в "Танец девушек". В 2016 г. И.Гришко выпустила третью редакцию, в которой оцифровала все шесть пьес. И в этой редакции "Хореографические эскизы" были исполнены полностью струнным квартетом "Classic" при Союзе композиторов и бастакоров Узбекистана с пианисткой Т.Мякушко в Малом зале Государственной консерватории Узбекистана.

По своему образному строю, палитре красок, поэтическому настроению, отдельным колористическим приемам в произведении чувствуется увлечение композитором французским импрессионизмом. В этом произведении особенно ощущается стремление автора к "живописности" музыки. Но в то же время национальная характерность мелодического языка, хотя Мушель не использовал здесь подлинных узбекских мелодий, рельефность, подражательность народным инструментам, сам жанр сюиты говорят о тесной связи с национальной узбекской музыкой. По характеру музыки каждая часть – это пейзажная зарисовка или жанровая сценка. Они выстроены по принципу контрастности - быстрые части чередуются с медленными и отражают впечатления от увиденных реальных жизненных событий.

Первая часть носит поэтическое название "Утренние сады" - это картина пробуждающейся природы с характерной для импрессионизма звуковой палитрой. Камерность витает в воздухе этой части, начинается с невероятно органичной последовательности включений каждого инструмента и их чередований. Часть открывается вступлением *Andantino*, где на мерцающем фоне секунд и тремлирующих октав на *pp* в высоком регистре фортепиано и секундowego тремоло скрипки зарождается нежная тема виолончели, также в высоком регистре (*con sordino*).

The image shows a musical score for the first part of the suite, titled "Andantino". The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked "Andantino" and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the beginning of the piece, with the Piano playing a shimmering texture of seconds and tremolos, and the Violoncello playing a delicate theme marked "con sord." and "p".

Струнники вступают параллельными квартсектаккордами сначала на *f*, затем через два такта отступая опять на *p*. Что напоминает звуковые эффекты присущие импрессионистическому стилю. После вступления на фоне аккордового сопровождения фортепиано возникает тема в партии виолончели. Плавная, напевная мелодия, украшенная форшлагами, постепенно поднимается вверх. Во втором проведении тема проходит у струнников параллельными квартсектаккордами в нюансе *f*, аккорды в партии фортепиано становятся более плотными. Третье проведение темы опять звучит у виолончели на фоне *pizzicato* струнных. В партии фортепиано как противосложение звучит другая тема, схожая с виолончельной, но каждая из них имеет самостоятельное развитие. В левой руке фортепиано появляется арпеджированный, остигатный аккомпанемент. Похожие арпеджированные последовательности как мостик соединяют первый раздел части с более подвижной серединой *Poco più mosso*. Средний раздел носит скерцозно-танцевальный характер. Тема проходит в партии фортепиано легкими параллельными аккордами, струнные аккомпанируют на *pizzicato*.

В репризе тема усилена динамически - исполняется всеми струнниками параллельными аккордами в динамике от *ff* до *fff* на фоне усуля фортепиано. Достигнув своей наивысшей точки, динамика постепенно идет на спад от *f* до *pp*, как бы зависнув на последнем секундовом созвучии на фермате. В этой части сложность заключается в создании правильного образа, который зависит от правильно выбранной палитры звучания. Более легкие штрихи, более тонкое *p*, менее тяжелое *f*, что приблизит исполнителей к импрессионистическому стилю. Но тематический материал этой части имеет черты близкие узбекской музыке - это постепенность развития мелодической линии, характерные мелизмы,

остинатные ритмоформулы в сопровождении фортепиано, сочетание двухдольности и трехдольности.

Характер второй части сюиты определяет его название – "Танец девушек" *Allegretto grazioso*. Это очень изящный, грациозный танец с явно выраженной национальной мелодикой. На основе басов виолончели и параллельного кварттового хода второй скрипки и альты начинается "запев" в партии первой скрипки, затем *pizz* виолончели и ритмический усуль остальных струнников имитируют звучание щипковых народных инструментов.

На этом фоне в партии фортепиано звучит народный танцевальный наигрыш в верхнем регистре в унисон через две октавы и напоминает звучание народного инструмента – чанга.

Характер этой темы отличается легкостью и изяществом. Контрастные динамические оттенки создают эффект того, что тем звучит то далеко, то близко. Характер танца становится упругий, уверенный. Но через несколько тактов динамика опять резко меняется и на *p* тема очень деликатно звучит, как вначале, в партии фортепиано с осторожным аккомпанементом струнников. Еще через четыре такта несколько варьированная тема возникает в партии скрипки и какое-то время они звучат параллельно. Динамика постепенно усиливается и приводит нас ко второй кульминации, где тема на *ff* звучит параллельными квинтами и квартами у двух скрипок и альты на фоне мощного аккомпанеента аккордов виолончели и фортепиано. Масштаб танца становится всеобщим, но внезапно обрывается и возвращает нас в первоначальный темп, характер и тихую динамику. В коде тематический мотив проходит октавами в басу фортепиано, как эхо, ему отвечают альт и виолончель, затем в верхнем регистре - фортепиано и скрипка, опять на *crescendo* фортепиано и завершают все струнники на *ff*.

Третья пьеса – "Сказка" - самая поэтическая часть произведения. Ее содержание - борьба добра и зла. Контрастное воплощение этих образов придает яркость и убедительность драматургии этой части. Как подчеркивает Т.С.Вызго: "В замысле "Сказки" есть черты, родственные "Сну Флорины" Равеля. Там тоже "диалог" девочки и чудовища."

Первая тема "Сказки"- нежная, хрупкая тема засурдиненной скрипки в верхнем регистре на фоне баюкающего аккомпанемента второй скрипки и альта в темпе *Lento, con delicatezza* в нюансе *pp*, создает чистый светлый образ.

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked "Lento, con delicatezza". The time signature is common time (C). Violin I starts with a rest, then plays a series of notes in the upper register. Violin II plays a rhythmic accompaniment. Viola plays a single note. The score includes dynamic markings like "con sord." and "pp".

Второе проведение темы начинается на октаву ниже, но постепенно и размеренно поднимается к третьей октаве, повествуя о прекрасном лирическом настроении.

Образ злого чудовища зарождается на *pp* в зловещем остигатном движении виолончели и басовых акцентированных октав фортепиано. Нарастание тревожности достигается за счет постепенного нарастания динамики и добавлением голосов- сначала альта (*f*), затем второй скрипки (*ff*), и первой скрипки (*fff*) и уплотнении аккордовой фактуры фортепиано. Ощущение битвы добра и зла передается стремительными тридцатьвторыми нотами в партии струнных, которые на *crescendo* от *pp* до *fff* *rosso a rosso accelerando* в сопровождении синкопированных ритмов фортепианных восьмых набирают темп и достигают тремоло на верхних нотах обрываются на *fff sf*.

В репризе обе темы объединяются. На фоне *pp* зловещих мотивов виолончели и тяжелой поступи фортепианных басов возникает нежный мотив скрипки и баюкающие интонации альта и второй скрипки. Сначала замирает на одной ноте виолончель, затем бас фортепиано. Образ зла растворяется, тема добра торжествуя завершает пьесу в восходящей гаммообразной фактуре в нежных и светлых тонах.

Четвертая часть сюиты – "Праздник урожая" - это жанровая сценка, изображающая праздник труда, праздник простого народа. Это очень яркий, энергичный трехдольный танец в темпе *Allegro con brio*, написанный в трехчастной форме в тональности *Es-dur*. Первая часть начинается импульсивным вступлением острых фортепианных аккордов на *ff*. Немного синкопированный повторяющийся ритм задает моторный характер этой пьесы.

Allegro con brio

Первая тема мощно и активно проводится трио струнных- двумя скрипками и альтом. Повторяющиеся мотивы параллельными аккордами, то поступенные, то скачкообразные, передают монотонный труд работающих в поле простых людей. В конце первого периода *pizz* виолончели и аккорды в басу фортепиано синкопированными *sf* придают еще большую остроту этой теме. Затем тема повторяется сначала, а в конце второго периода сильно варьируется. Теперь струнники играют в унисон, а в партии фортепиано звучат акцентированные септаккорды в правой руке, а левой разложенные гармонии, которые чередуются с октавными скачками.

Средняя эпизод этой части *Poco meno mosso* строится на второй, более спокойной и немного жалобной теме в нюансе *mf*. Здесь нет острых ритмов, а наоборот, звучат плавные, залигованные нисходящие мотивы в партиях струнников. В первом проведении тему в октаву исполняют первая скрипка и виолончель, у второй скрипки и альты в терцию звучит противосложение, а в партии фортепиано – синкопированные, разложенные октавы на ноте "ре". В характере темы слышна усталость от нелегкого физического труда. Второе проведение темы начинается на сексту выше уже на *f*, но затем поступенно спускается к начальным интонациям на том же басы "ре" в той же тональности. А вот третье проведение модулирует в *b-moll*, в динамике *ff* поднимается выше, характер становится напряженнее, остигатный бас "си" у фортепиано уже излагается октавами. Все это приводит к кульминации эпизода, где тема начинается еще на кварту выше, а в партиях второй скрипки и альты секстами ритмически дублируется усилье, который имитирует звучание дойры в партии фортепиано. Достигнув своего "пика" тема постепенно спускается вниз, как звуковысотно, так и динамически и останавливается на ми-минорном секстаккорде.

Очень осторожно звучит первая тема из начала части в партии фортепиано, а ей отвечает первая скрипка интонациями плавной второй темы. Переключки

между ними приводят к *rizz* струнных, у которых возникают интонации первой темы и терцовый восходящий ход фортепиано возвращает нас в репризу.

В репризе первая тема исполняется скрипками с альтом квартсекстаккордами на фоне *rizz* виолончели. Во втором проведении к ним присоединяется фортепиано. В верхнем регистре которого звучат "пустые" параллельные кварто-квинтовые ходы, имитирующие народный инструмент чанг. В кульминации композитор соединяет две темы воедино. Интонации первой проходят октавами в басу фортепиано, а вторая на *ff* – у струнных. Заканчивается эта часть переключками между первой темой в партии фортепиано и второй темой у струнных. С каждой переключкой динамика затихает постепенно от *ff* до *pp* и останавливается на аккорде в *Es-dur*.

Эта часть имеет очень четкую структуру – трехчастную форму. Здесь важна очень слаженная ансамблевая работа в струнном квартете, потому что темы выписаны либо на струнный квартет, либо у фортепиано. Исполнителям понадобится умение быстро переключаться с солирующих ролей на аккомпанирующие. Пианисту же следует чутко чувствовать динамический баланс между фортепиано и струнниками, особенно в кульминационных местах, где плотная аккордовая фактура. А также держать очень четкий и упругий ритм на протяжении всей части.

Пятая часть сюиты – "Медленный танец" - *Moderato con anima* была сокращена композитором во второй редакции и позже Мушель использовал ее идею во второй части скрипичной сонаты с некоторыми изменениями. Темой послужила народная мелодия "Гажжигим нозим" - "Мои локоны", которая ранее была гармонизирована автором в сборнике "55 узбекских народных песен". Эта часть также написана в сложной трехчастной форме в размере 5/4 в ми-миноре.

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato con anima con sord.". It consists of three staves. The top staff is for the Violin (V), the middle for the Violoncello (Vcllo), and the bottom for the Piano (P). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The score begins with a dynamic marking of *pp* and includes performance instructions like "con sord." and "V". The music features a mix of melodic lines and dense chordal textures.

Лирическая, душевная тема начинается в унисон через две октавы в партиях первой скрипки и виолончели. В басу фортепиано проходит ритмический усуль, который делит пятидольный такт на 3 и 2 четверти. Правая рука фортепиано заполняет тему переливами гармонии (композитор использует взаимопроникновение различных ладов, в том числе мажоро-минора). Тема развивается динамически постепенно от *pp* до *ff*. На *f* параллельно со скрипкой проводится несколько варьированная тема в верхнем голосе фортепиано, а тема скрипки уходит в верхний регистр.

В среднем разделе характер меняется, становится более легким и танцевальным. Вторая тема звучит в ре-миноре в верхнем регистре фортепиано и, как противосложение, в партии виолончели, а вторая скрипка на альт создают гармонический фон. Трудность этого эпизода в постоянно меняющемся ритме: практически каждый такт идет смена размера – 3/4, 4/4, 2/4, 5/4. Второе проведение темы среднего раздела модулирует в *cis-moll*, затем возвращает нас в *e-moll* и в репризу.

В репризе, как и в начале, первая тема поручена скрипке и виолончели, но в несколько варьированном виде. Здесь тематический материал не получает уже настолько большого динамического развития, а в коде спускается до *pp* на фоне мерцающих октав "ми" фортепиано, а последние переключки между скрипкой и фортепиано заканчиваются на *ppp*.

Трудность этой части заключается прежде всего в ритме. Музыкантам, воспитанным на "квадратности" классической музыки, трудно перестроиться на пятидольный размер. Но если представить себе пятидольные такты как чередующиеся трех и двухдольные, где двухдольный как затакт тяготеет в первую долю трехдольного, то быстро привыкаешь к такому метру. Вторая трудность - это полифоничность этой части, где варьированные темы как бы накладываются друг на друга в разном временном пространстве. В связи с этим, исполнителям нужно очень точно слышать эти проведения и одинаково интонировать повторяющиеся или интонационно похожие мотивы. При этом сохраняя точный ритм, который дает усоль в левой руке фортепиано.

Последняя шестая часть сюиты - "Хорезмийская пляска" - *Presto energico*. В ее основе лежит танцевальная мелодия "Лязги". Четырехтакт вступления звонкими аккордами фортепиано и вихрь восьмых на *staccato* у струнных подготавливают быструю и зажигательную тему этой части.

The image shows a musical score for a piece titled "Presto, energico". The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The time signature is 6/8. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes the Piano part. The score features various dynamic markings such as *fff*, *f*, and *p*. There are also performance instructions like *pizz* (pizzicato) and *stacc* (staccato). The score includes first endings marked with a box containing the number 1. The overall style is energetic and rhythmic, characteristic of a dance piece.

Первые три проведения темы исполняются двумя скрипками и альтом квартсектаккордовыми созвучиями на аккордовом сопровождении виолончели *pizzicato*. Упругий ритм с акцентированной слабой долей создает ощущение яркого, энергичного танца. С каждым проведением композитор усиливает динамику от *f* до *fff* и поднимает каждое начало темы сначала на квинту, затем еще на кварту, чем усиливает напряжение каждого нового проведения темы. Далее происходит резкий перелом в динамике. На *p* остается только фортепиано, которое дает жесткий упругий ритм аккордами *staccato*, потом поочередно проводят тему виолончель, альт, вторая, первая скрипка, происходит непрерывное динамическое нагнетание, усиливающееся октавами в басу и аккордами в правой руке фортепиано. Все это приводит к кульминации *Risoluto poco meno mosso*, в которой тема, исполняемая в унисон всеми струнниками на *fff* при аккордовой поддержке фортепиано становится очень масштабной и торжественной. И в последний раз отступив на *pp* тема постепенно достигает максимальной звучности, усиливается аккордами на *sf* у фортепиано завершает этот масштабный сюитный цикл.

Обращение Г.Мушеля к жанру сюиты объясняется тем, что это первые опыты написания камерной сюиты на интонационной основе узбекского мелоса. Направленность на восприятие необычного для слушателя тех лет камерного жанра еще и в том, что сам жанр сюиты облегчал это самое восприятие и появление их в творчестве Г.Мушеля в какой-то мере было закономерным. Сюита "Хореографические эскизы" привлекает исполнителей прежде всего яркостью, разнообразием и национальным колоритом музыкально-тематического материала. В то же время, она доступна и понятна по своей форме, фактурному изложению, техническим возможностям. Поэтому она прочно вошла в педагогический репертуар, а также в число наиболее часто исполняемых произведений узбекских композиторов. Жанр сюиты начал свое победное шествие в Центральной Азии, продолжая свое развитие и сегодня...

Использованная литература:

1. Пеккер Я. Георгий Мушель. Изд-во "Музыка". Москва. 1966.
2. Головянц Т.А. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Изд-во "Фан". Ташкент. 1990.
3. Вызго Т.С. Камерный ансамбль. История Узбекской Советской Музыки. II том. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма. Ташкент. 1973 г.
4. История узбекской музыки. Том III. Изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма. Ташкент. 1991.



Дилноз КАМИЛОВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в.б.

ФРЕДЕРИК ШОПЕН АСАРЛАРИНИНГ МУСИҚИЙ МАЗМУНИ

Аннотация

Мусиқий романтизм эстетикаси мураккаб ва ўзига хос. Ушбу мақолада мусиқий романтизм тарихини, польша композиторлик мактабининг буюк намояндасининг композиторлик тафаккурини билмай туриб, Шопен асарларининг мазмунини тушуниш мушкуллиги ифодаланган.

Калит сўзлар: романтизм, соната, фантазия, фортепиано миниатюраси, мусиқий тимсол, мазмун, матн.

Эстетика музыкального романтизма сложна и неоднозначна. Понять смысл музыкальных произведений Шопена невозможно без знания истории музыкального романтизма, образной сферы композиторского мышления великого представителя польской композиторской школы.

Ключевые слова: романтизм, соната, фантазия, фортепианная миниатюра, музыкальный образ, смысл, текст.

Annotation

The aesthetics of musical romanticism is complex and ambiguous phenomenon. Understanding of the meaning of Chopin's musical works is impossible without knowledge of the background of musical romanticism, the imaginative sphere of composer's thinking, who was one of the greatest representative of the Polish musical composing school.

Keywords: romanticism, sonata, fantasy, piano miniature, musical image, meaning, text.

Шопен лирикаси ниҳоятда бой. У оддий, содда қалб туйғуларини ҳам, мураккаб, нозиктабиатли инсонларни ҳам миниатюра ва йирик шаклларда, рақсбоп жанрлар ва рақсбоп бўлмаган характердаги пьесаларда бирдек муваффақиятли ифодалашга қодир эди.

Композиторнинг қахрамонона, лирик ва фожеали образлар доираси жуда кенг эди. Таниқли мусиқа танқидчиси Стасов, айнан шопенча санъатда “бизнинг даврдаги эҳтироснинг бетховенча руҳини, қалб ҳижронлари ва лирик теранлигининг самимий ва тўлиқ ифодаси”ни кўриб чуқур таъсирланар эди.

Ф.Шопеннинг b-moll Сонатаси ва бошқа қахрамонона-фожеавий асарларининг мазмуни аҳамиятли даражада Ватан ҳақидаги ўйлар билан йўғрилган бўлиб, поляк миллий мавзуийлиги доирасидан анча четга чиқади. Уларнинг оташин пафоси 30-40-йилларда Европани ларзага солган ижтимоий бўронларнинг янги даври бошланишини акс эттиради.

Шопен кескин эмоционал контрастларни яхши кўрар эди. У бундай контрастларни ёруғ образларга ғамли, қайғули, хаёлчан образларга эса тўлқинли, шиддатли образларни қарама-қарши қўйган ҳолда, ўзининг лирик пьесаларида қўллар эди. Драматургик контрастлар қахрамонона-фожеавий мазмундаги йирик

шакли асарларда, айниқса, қизиқарлидир. Л.Бетховен ва Р.Шумандан фарқли ўлароқ, Шопен шахснинг “иккиланиши” ва бу воқеликнинг муסיкий ҳикоя жараёнида акс этиши муаммосига қизиқиш билдирмаган. Унинг асарлари учун шахсий, индивидуал ва халқона-оммавий унсурларнинг ўзаро муқоясаси хосдир. Бунга Иккинчи сонатанинг Мотам марши мисол бўлади. Оғир аккордларнинг бир маромли қадамларидан сўнг трионинг сокин нафис куйи бошланганда, бу контраст дастлаб фақатгина ҳалок бўлганнинг ёруғ образи ҳақида куйлаётган хонанданинг мотамсаро *solosiga* нисбатан қарама-қаршилиқдек қабул қилинади. Аммо тез орада шуни сезамизки, антик хор дарғаси каби хонанда нафақат ўз туйғуларини, балки кўплаб инсонларнинг кечинмаларини ифодалайди. У гўёки ўлимнинг совуқ нафасига бўйсунмас, ҳаётга чанқоқ халқ қалбини мадҳ этади.

Фантазия *f-moll*нинг бошида шунга ўхшаш ғоя ифодаланади, фақат образларнинг икки режали ривожланиш йўли билан, худди халқ намоёнларининг овозидек, асар бошидаги бас овозида шафқатсиз унисон юришлари юзага келади. Улар ҳикоя мавзусини давом эттирувчи ва уни лирик тусда ривожлантирувчи мўъжизакор куйнинг дунёга келишига сабаб бўлади. Тингловчи қалбининг туб-тубига кириб борувчи “Шоир овози”, инсоннинг журъатсиз интилишлари ва ижобат бўлмаган орзуларининг қайғуси хусусидаги тасаввурларни уйғотади. Бошланғич тузилмаларнинг такрорий ўтиши муסיкий ривожнинг янги фазасидир. Эмоционал колорит аста-секин ёруғлашиб боради. Иккита унсур – “оммавий” ва “индивидуал”, улар бир муддат ўзаро таъсирда, параллел тарзда ривожланиб, сўнгра халқ ва унинг хонандасини ажралмас бирлик эканини намоён этган ҳолда, ўзаро бирлашиб кетади.

Иккинчи баллада *F-dur* динамик ва жуда аниқ ифодаланган яхлит икки режали ривожга мисол бўлиши мумкин. У ўзининг образлари ва муסיкий драматургияси билан Иккинчи соната ва Фантазиядан сезиларли равишда фарқ қилади.

Мазкур балладада лирик ва драматик ҳаяжонли образларнинг ўзаро муқоясаси ички бирликка эмас, балки зиддиятга асосланади. Уларнинг биринчиси, ўзида халқ хоровадлари қирраларини жамлаган бўлиб, равон, вазмин ҳикоя кўринишида ривожланади. Иккинчи образ интилиш оҳанглари ва “мавжланаётган” фигурациянинг шиддатли парвозлари орқали етказиб берилади. У инсон (агар балладанинг Мицкевич қаламига мансуб “Свитезянка” номли поэма мазмуни билан йўғрилганини ҳисобга олсак) ёки халқнинг (асар ғоясини шундай талқин қилиш ҳам мумкин) сокин, ёруғ ҳаётига ёриб кировчи кучни олқишлайди. Бу даҳшатли куч биринчи образни ҳалокатга бошлайди. *Presto con fuosoni*нинг 17-тактиданоқ биринчи мавзунинг саросимали оҳанглари эшитилади. Дастлабки эмоционал ҳолатга қайтиш (*Tempo I*), қалб тинчлигининг иллюзияси бўлиб чиқди, холос. Тинч бошланган ҳикоя тўсатдан узилиб, янги шиддаткор *Presto con fuoco* ва *Agitato* биринчи мавзуни “ютиб юборади”. Асар охирида унинг ниҳоятда ғамли жарангловчи оҳанглари пайдо бўлади. Шундай қилиб, бўрондан сўнг чўккан кема бўлаклари – юз берган фожеанинг ғамли гувоҳлари сув юзига қалқиб чиқади.

Ф.Шопен фортепиано фактураси ривожда беқиёс роль ўйнади. Унинг асарларида, асосан лирик пьесаларида “чолғунинг “куйловчи қалби” ўзининг мислсиз тўлақонлиги ва шоироналиги билан очилади”, бунда фортепианонинг педаль шарофати билан ажралиб чиқувчи соф ва нозик “обертон бўёқлари” намоён бўлади.

№1-Этюд ор.25 обертон жарангининг ички оламига теран кириб боришга ёрқин мисолдир.

Майин янгроччи куйнинг ўзига хос жозибаси, товушларининг титроқ илҳоми ва уларнинг тембр гўзаллигига фактуравий усулларнинг бутун бир мажмуаси ёрдамида эришилади. Бу товуш маконининг “ҳажмдорлиги” таассуротини яратувчи ҳам четки овозлар ўртасидаги жуда кенг диапазон, ҳам кўплаб қисқа тонлар пайдо бўлишига ундовчи теран баслардан фойдаланиш, ва энг аҳамиятлиси, фигурациялар ҳаракатчанлигини, у туфайли куйни бойитувчи қўшимча товушларнинг янада тармоқланган тизими юзага келади. Ми-бемоль мелодик товушининг янги бўёқлар билан аста-секин тўйинганини сезиш учун этюднинг дастлабки тактларини педалда чалиш кифоя. Юзага келган қисқа тонлар куйни “ёритувчи” ва унда қимматбаҳо тошга тушган нур каби “олов ўйини”ни уйғотувчи бутун бошли “обертон спектри”ни ҳосил қилади. Бунда ҳатто ўзига хос “обертонли полифония” хусусида сўзлаш мумкин: бу мусиқий матода аниқланган асосий овозга ҳамроҳ бўлувчи ва унинг “куйланиши”га ёрдам берувчи яширин овозлар, гўёки қисқа тонлар орқали “ёришади” ва шу билан катта ифодавийлик касб этади. Этюднинг Фильд асарлари билан ўзаро таққослаш, Шопен томонидан қўлланилган обертонли бўёқлар бойлиги хусусида аниқ тасаввур беради. Ирландиялик композиторнинг ҳатто етук услубида яратилган Ноктюрн В-дур каби куйчан намуналарда ҳам куй қисқа тонлар билан камроқ тўйинтирилган.

Шопенча услубнинг куйчанлиги кўп жиҳатдан матонинг интенсив мелодизацияси билан белгиланади. Унда ҳамма нарса куйлайди. Бунда аввало, халқ қўшиқчилиги билан йўғрилган куй куйланади. Шунингдек, қўшимча овозлар куйланади. Баъзан бу имитацион ёки контраст тоифадаги реал полифония.

Кўпинча аккордли ва гармоник фигурацияларда яширинган овозлар ҳам учрайди.

Фактуранинг полифоник тўйинганлиги Шопеннинг сўнги асарларига, айниқса, хосдир. У композитор томонидан қўлланилган шаффоф ва “ҳаво” билан тўйинган мато ила мутаносиблашади.

Шопен мато мелодизациясини гармоник фигурацияларга ўткинчи товушларни киритиш орқали ҳам амалга оширади. Айнан у оҳанглаштирилган гармоник фигурацияларга ишлов беришга сезиларли равишда таъсир кўрсатган. Улар кўпинча нафақат ўнг, балки чап қўл партиясида ҳам учрайди.

Ўткинчи товушлар кўпинча асосий тон ва аккорд терциясини ўзаро боғлайди. Пентатоника унсурли бу ўзига хос фигурациялар Шопен асарларининг фактураси учун хосдир.

Гармоник фигурацияларнинг ўткинчи ноталар билан бойитилишида Шопен ижодига хос бўлган пассажларни оҳанглаштиришга бўлган умумий тенденция кўринади. Г.Нейгауз аниқ эътироф этганидек, Шопен пассажлари “тезлаштирилган куйни” намоён этади (бунда композиторнинг ўзи асарларидаги пассажларни мелодик қилиб чалишни сўраганини эслаймиз). Бу, айниқса, тезкор асарларда етакчи овоз ролини бажарувчи мелодиялаштирилган фигурацияларда аниқ намоён бўлади.

Шиддаткор стихиялар ёки инсон эҳтирослари таассуротини яратиш керак бўлганда Шопен ўзгача тоифадаги пассажлардан, йирик рангин техникадан фойдаланади.

Л.Бетховен сингари Шопен ҳам ижронинг “фрескали” манерасини тушедаги legato ва қуюқ педаль ёрдамидаги товушларнинг чўзимдор қатламларига асослантиради. Аммо пианизмнинг бу усталари “фрескалари” да сезиларли фарқларни ҳам учратиш қийин эмас.

Бетховеннинг баёни бир сафар салмоқдор, бошқа сафар оғир-вазмин.

Шопен унчалик зич бўлмаган, нисбатан “ҳавойи” роқ қатламли фактурадан фойдаланади, бу аснода Бетховендан фарқли ўлароқ, у ўзининг кўплаб пассажларида позицион мажмуаларни учтовушлик поғоналари бўйича эмас, балки октава интерваллари орқали ўзгартиради. Бу пассажларга алоҳида шиддаткорлик, ўзига хос парвозчанлик бахш этади (“парвозчанлик” қирралари турли вариантларда композиторнинг кўплаб асарлари фактурасида намоён бўлади).

Иккинчи баллада, c-moll Этюди ор.25 каби асарлардаги турли хил шопенча “пассаж-фрескалар”ни кузатиб, товушларнинг позицион мажмуалари тактнинг турли ҳиссаларига тўғри келишини билиш қийин эмас. Бу секвенционликни “ниқоблашга” ва пассажни бирмунча яхлит идроклашга ёрдам беради. Бетховеннинг, айниқса, классицизм анъаналари сезилиб турган асарларида пассажларнинг метро-ритмик жиҳатдан мажмуаларга бўлиниши яширилмайди. Улар Уйғониш давридаги итальян саройлари фасадларининг рустикига ўхшаб тўлақонли аниқлик билан намоён бўлади.

Бетховеннинг позицион мажмуалари одатда тўртта товушдан иборат бўлади. Шопен кўпинча учтовушлик

товушларидан бирини ўтказиб юборади: терцияни, квинтани ёки асосий тонни, бу эса муסיқий матони бўшашувига туртки бўлиб, қўлга клавиатура бўйлаб тезроқ ҳаракатланиш имконини беради. Баъзан у худди Иккинчи баллададаги каби позицион мажмуаларни аккордсиз товушлар билан тўлдиради. Бу жарангга гармоник кескинлик бахш этади.

Айрим мажмуалар диапазонининг кенлиги билан ажралиб туради. Айнан мана шундай фигурацияларнинг Биринчи Этюд C-dur ор.10 асосига қўйилганлиги эътиборни тортади.

Ф.Шопен кўпинча позицион мажмуаларни икки овозлик ва аккордларгача қисқартиради. Бундай баён Бетховен ва унинг замондошларида, асосан альбертиевча фигуралар тоифасидаги жўрликларда учрайди. Ф.Шопен ушбу фактуравий усулдан доимо, энг турфа хил пассажларда фойдаланади.

Ф.Шопен асарларида non legato усули деярли учрамайди. Ҳатто йирик техникада ҳам композитор пассажлар мелодизациясига интилади. Шу тариқа, у кўпинча октаваларни икки қўл билан ижро этилувчи legatissimoдек тафаккур этади (Этюд h-moll ор.25, Биринчи балладанинг ривожловидаги октавалар билан юқориловчи гаммалар).

Фойдаланилган адабиётлар:

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

Ғайрат АБРОРОВ,
Ўзбекистон давлат консерваториясининг катта ўқитувчиси

НАВРЎЗНИНГ МУСИҚИЙ САДОЛАРИ

Аннотация

Ушбу мақолада Ўзбекистон композиторларининг Наврўз байрамига бағишлаб яратган асарлари хусусида сўз юритилади. Мазкур мусиқий асарлар дирижёрларни янада илҳомлантириб, мусиқачи ва тингловчиларга ҳақиқий эстетик завқ улашишга қодир.

Калит сўзлар: композитор, дирижёр, мусиқачи, Наврўз, қўл ҳаракати, увертюра, концерт.

В статье рассматриваются произведения композиторов Узбекистана посвященные теме праздника Навруз. Ибо, данные музыкальные произведения вдохновляют как дирижёров, так и музыкантов и слушателей, и дарят эстетическое наслаждение.

Ключевые слова: композитор, дирижёр, музыкант, Навруз, движение рук, увертюра, концерт.

Annotation

The article discusses the works of Uzbekistan's composers dedicated to the Nowruz Holiday. These compositions have inspired many conductors and musicians along with providing listeners with aesthetic pleasure.

Keywords: composer, conductor, musician, Navruz, movement of hands, overture, concerto.

Наврўз – энг қадимий халқ байрамларидан бири ҳисобланиб, баҳор фасли, табиатнинг уйғониши ва янги йилнинг кириб келиши билан боғлиқ. Манбаларнинг гувоҳлик беришича, аجدодларимиз ушбу байрамни ўтказишга ўзгача тайёргарлик кўришган, айниқса, бу жараёнда мусиқанинг аҳамияти беқиёс бўлган. Ўзбекистонда ҳам Наврўз айёми – давлат байрами сифатида нишонланиб, охириги йилларда унинг ўтказилиши алоҳида шукуҳли кечаётгани қувонарлидир. Умумхалқ сайиллари, дошқозонлардаги миллий таомларнинг танти иси, сумалаклар – буларнинг барчаси ҳар бир ўзбекнинг қалбида ғурур туйғусини уйғотишига шубҳа йўқ. Айниқса, байрам тантаналарида фольклор жамоалари ва профессионал мусиқачиларнинг чиқишлари халқимизнинг бой ва қадимий анъаналари барҳаёт эканлигидан далолат беради.

Табиатнинг уйғониши, баҳорнинг кириб келиши ҳар бир ижодкорга ижобий таъсир қилади. Ушбу фаслга атаб не-не шоир ва ёзувчилар, рассом ва меъморлар, композиторлар ижод маҳсуллари яратишга муяссар бўлганлар. Ўзбекистон композиторларининг Наврўз байрамига бағишланган асарлари мусиқачилар, дирижёрлар ва кенг тингловчилар орасида катта қизиқиш уйғотади. Ушбу асарларнинг жанрлар доираси қамрови кенг бўлиб, кичик ҳажмли миниатюрадан

тортиб, йирик кўринишдаги симфония ва концерт жанрларига намоён бўлади. Айниқса, мусиқий-саҳнавий асарларда Наврўз манзаралари кўркам ифодаланган. Хусусан, М. Бурҳоновнинг “Алишер Навоий”, С. Жалилнинг “Зебунисо”, М. Бафоевнинг “Умар Хайём” операларида Наврўз тантаналарига бағишланган сахна ва кўринишлар мавжуд. Балет жанрига тааллуқли И. Акбаровнинг “Наврўз” балетидан ўрин олган рақс сюиталарида эса Ўзбекистоннинг локал ҳудудларига хос куй-оҳанглари муносиб киритилган. Ўзбекистон санъат арбоби, Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси раиси Р. Абдуллаев ижодида “Наврўз” мавзуси алоҳида аҳамият касб этади. Бу бежиз эмас, албатта. Композитор табиатан очиққўнғил, самимий, баҳор фаслини тараннум этишга мойил бўлгани учун симфоник оркестрга “Наврўз тароналари”, хор ва оркестр учун “Наврўз мадҳияси”, овоз ва фортепиано учун “Наврўз кўшиғи”, фортепиано учун “Наврўз фрескалари”, “Наврўз оҳанглари” каби бир қатор асарларни яратди. Маълумки, ҳар бир асарни ижро ва талқин этишда композитор-ижрочи-тингловчи учлиги муҳим аҳамият касб этади. Ижодкорлар ҳамкорлиги мевасидан тингловчилар баҳраманд бўладилар. Бу учликдаги ижрочи вазифаси дирижёрга юклатилса, асарнинг муносиб талқини кўп жиҳатдан унга боғлиқ бўлади. Дирижёр Наврўзга бағишланган асарлар ижросига бел боғлар экан, ушбу қадимий байрамнинг келиб чиқиш тарихи, анъаналари, урф-одатлар ҳақида билим ва тасаввурларга эга бўлиши даркор. Булар билан мусиқачи (оркестр жамоаси)ни таништиргач, иш жараёнини бошлаш ўринлидир. Асарнинг руҳиятини, байрамона кайфиятини етказиб бериш кўп жиҳатдан дирижёрнинг тайёргарлиги, касбий маҳоратига боғлиқ. Қўл ҳаракатларини муносиб бажариш, ҳар бир мусиқачига талаб қилинган динамик белгилар ва штрихларни кўрсатишга алоҳида эътибор қаратиш лозим. Ёш қари дирижёрлар дирижёрлик техникасини мукаммаллаштириш, ижрочиларга тушунарли ва аниқ ҳаракатларни кўрсатиш устида йиллар давомида тинимсиз изланишлар олиб борадилар. Бу жараён нота матни билан танишишдан бошланиб, репетиция ва концертлар чоғида давом этади. Буюк мусиқачилар дирижёрлик техникасининг жамоа ижрочилигида бошқарув усули сифатида қўлланишида махсус машғулотлар талаб этилиши ҳақида қимматли фикр ва мулоҳазаларини билдирганлар. Дирижёр пулт қаршисига туришидан то ундан тушгунга қадар, ҳар бир ҳолатини ўйлаб чиқиши зарур. Унинг ташқи қиёфасида мусиқачи ва томошабинларни чалғитувчи, халақит берувчи ёки жиркантирувчи жиҳатлар бўлмаслиги керак. Токи, уларнинг барчаси дирижёр томон қиё боққанларида унинг ташқи қиёфасидан ва ҳаракатларидан фақат эстетик завқ туйғусини ҳис этишлари лозим. Ҳаттоки, симфония қисмлари орасида ва операдаги речитативлар чоғида ҳам дирижёр қиёфаси мусиқачи ва томошабинлар эътиборидан четда қолмайди. Шунга кўра, дирижёр бу вақтда дастрўмолини олиб, юзини артиши, бир оёқдан иккинчисига ўтиши, сочларини тўғрилаши ёки бу каби ортиқча ҳаракатларни амалга ошириши мақсадга мувофиқ эмас. Саҳнадаги кўриниш, мусиқа давом этаётган экан, дирижёр томонидан қилинган ҳар қандай ноҳўя хатти-ҳаракатлар ижрочилар жамоасига ва томошабинларга асарни яхлит қабул қилишга тўсқинлик қилиши мумкин.

Ўзбекистон композитори А.Мансуров қаламига мансуб симфоник оркестрга мўлжалланган “Наврўз байрамига” ор.49 Увертюраси муваффақиятли ижод

намуналаридан биридир. Тантанавор байрамга чорловчи ноғораларнинг усуллари ва “Ҳа! Ҳа! Ҳа!”, дея баралла ҳайқирган оркестр муסיқачиларининг ҳайқириқларидан бошланиб, тантанавор байрамона руҳда шу оҳанглар билан яқунланади. Партитуранинг пастки қисмида муаллиф “дирижёр хоҳишига қараб” деб белгилаб қўйган бўлса-да, айнан ушбу ҳайқириқ назаримизда муסיқачиларнинг, қолаверса, бутун халқимизнинг байрамона руҳиятини етказиб беришга хизмат қилади.

Avaz MANSUROV

Opus 49

“NAVRO'Z BAYRAMIGA!”

Uvertyura

Presto $\text{♩} = 168$ (2-redaksiya, 2015)

Flute I
Flute II
Oboe I
Oboe II
Clarinet in Bb I
Clarinet in Bb II
Bassoon I
Bassoon II
Horn in F I, II
Horn in F III, IV
Trumpet in Bb I
Trumpet in Bb II
Trombone I, II
Tuba III e Tuba
Timpani
Cymbals
Nagara (bongos)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Ha!
Ha!
Ha!

Presto $\text{♩} = 168$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
C-bassi

* "Ha!" deb aqziriq berish ulg'uvini asos qilib...

Композитор ушбу асарда симфоник оркестрнинг ҳар бир чолғуси жозибасини алоҳида бўрттириб кўрсатишга ҳаракат қилар экан, унда чолғучиларнинг яккаҳон солolari билан бир қаторда бутун оркестр ҳам қатнашган. Асарда халқ ижодиёти намунаси “Боғим бор” дан иқтибос келтирилиб, композитор уни моҳирона оркестрга мослаштирган. Муסיқа янграши жараёнида эрта баҳорда ўйинга чоғланган йигит ва қизларнинг шўх- шодон гурунглари кўз олдимизга келади. Дирижёр асарнинг ритмик жиҳатини яхши ҳис этиб, зарбли чолғулар гуруҳи муסיқачиларидан аниқликни талаб қилиши зарур. Фа мажор тоналлигида яратилган увертюра баҳорнинг гўзал табиатини олқишлаб, Наврўз айёмининг тароватини улуғлашга бағишланган.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The measures shown are numbered 133 to 140. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Bongos, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations, including dynamics like 'con sord.' and 'arco', and a 'M' marking above the Bongos part.

160

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), and Bongos. The second system includes Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Bongos part has a distinct rhythmic pattern. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have a more melodic and harmonic role, often playing sustained notes or simple rhythmic figures.

167

Fl. Fl. Ob. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tpt. Tbn. Tbn. Timp. Cym. Bongos Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Хулоса ўрнида шуни айтиш жоизки, Ўзбекистон композиторлари Наврўзни мадҳ этишга бағишланган ранг-баранг жанрлардаги асарларни яратдилар. Уларни тарғиб қилиб, кенг тингловчилар оммасига етказиб бериш замонавий дирижёрлар олдида турган вазифалардандир.



Хушнуд НАЗАРОВ,
Ўзбекистон давлат консерваториясининг катта ўқитувчиси

ЭЛЕКТРОН МУСИҚАНИНГ АЙРИМ МУАММО ВА ЮТУҚЛАРИ

Аннотация

Мазкур мақола замонавий муסיқий ижодиёт турларидан бири бўлмиш электрон муסיқага бағишланади. Муסיқа санъати ривожда электрон муסיқа янги уфқларни очиши ва композиторлар тафаккури интеграциясини шакллантиришдаги ўрни беқиёсдир. Мақолада электрон муסיқани замонавий муסיқа санъатида пайдо бўлиш илдизлари ва омиллари, тадрижий ривожланиш босқичлари, шунингдек, жонли ва табиий муסיқа чолғулар тембрлари билан бўлган нисбатан мураккаб муносабатлар ҳақида фикр юритилади.

Калит сўзлар: симфо-электрон муסיқа, электромусиқа, товушли дизайн, динамофон.

Данная статья посвящена одному из видов современного музыкального творчества – электронной музыке, которая дала новый виток в развитии музыкального искусства, сформировав путем интеграции композиторское мышление. В статье затронуты вопросы о истоках и предпосылках возникновения и поэтапного развития в современном музыкальном искусстве электронной музыки и её не простых взаимоотношениях с живыми тембрами музыкального инструментария.

Ключевые слова: симфо-электронная музыка, электромусика, звуковой дизайн, динамофон.

Annotation

This article is devoted to one of the types of modern music- electronic music, which has given a new stage in the development of musical art, formed through its integration into music composer's thinking. The article touched upon questions about the origins and prerequisites for the emergence and phases of development in modern musical art electronic music and its not simple relationship with the live timbres of musical instruments.

Keywords: sympho-electronic music, electro music, sound design, dynamophone.

Электрон муסיқага эътиборни қаратганда бевосита унинг қандай пайдо бўлганлиги ва илдизи нимада эканлиги ҳақида савол туғилади.

Электрон компьютер муסיқаси – бу техноген санъат тури бўлиб, унда электрон асбоблар ёрдамида муסיқий композиция яратилади. Товушнинг ўзи табиатан физиканинг элементар қонуниятларига тўлиқ асосланади. Маълумки, америкалик

ихтирочи Таддеус Кэйхил томонидан кашф этилган дунёдаги биринчи электрон муסיқа чолғуси (Dynamophone) ва Кембриж университетининг профессори Жозеф Жон Томсоннинг Нобель мукофоти билан тақдирланган электрон кашфиёти тақдир тақозоси билан бир йилда – 1897 йилда амалга оширилган эди. Кенг тарихий ва умуммаданий доирада қаралганда электрон муסיқанинг

пайдо бўлиши ва илдиз отиши табиий ва қонуний тарзда амалга оширилган эди. Бунга бир томондан илмий техник ютуқлар орқали, иккинчи томондан эса композиторлик тафаккурнинг эволюцияси натижасида эришилган. Бугунги кунда эса ҳеч иккиланмасдан шуни таъкидлаш мумкинки, электрон музика ушбу санъатнинг ривожига янги йўналиш бериб, умумий қилиб олганда музика ижодиётида ўзини алоҳида услуб сифатида тасдиқлади. Электрон музика мазкур санъат жанрларига кенг сингиб бориб, музикага “бириктирилган безак” бўлибгина қолмасдан, балки мустақил, жиддий музика ижодиёти сифатида ўзини намоён эта олди. Электрон музиканинг “товушли дизайни” сиз бугунги кунда радио ва телевидение, Internet сайтлари, кино ва видео саундтрекларини, мультимедиа маҳсулотларини тасаввур қилиб бўлмайди. Яъни, бир сўз билан айтганда бизнинг замонамизда электрон музика “оммавий маданият”нинг барча музикавий қатламини ташкил этади.

Айнан электрон музика янги босқичда композиторлик тафаккурини янги бадиий образли мақсадларини аниқлаб берган ҳолда уни интеграция қилишга ва шакллантиришга имконият яратди. Товушларнинг аниқ алгоритми ёрдамида композитор янграшнинг шу пайтгача номаълум бўлган янги тембр ва бўёқларини кашф эта олишга сазовор бўлди.

Тасаввур қилайлик, И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен ва ўтмишдаги бошқа буюк композиторлар бизнинг асримизда яшаб ижод қилишмоқда... Бехосдан савол туғилади: улар электрон музика ва унинг имкониятларидан воз кечишармиди?.. Ўйлашимча йўқ. Улар электрон музикани янги эффектли ифода воситаси сифатида акустик чолғулар билан бойитишарди.

Шундай қилиб, “анъанавий академик музика” да максимал тўлақонли янграш

учун қоида бўйича катта симфоник оркестр ижро имкониятларининг “қуюқ партитура” сидаги бутун захираси “жалб этилади”. Аслида эса симфоник оркестрнинг “бўёқ захираси” йигирмата тембрдан ошмайди. Чунки тембр (“товушнинг жону тани, ранги ва таъмидир!”) нафақат маҳаллий-ифодавий воситалари ва муҳим шакл берувчи вазифани бажарувчи, “тембр танқислиги” ни тақсимлайдиган бебаҳо қурувчи материал, балки бутун академик симфонизмнинг ўзига хос композицион имкониятини ташкил этади. Классик музика доирасида рангли гамманинг кейинги “янгилиниши” фақатгина кўникиб қолинган оркестр тембрларининг қоришмалари ва товуш чиқаришнинг атайлаб “бузилган” “ноодатий” қўлланилиши асосида амалга оширилиши мумкин эди.

Тараққиёт жараёнида “тембр танқислиги” аста-секин тугаб борди. Унинг ўрнига келган брюинтизм, структуризм, пуантилизм, додекафония, сонористика, алеаторика каби XX аср “янги композиторлик техникалари”нинг бадиий келажиги йўқлиги тез орада сезила бошланди. Ҳақиқий “бошқа эстетик реалликка” “ёриб ўтиш”, яъни, музиканинг ранг-баранг композицион шакллари ва фактурали безакларига жавоб берувчи янги тембрлар ва бошқа ифодавий воситаларни кашф этиш даражасига кўтарилиш фақатгина электрон техника ёрдамида эришилди.

Натижада, электроника (айтиш жойизки, синтезаторлар ва сэмплерларнинг янги товуш объектлари, тузилишлари, комплекслари, “ҳолатлари” ва ҳ.к. хусусиятлари бўйича товуш дизайнини яратишдаги имкониятлари чексиздир) томонидан тақдим этилган оригинал товуш ижодиётидаги бепоён кенглик ритмик ривожланиб, студиядаги монтаж жараёнларини тонал “пардозлади”, музикавий матонинг тўлақонли таҳририни таъминлаб, электроника “қизи бўлмиш” электромузикани ранг-баранглик, мисли

кўрилмаган динамизм ва янграшнинг бетакрор кенг ҳажмлилиги билан сийлади.

Айрим “академик анъаналарни ҳимояловчи” лар орасида электрон музиканинг “жиддий эмаслиги” ҳақидаги конвенцион (афсуски кенг тарқалган) фикр-мулоҳазалар юради. Бу “сохта электро-музика” (умуман сифатсиз) деган фикрлар жуда юзаки ва асосланмаган бўлиб, улар ёки “синтезаторларда” қолипланган (сийқаси чиққан жанр стандартлари ва бир хил кўринишлар), ёки омадсиз ҳаваскорлар томонидан қўл остидаги электроника ёрдамида “булганган” музика матоларга асосланиб айтилган.

Бироқ, электрон музикани чуқур ўрганмоқчи бўлганлар музика уммонида мавжуд бўлган ҳақиқий музика ижодиётини камида енгил-елпи ижод маҳсулидан фарқлай олишни билишлари лозим бўлади. Бунда электрон музика оламидаги юқори профессионал меҳнат (“оддий” музика кўникмалар ва консерваторияда тайёргарликдан ташқари) махсус билим ва амалий кўникмаларни, катта маҳоратни, малака ва дидни талаб қилади.

Электрон музиканинг ютуқлари ва афзалликлари “акустик” қийматга муҳтож эмас. Юқори технологияларни қўллаш кенг ва очиқ фикрловчилар учун тўлақонли ижодий жараёнга ёрдам беради, ижод учун музика матони янгича ҳис этишда имкониятлар “эшигини” очади. XX асрнинг кўпгина буюк композиторлари - Хиндемит, Мессиян, Мийо, Жоливе, Берио, Кейдж, Ксенакис, Штокхаузен, Оннегер, Булез ва бир қатор россиялик “авангардчилар” электрон музика ривожига ўз ҳиссаларини қўшдилар. XX асрнинг йирик симфонисти Дмитрий Шостакович асосли равишда “Катта симфоник оркестр даврининг охириги буюк классиги” фахрли унвоннинг соҳиби деб эътироф этилади. Умуман олганда, Д.Шостакович электрон музика ривожига ташкилий жиҳатдан

ўз ҳиссасини қўшди: унинг нуфузли тавсияси ва фаол иштирокида А.Н.Скрябин музейида 1967 йилда Россияда биринчи Электрон музиканинг тадқиқот студияси очилди, 1972 йилда эса ушбу студия учун ўша даврдаги энг зўр “Taylor” инглиз фирмасининг “SYNTHI-100” модулли синтезатори олинган эди. Албатта, фақат Катта симфоник оркестр учун ёзувчи истеъдодли композиторлар бундан буён ҳам дунёга келавради, лекин улар орасида Шостакович даражасидаги ижодкорлар ҳеч қачон бўлмади...

Музика маданиятида “Электрон музика даври” юзага келди. Бу ҳақда замонавий музиканинг “электрон сленг (атама)” идаги “хукукий лексика” нинг узвий инфилтрацияси далолат беради. Унинг кириб келиши электрон музиканинг “Ҳаётини ҳақиқатни тўғри қабул қила оладиган” мамлакатлардаги тутган “юқори мартабаси” билан тасдиқланади. Бу давлатларда MIDI ва Multimedia умумий музика таълимнинг шартли фанларига айланди, электрон музиканинг профессионал таълими турли мамлакатларнинг консерваторияларида, университетларида ва махсус институтларида амалга оширилди, фаол тарғиб қилувчи электромузика марказлар барпо этилди. Ҳозирда электрон музикага бағишланган халқаро кўриклар ва форумлар мунтазам ўтказиб келинмоқда, ЮНЕСКО қошидаги Электроакустик музиканинг Халқаро Конфедерацияси (ICEM) фаолият юритмоқда.

Ўтмишдаги буюк ютуқлар даври қайтмайдиган бўлиб адабийликка ғарқ бўлди. XXI асрнинг кенг ҳажмли политембрли музикаси доирасида етакчи вазиятни дадил эгаллаб олиш имкониятига Ғарбий Европа, АҚШ, Япония, Канаданинг етакчи Симфо-электрон мактаблари эга.

Ўзбекистонда электрон музиканинг ривожига келадиган бўлсак, махсус олий ўқув юртларида электрон музикани жиддий ўргатиш, уни ёшлар орасида

кенг тарғиб этиш масалаларига бўлган муносабат жуда суст. Электрон мусиқани профессионал ижод жараёнига олиб кириш, ундан унумли фойдаланиш ва янги қирраларини кенг очиб бериш учун малакали мутахассислар томонидан жаҳон стандартларига асосланган пухта дастурлар ишлаб чиқиш, моддий техник база ва амалиётни таълим тизимига сингдириш бугунги куннинг долзарб масалалари қаторидан ўрин олган.

Эътироф этиш жоизки, Париждаги IRCAM (Компьютер ва акустика доирасидаги тадқиқот институти) ўзининг ўқув дастурларини Таълим департаменти билан ҳамкорликда амалга оширади; электрон мусиқа доирасидаги лойиҳалар Стэнфорд, Утрехт, Принстон, Мемфис, Индиан, Берклиев, Дартмурт ва бошқа кўпгина университетлар ва коллежлар томонидан ишлаб чиқилмоқда.

Ҳар йили электрон мусиқага бағишланган турли тадбирлар бутун дунё бўйича минглаб ўтказилади. Қизиқарли жиҳати шундаки, энг йирик Халқаро электрон мусиқа фестивали академизмнинг кўрғони бўлмиш Миландаги “Ла Скала” театрида ўтказилади...

Бугунги кунда электрон мусиқа соҳасида муваффақиятли фаолият юритиш учун Internet глобал тармоғининг турли хил информацион ресурсларидан, жумладан, машҳур IRCAM – Форум веб сайти ресурсларидан унумли фойдаланиш имконияти мавжудлиги жуда муҳимдир. Электрон мусиқа бешта расмий тан олинган (ҳеч ҳам “маргинал” эмас!) йўналишлардан бири бўлиб, унинг асосида Москвада “Биллур камертон” халқаро ёш композиторлар танлови ўтказилади.

Электрон мусиқанинг тараққиёт йўли, унинг илмий, ижодий моҳияти, бадий салоҳияти, баён этиш хусусиятлари, замонавий маданиятни кенг намоён эта олишдаги ўрнини қайд этган ҳолда,

Б. Асафьев томонидан назарияда татбиқ этилган “симфонизм” тушунчасидан келиб чиқиб илмий луғатга “Симфо-электрон мусиқа” (Х. Н.) атамасини ҳам муваффақият билан сингдириш мумкин.

Мазкур “Симфо-электрон мусиқа” таърифи биз таянган қуйидаги мезонлар билан асосланади:

1. Академик А.В.Асафьев томонидан белгилаб берилган фундаментал “Симфонизм” мусиқий атамаси мезонларига тўлақонли жавоб беради.

2. Симфонизм аломатларига хос бўлган муҳим ва аҳамиятли (яъни, белгилаб берувчи) бўлган барча керакли воситалар (ғоявий, эстетик ва ҳ.к.) электрон ва компьютер технологияларида ҳам етакчи аҳамият касб этади.

3. Тафаккурнинг симфониявийлиги (албатта “академик симфонизм” қонуниятларини билиш кўзда тутилган) – бундай мусиқада ташқи кўринишларда эмас, балки анча чуқур даражада намоён бўлади.

Хулоса қиладиган бўлсак, симфо-электрон мусиқа – бу электрон (ўзининг услубий, чолғу ва тузилиш хусусиятлари жиҳатидан) ва симфоник мусиқа (ўзининг аниқлаб берувчи тузилиши ва фалсафий нуқтаи назардан чуқурроқ, дунёқараши нуқтаи назаридан аҳамиятлироқ, йирик концепциал шаклдаги жиддий интеллектуал мусиқанинг ички мазмуни жиҳатдан) қоришмасидир.

Симфо-электрон мусиқа – бу алоҳида катта ва долзарб мавзу бўлиб, айнан “симфо-электрон мактаблар”нинг ривожланиши бугунги кунда бутун мусиқий маданият тараққиётининг магистрал йўлини белгилаб беради. Мазкур долзарб масаланинг амалиётга кенг татбиқ этилиши ва ўрганилиши замонавий мусиқий техно ижодиётнинг янги уфқларини очиб бериши мумкин.

Антонина БУДАРИНА,
и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация

В статье рассматриваются процессы синтеза искусств в различные эпохи, от возникновения музыки до современного авангарда. Уделяется внимание тому, как по-разному влияние смежных с музыкой видов искусства может преобразовать и обновлять жанровый облик музыкального опуса, отражая магистральные течения и мировоззрение, показательные для той или иной исторической эпохи.

Ключевые слова: синтез искусств, жанр, массовая культура, жанровый синтез, взаимовлияние “легкой” и “серьезной” музыки.

Мақолада муסיқани пайдо бўлишидан, замонавий авангардгача бўлган турли даврларда санъат турларининг синтез жараёнлари кўриб чиқилади. Бунда мусиқага яқин бўлган санъат турлари мусиқали опуснинг жанр қиёфасини ўзгартириши ва янгилаши мумкинлиги масаласига эътибор қаратилади, бир тарихий даврга хос бўлган магистраль оқимлар ва дунёқараш инъикос этилади

Калит сўзлар: санъат турларининг синтези, жанр, оммавий маданият, жанр синтези, “енгил” ва “жиддий” мусиқанинг ўзаро таъсири.

Annotation

the article deals with the processes of synthesis of arts in different eras, from the emergence of music to the modern avant-garde. Attention focuses on the problem how differently the influence of art forms related to music can transform and update the genre appearance of the musical opus, reflecting the main currents and worldview, indicative for a particular historical era.

Keywords: synthesis of arts, genre, mass culture, genre synthesis, interaction “of light” and “serious” music.

Одним из признаков искусства современности является отсутствие каноничности. Изменчивость, эксперимент, обновление на всех уровнях художественного произведения – от концепции, идеи, образа до мельчайших “атомов”, “первоэлементов” – строительного материала, при помощи которого творец создает здание своего видения

мира, свою парадигму бытия стали нормой современного искусства. Казалось бы, предельное расширение горизонтов творчества, стремление к максимально полному и всеохватному постижению окружающего мира – процесс бесконечный как само познание. Искусство отражает эту многомерность человека современности, человека, вовлеченного в круговорот

научно-технического прогресса, становящегося подчас невольным участником столкновений идей, мнений, открытий, суждений, толкований, влияний.

Неуклонно возрастающая информативность бытия не обходит стороной и сферу искусства. Причём, особенно важным становится то, что происходит процесс освоения не только новой, только что появившейся информации, но и постоянный пересмотр, переоценка опыта, накопленного человечеством веками. Конечно, последнее всегда присутствовало в общем срезе культуры, но в наше время эти процессы усиливаются, представляя огромное поле для культурных ассимиляций, взаимовлияний, интегративных проявлений самого различного уровня. Синтетические, конвергентные тенденции в искусстве, таким образом, естественно вытекают из этих характеристик современного общества. Уже стало общепризнанным, что “синтетичность художественного мышления – специфическое качество современного музыкального творчества; от стилевого плюрализма к стилевому синтезу такова его эволюция в недрах “эпохи стилей” от начала века к настоящему времени” [3,9].

Взаимовлияние различных видов искусства стало тотальным явлением. Невозможно найти такой вид, который сохранил бы академическую чистоту и не испытал бы воздействия других видов. Однако не следует считать синтез искусств достоянием только XX века. Прообраз синтетического искусства содержится уже при зарождении эстетической, художественной деятельности человека. Появление этого нового вида деятельности, не направленного на удовлетворение материальных нужд, связано с развитием духовных потребностей. Но эти новые потребности лишь со временем

оформились в то, действительно новое чувство, которым обладает современный человек и которое называется собственно эстетическим. Вначале оно предстаёт полностью растворенным в сложном первобытном синкретическом духовном комплексе, в котором зачатки новой формы сознания ещё тесно переплетаются с эмоциональным выражением практических нужд и потребностей. То же относится и к самой деятельности, квалифицируемой нами как художественная, но которая не является искусством в том смысле, которое обрело это понятие позднее. Оно уже несет в себе в зачаточном виде компоненты, лежащие в основе художественного творчества, а кроме того содержит в зародыше и всё то, с чем связана будущая культурная, научная, идеологическая, религиозная (духовная) деятельность.

Эта изначальная синтетичность духовного содержания (в первобытном искусстве – синкретичность) в чем-то роднит древнейшие формы искусства с самыми современными. Вызывает аналогии и значимость игрового начала, столь показательная для художественной практики наших дней с утилитарностью и игровой деятельностью в ранних формах примитивного искусства. Так, например, игры, танцы и театрализованные представления у охотничьих народов непосредственно связаны с их трудовой деятельностью – охотой. Это, в частности, своеобразные танцы с переодеваниями в шкуры животных, подражание их голосам и повадкам, метание копий, стрельба из лука и т.п. такая же связь между различными видами художественной и трудовой деятельности наблюдается и у земледельческих и скотоводческих народов в всех частях света. Но, безусловно, первобытное и традиционное искусство в действии, в его живом

историческом контексте (насколько мы можем судить о нем по примерам народов, находящихся сейчас на стадии развития, близкой первобытной) обладает рядом черт, существенно отличающих его от форм бытия современного профессионального искусства. Отгороженная рампой неподвижная масса зрителей и слушателей в современных театральных и концертных залах, с одной стороны, и постоянные исполнители, совершающие свою работу – с другой: эти две группы весьма отличаются от тех массовых хоровых музыкальных и танцевальных представлений, которые устраивают у себя полинезийские или африканские племена, сохраняющие “традиционный” образ жизни. Хотя у нас имеются лишь косвенные данные о существовании этих видов искусства в первобытную эпоху.

В XX в. качественный скачок в изменении бытования музыки произошёл благодаря достижениям (и “антидостижениям”) научно-технического прогресса и появлению такого эстетического феномена, как “массовая культура”, обладающей своеобразными механизмами мифотворчества. В её орбиту включается широчайший диапазон художественных явлений: от раннего комикса, мелодрамы до сложных, содержательно насыщенных форм современного искусства, таких как экспериментальные виды рок-музыки, перформанс, хэппенинг.

Уже на заре истории массовой коммуникации началось сотрудничество серьёзной музыки и новых видов искусства. Неслучайно многие выдающиеся композиторы работали в области киномузыки. И в свою очередь, закономерности кино воздействовали на процесс композиторского творчества (принципы кадровости, монтажность).

Поиски нового языка для киномузыки обозначили новые пути и для развития

сферы чистой – неприкладной – музыки, например, так называемая “конкретная”, использующая записи естественных шумов и звуков наряду с собственно музыкальными.

Другое изменение условий бытования музыки связано с распространением аудиоаппаратуры. Если для камерных жанров это не внесло ощутимых перемен, то для концертных, театральных, культовых жанров отрыв от коллективности восприятия означал резкую смену акцентов в восприятии. Кроме того, практика домашнего прослушивания вызвала к жизни новые жанры: так называемую “медитативную” или “релаксационную” музыку. Этот вид, кроме обслуживания досуга, играет ещё и психотерапевтическую роль. Композиции музыки такого рода составлены из напевных мелодических фрагментов, плавно перетекающих один в другой. Умеренные темпы и сдержанная динамика (от *mp* до *mf*) дополняются наложением записи звуков природы: плеск волн, шорохи листвы...

Также нельзя не упомянуть об индустрии шоу-бизнеса, порождённой бурным развитием записывающей и воспроизводящей аппаратуры. Наряду с многочисленными отрицательными следствиями, в таком лавинообразном всплеске популярной музыки есть позитивное начало. В огромном количестве образцов выковывается живая интонация, без которой музыка теряет жизнеспособность, не находя отклика у слушателя. Продолжая поиски в этом направлении, композиторы – наши современники пытаются нащупать свои пути претворения интонационного словаря “лёгкой музыки”. Наиболее интересны находки, сделанные Г. Раманом в “Концерте для оркестра”, И. Калнынем в Четвёртой симфонии, Р. Кангро в “Музыке в стиле beat”, М. Кажлаевым в “Концерте для джазового

оркестра”, С. Слонимским в “Концерте для оркестра, 3-х электрогитар и ударных”.

Кроме обновления внутри уже сформировавшегося жанра (на уровне отдельных средств выразительности), предпринимаются и попытки создать новый жанр. Так появляются своего рода жанры-гибриды. В них как бы сплавляются в единое целое черты обоих “полюсов” современной музыкальной действительности: популярной и академической. Подчёркивая экспериментальный характер подобных опытов, авторы ищут новые жанровые определения для них. Эндрю Ллойд Уэббер ввёл в обиход термин “рок-опера” (“Иисус Христос – суперзвезда”), Пол Маккартни назвал своё вокально-симфоническое произведение “поп-оратория” (Ливерпульская оратория), Астор Пьяццоло предложил жанр “танго-опера” (“Мария ди Буэнос-Айрес”).

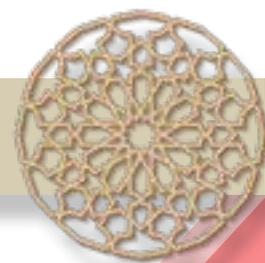
Интереснейшие эксперименты в этом направлении проводятся в Узбекистане.

Синтез жанров обозначился в сочинении “Диалоги” Р. Вильданова. Появление рок-оратории В. Сапарова “Голоса веков” в 1984 году говорит об актуальности творческого поиска композиторов Узбекистана. Новые направления синтеза, интегрирующие национальную культуру в общемировой контекст намечены в шоу-балете “Великий Шёлковый путь” М. Бафоева, “Джаз-макOME” - сюите для чанга и фортепиано А. Латиф-Заде, в произведениях А.Эргашева, Н. Гиясова.

Таким образом, мы видим, что влияние массовой культуры на музыкальное искусство проявляется на самых разных уровнях: от отдельных средств выразительности до появления качественно новых жанровых образований. Поиски нового приводят к максимальному усилению синтезирующих тенденций между различными видами искусства, что служит фактором достижения нового качества произведения искусства.

Использованная литература:

1. Баранова Т. Музыка в системе искусств как актуальная проблема музыковедения. // Музыка. Науч. реф. сб. /ГБЛ. М., 1983, вып. 2.
2. Взаимодействие и синтез искусств. Сб. ст. Л., 1978.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.





Феруза МУХАМЕДОВА,
преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ОПУСЫ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Данная статья посвящена обзору полифонических опусов композиторов Узбекистана в сфере фортепианной музыки. Здесь анализируются некоторые полифонические циклы, рассматриваются особенности их интерпретации.

Ключевые слова: полифония, фортепиано, композитор, прелюдия, fuga, интерпретация.

Ушбу мақола Ўзбекистон композиторларининг фортепиано мусиқасидаги полифоник опуслари масалаларига бағишланади. Мақолада баъзи полифоник туркумлар таҳлил қилиниб, уларнинг интерпретацияси ўзига ҳос йўллари ёритилади.

Калит сўзлар: полифония, фортепиано, композитор, прелюдия, fuga, интерпретация.

Annotation

This article is devoted to the questions of polyphonic opuses of the composers of Uzbekistan in the sphere of piano music. There are analyzed some of the polyphonic cycles, specificity of interpretation.

Keywords: polyphonic, piano, composer, prelude, fuga, interpretation.

Полифония занимает значительное место в фортепианном творчестве композиторов Узбекистана. Как единственный цикл выделим “24 прелюдии и фуги” Г.Мушеля¹ (1973-1975). Традиции И.С.Баха, из современников Д.Шостаковича, композитор использовал в контексте узбекских народных мелодий, произведений бастакоров, и тем самым синтезировал полифонические принципы с реалиями собственного музыкального мышления. Красота фольклорных мелодий и ритмов, богатство музыкальных образов, многообразие жизненных переживаний – делают опус Г.Мушеля привлекательными как для изучения, так и для интерпретации.

Вклад в развитие фортепианной полифонической музыки внес пианист и композитор Холмирза Азимов. Его “Полифонические пьесы” из двенадцати

¹ Об этом цикле написано немало работ, среди которых: Головина В. Фортепианное творчество композиторов Узбекистана // Вопросы истории и теории музыки. Т., 1976; Гафурбеков Т. – О национальных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки. // Музыкальная культура Узбекской ССР. М., 1981; Вахидов А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля. Т., 1982; Вахидов А. Об исполнительской интерпретации прелюдий и фуг Г. Мушеля // Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Т., 1985.

миниатюр, можно назвать микропрелюдиями в стилистике узбекской монодии. Пьесы строго выдержаны в полифоническом стиле с преобладанием двухголосия, инспирированного национальным звуковым колоритом, идущим от традиционной инструментальной музыки, основанной на кварто-квинтовых созвучиях. Композиции написаны пианистично, удобны для исполнения. Знатоки специфики фортепиано, Х. Азимов использовал акустические и тембровые ресурсы инструмента, сумел найти национальные краски, раскрыл их полимонодиическую структуру².

Большое внимание полифоническим формам уделяет композитор Рустам Абдуллаев, которому на сегодняшний день принадлежат двадцать четыре трехголосных и четырехголосных фуг. Широкий диапазон образного содержания фуг Р. Абдуллаева - представляет интересный материал для музыканта-исполнителя. Это фуги лирико-философские, жанрово-колористические, песенные, танцевальные, в которых композитор изобретательно использует ритмику, лады узбекской народной музыки, смело экспериментирует, обновляя полифонические формы оригинальными решениями.

Широко востребованный в учебно-педагогической и концертно-исполнительской практике микроцикл "Прелюдия и токката" Р. Абдуллаева, является качественно новой интерпретацией цикла, где впервые представляется соединение двух импровизационных, близких друг другу жанров – прелюдии и токкаты. Прелюдия разворачивается в свободной импровизационной форме, в ней проявляется метроритмическая изобретательность автора. Здесь важным фактором музыкального развития является остинатность. Повторение звука си в верхнем голосе на протяжении всей пьесы придает ей осязаемое своеобразие и вызывает ассоциации с прелюдией h-moll из цикла соч.25 Ф.Шопена. В Токкате заметно использование композитором расширенно - тональной техники, в частности, приём битональности на протяжении всей пьесы (в данной пьесе происходит наложение пластов, партия правой руки написана в тональности "cis-moll", а партия левой руки в тональности "c-moll"). Исполнителю следует обратить внимание на красочную динамику и гармонические находки композитора.

Наряду с вышеназванными сочинениями в числе неординарных полифонических циклов в узбекской фортепианной музыке выделяется цикл "Прелюдия и фуга" Х. Рахимова. Данное произведение отличается глубоким внутренним единством, монотематическим началом, на что указывает общность тематизма прелюдии и фуги. Прелюдия представляет собой классический образец узбекской полимонодии. На фоне глубокого октавного педального остинато в низком регистре звучит монодия, как бы вырастающая из вибраций космоса. Это рождение музыкальной мысли, получившее дальнейшее развитие, которое вводит в фугу без перерыва. Природа фуги неординарна по своей сути, поскольку тема излагается в комплекте трехголосной фактуры, представляющая собой вид разнотемной полифонии. Активное тематическое развитие раскрывает полифонические возможности тематизма, образуя интенсивное динамическое нарастание, завершающее фугу на высоком эмоциональном подъеме.

² Полимонодия – термин, введенный Т. Гафурбековым в середине 80-х гг., XX века.

Крупная полифоническая форма оригинально представлена циклом “Полифоническая тетрадь” А.Хашимова. Цикл интересен стремлением композитора преодолеть стереотипы академической полифонической структуры. “Полифоническая тетрадь” построена на уйгурском музыкальном материале, что придаёт ей свежесть и новизну; содержит три части: “Мукамбеши Ажам”, “Пассакалия” и “Токката”. Этот малый полифонический цикл интересен оригинальным решением остинатных форм движения, организуемых в логическое развитие композиционной формы, активизирующее мышление исполнителей, их энергетику и темперамент.

Особое место в современной фортепианной полифонической музыке занимают сочинения Н. Гиясова, проникнутые стремлением композитора создать полифонию на основе узбекской традиционной музыки. Идея полифонизации макама получило отражение в циклах “Полифонические пьесы” (четыре тетради), “Полифоническая тетрадь” и “Полифонический маком” – 24 фуги в четырех шпурбе (Сарахбор, Талкин, Наср, Уфор). Композитор использует непостоянное количество голосов, чередуя полифоническую фактуру с гомофонно-гармонической, экспериментируя в сфере формообразования. “Очень зашифрованный эмоциональный интонационный облик темы” [4, 20] в фугах данного цикла представляет некоторое неудобство для пианиста и сложность для восприятия слушателем, вследствие чего является редко применяемым в педагогической и концертной практике.

В этом отношении весьма удобной для исполнения и четкой композиционным строением, выявленным тональным планом отличается “Токката и фуга” М. Атаджанова. Яркая по характеру Токката написана в аккордовой фактуре с дальнейшей октавной дублировкой в трехстрочном изложении, исполняется в непрерывном, стремительном движении. Следующая далее трехголосная фуга – ясная в структурном отношении, носит раздумчиво-спокойный характер. Тема фуги основана на диатонической секвенции, которая развивается в разработке на хроматической основе, что создает “образ” нетерпения и динамически нарастая, приводит к репризе в основной тональности.

Полифонические формы в композиторском творчестве Узбекистана, характеризуются взаимодействием двух традиций – национальной (монодийной) и европейской (многоголосной). По наблюдению Ф.Мухтаровой: “...узбекская лирическая монодия, как полифоническая, обладает свойствами плавности, непрерывности... как и полифоническая, подчиняется в своем становлении принципу равновесия” [3, с.30]. С этой позиции мы рассмотрим микроцикл “Импровизация и токката” Д. Янов-Яновского, один из ярких образцов узбекской фортепианной музыки XX века, особенностью которого является использование монодийных принципов национального мышления средствами современной фортепианной техники.

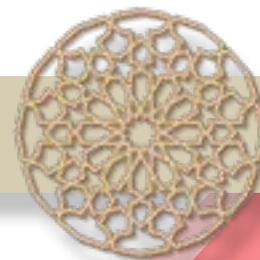
“Импровизация и токката” написано в трехчастной форме, в основе крайних частей лежит краткая тема (в пределах кварты), в которой отчетливо проявляется национальный характер узбекского мелоса. Основным принципом изложения и развития материала в цикле является повторность, которая сочетается с вариантностью, предполагающей синтез различных элементов. Роль контрастной середины цикла играет Токката, изложенная в наступательном непрерывном движении

с разнообразной динамической палитрой (развертывание от *pp* к динамике *fff*), что ставит перед исполнителем задачу точно продумать звуковое нарастание и равномерно рассчитать большое *crescendo*. Несмотря на минималистический принцип изложения, пианисту необходимо добиться большой экспрессии, создать объемное звучание инструмента. Важным техническим приемом является выделение основной интонации темы на фоне второго голоса - эффекта гудящего эха, эти линии в разных руках не должны быть скоординированными между собой. Данное сочинение обладает "большой выразительной силой, особой объёмностью и эффектом стереофоничности звучания" [1, 55]. В интерпретации микроцикла "Импровизация и токката" следует внимательно изучить указания композитора, динамические и ритмические нюансы, которые подсказывают путь к художественно-музыкальной выразительности.

Таким образом, полифонические сочинения композиторов Узбекистана наглядно показывает подчеркнутый национальный оттенок, почерпнутый из узбекского народного творчества. Освоение полифонической музыки в учебно-исполнительской практике связано с изучением не только индивидуального стиля композитора, но и специфики развития полифонии в современных реалиях.

Использованная литература:

1. Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. Т., 2007.
2. Кушнарв Х. О полифонии. Сборник статей. М., 1971.
3. Мухтарова Ф. К вопросу изучения узбекской музыки в курсе полифонии// Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. Т., 1985.
4. Шарипова А. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). Т., 1999.



Шойиста ГАНИХАНОВА,
докторант Государственной консерватории Узбекистана,
кандидат искусствоведения

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРОВ

Аннотация

Вопросы методологии изучения прикладной музыки до сих пор спорны и неоднозначны. В статье обозначены основные методы музыковедческого исследования и сделана попытка обозначить пути изучения неавтономной музыки.

Ключевые слова: прикладные жанры, методология, киномузыка, композитор, аудиоряд, видеоряд.

Прикладной музикани ўрганиш методология масаласи шу кунга қадар баҳс талаб этувчи ва ўзига хос жиҳатларга эга. Мақолада музикашуносликка оид тадқиқотларнинг асосий методлари белгилаб берилган ва ноавтоном музикани ўрганиш йўллари белгилашга ҳаракат қилинган.

Калит сўзлар: прикладной жанрлар, методология, киномузыка, композитор, аудио қатор, видео қатор.

Annotation

The problems of the studying methodology of applied music have remained controversial and ambiguous. The article outlines the main methods of musicological research and attempts to identify the ways of studying non-autonomous music.

Keywords: applied genres, methodology, movie music, composer, audio series, video series.

Вторая половина XX века характеризуется тем, что визуальные аспекты приобретает все более явный приоритет. Если к началу XX века психологи обозначивали деление на аудиалов и визуалов примерно 50% к 50%, то сегодня вектор соотношения заметно отклонился ко вторым. В связи с чем интерес к социокультурной информации, адресованной зрению, видению, взгляду, способствовал тому, что средства письменного языка начали отодвигаться на второй план. Социальный, психологический, педагогический, эстетический потенциал зрелищных видов искусств адресованных различной аудитории требуют все более пристального изучения. Особенно важным это представляется в произведениях, предназначенных для детской и юношеской аудитории. Поскольку в них наиболее важными становятся воспитательная и обучающая функции и лишь потом развлекательная, информационная, художественно-эстетическая и др.

Круг видов искусств, содержащих зрительный компонент необычайно широк – простираясь от миниатюрных рекламных роликов до масштабных театрализованных шоу включает в себя киноиндустрию, телепродукцию, виртуальные игры, театральные спектакли, кукольные представления и пр. Зрелищные виды

искусств имеют поливидовой и полижанровый характер, сложную структуру и требуют всестороннего исследования.

Очевидно, что исследование должно включать в себя параллельный анализ звуковых и визуальных составляющих, что усложняет исследовательское поле. Здесь мы сталкиваемся с проблемой, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли этой неотъемлемой части целого, киноведы оставляют "за кадром" вопросы, связанные со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в прикладных жанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа. Кроме того, традиционный анализ прикладной музыки требует особого, специального подхода. Сложность поставленной задачи заключается и в том, что аналитик, как правило, работает исключительно с тем, что слышит, ввиду отсутствия или, точнее, недоступности нотного текста. Таким образом, большой пласт музыкальной культуры (прикладная музыка) остается практически неизученным с точки зрения музыкально-звуковой составляющей. Причем из трех возможных форм ее бытования[1] - имеется в виду музыка К зрелищному произведению написанная композитором (еще не включенная в видеоряд), музыка В зрелищном произведении (включенная в видеоряд) и музыка ИЗ зрелищного произведения (саундтрек, вычлененный из многослойной партитуры и адаптированный для академического исполнения).

К объективным причинам, по которым прикладная музыка до сих пор не получила должной оценки в среде музыковедов отнесем:

- 1) опосредованность воздействие музыки на зрителя;
- 2) недооценка роли музыки в зрелищных произведениях режиссерами;
- 3) второстепенность роли композитора в творческом процессе;
- 4) неразработанность комплексной методики анализа музыки в прикладных жанрах;
- 5) недооценкой прикладной задачи музыкального материала и соответственно отсутствие квалифицированных специалистов в данной области;
- 6) отсутствие единой терминологии и общих критериев оценки музыки, что обусловлено малочисленностью специальной литературы.

Необходимость теоретически осмыслить и осознать проблемы, встающие перед авторами синтетических произведений, продиктована "качественными переменами"[2], происходящими на театральной сцене и в кино, где начиная с 80-х годов прошлого столетия "музыка приобретает значение ведущего компонента"[2]. Проблемы киномузыки изучались Н. Янов-Яновской, теорию музыки в драматическом театре разрабатывала З. Мирхайдарова, однако, с тех пор прошло более двадцати пяти лет, к тому же, в названных исследованиях не затронуты вопросы прикладных жанров в постановках для детей.

История развития прикладной музыки в Узбекистане, традиции сложившиеся в этой области, эстетические направления, типы и виды, разнообразие жанровой тематики позволяют рассматривать ее как особую, специфичную сферу композиторского творчества.

Широкий спектр материала для исследования, накопленный за последние тридцать лет, его анализ с точки зрения психологического воздействия на публику и эстетической оценки произведений дает нам право заявить, что в творчестве ряда узбекских композиторов (Ф. Янов-Яновского, А. Мансурова и Д. Янов-Яновского) музыкальный элемент приобретает особое значение. Кроме того, музыка названных композиторов, имеющая прикладное значение, обладает явственно проступающим авторским лицом, своеобразным почерком и специфическим музыкальным языком. Музыкально-оформительские работы ряда звукорежиссеров отличаются пониманием специфичности звуковой составляющей, ее адекватной включенностью в ткань спектакля.

Для получения объективной оценки состояния прикладных жанров в современном Узбекистане необходимо решить, как минимум, следующие задачи:

- 1) обозначить соотношение видео- и аудио-рядов в синтетических произведениях;
- 2) выявить типы музыковедческого анализа в прикладных жанрах с учетом киноведческого и театроведческого анализа;
- 3) определить специфические средства используемые создателями аудио-рядов;
- 4) осуществить анализ функций музыки в прикладных жанрах;
- 5) аргументировать влияние музыкального элемента на восприятие;
- 6) осуществляя анализ аудио-ряда с позиций комплексного (музыковедческого, театроведческого и киноведческого) подхода – показать контекстуальную специфику прикладной музыки;
- 7) классифицировать источники музыкального материала (цитата, авторская тема, музыкальная обработка шумового элемента, звуки из реальной действительности);
- 8) понять принцип музыкальной драматургии в синтетическом произведении;
- 9) определить приемы, ассимилировавшие в музыке под влиянием кинематографа, и напротив, заимствованные искусством кино у музыки.

Для решения поставленных задач, мы также, обратились к классике мирового и узбекского кинематографа, документальному кино, традиционному и экспериментальному театру .

Известно, что существует целый ряд методов анализа музыкальных текстов, к ним относятся: целостный (Л. Мазель, И. Рыжкин, В. Цуккерман), стилевой (М. Михайлов), жанровый (М. Скребкова-Филатова), интонационный (Б. Асафьев), сравнительный (В. Фомин), семантический (Л. Шаймухаметова) и т. д.

Терминологический аппарат на уровне аналогий в структурах музыкального и вербального языков разработан Т. Бершадской. В философии М. Каган и Л. Фрейверт рассматривали музыку в аспекте взаимодействия со смежными искусствами. В литературоведении Е. Азначеева, Б. Кац, О. Соколов, Л. Фейнберг, Н. Фортунатов, Е. Эткин обнаруживали принципы формообразования в литературе и поэзии схожие с инструментальной музыкой. Феномен лейтмотивности в художественной прозе исследовали Е. Азначеева, Е. Сальникова, Н. Снегирева. Композиционно-структурные параллели и терминологический аппарат исследования музыкальных текстов обнаруживаем в работах Ю. Лотмана, С. Эйзенштейна. А. Вевер выявил особенности многоуровневой сюжетной драматургии и ее

полифонические характеристики. Проблемам анализа медиатекста в работах по медиаобразованию посвящены статьи Ю. Усова, Г. Поличко, А. Федорова.

Т. Ф. Шак написана докторская диссертации “Музыка в структуре медиатекста (на примере художественного и анимационного кино)”. Значительный вклад в исследовании музыки в кино внесен З. Лиссой. Анализируя зарубежный кинематограф с эстетических позиций, ученый останавливается на исследовании вопросов прикладной музыки с позиции связи зрительного и звукового рядов, конструктивных и выразительных функций киномузыки, ее драматургии, стиля и формы. Отметим также работы К. Лондона, А. Острецова также посвящены проблемам киномузыки. Весомый вклад в развитие данной темы сделан в диссертационном исследовании Н.С. Янов–Яновской ее книга “Музыка узбекского кино” до сих пор представляет интерес как для музыковедения так и для киноведения. В 1998 году была защищена диссертация Т. Егоровой “Музыка советского фильма”.

О проблемах прикладных жанров упоминается в разделах монографий и исследований, посвященных творчеству академических композиторов, писавших музыку для кино: Д. Шостакович (С. Хентова, М. Сабина), А. Шнитке (В. Холопова, Е. Чигарева), Н. Каретников (А. Селицкий), М. Таривердиев (А. Цукер). Ценные наблюдения можно найти в многочисленных высказываниях и интервью с композиторами, кинорежиссерами и режиссерами спектаклей.

Изучение особенностей прикладной музыки осуществлено с помощью обширного круга современных исследований философской, социологической, культурологической, искусствоведческой (музыковедческой, киноведческой, театроведческой) тематики с учетом интегративного характера рассматриваемого феномена.

Междисциплинарная направленность исследования на стыке искусствоведения, музыковедения, киноведения, театроведения привела к необходимости распределить работы представителей гуманитарной науки на отдельные блоки.

1. Музыковедение:

1.1. Методология музыковедческого анализа, представленная в трудах М. Арановского, Б. Асафьева, Т. Бершадской, М. Бонфельда, В. Задерацкого, И. Земцовского, Ю. Кона, А. Милки, Л. Мазеля, В. Медушевского, Е. Ручьевской, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, В. Цуккермана.

1.2. Исследование музыкального содержания в контексте семиотического подхода к анализу музыкального языка и музыкальной речи (М. Арановский, М. Бонфельд, Л. Казанцева, Г. Консон), теории музыкального тематизма (О. Тихомирова, Е. Ручьевская, В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Е. Чигарева), функций жанровых формул (М. Лобанова, Л. Казанцева, А. Сохор) и межтекстовые взаимодействия в музыке (А. Денисов, Ф. Кепплер, Л. Крылова, С. Лаврова), синестетичности как компонента музыкально-интонационного процесса (Н. Коляденко), проблем музыкального стиля и стилистики (М. Лобанова, Л. Казанцева, М. Михайлов, С. Скребков).

1.3. Общие проблемы музыкальной драматургии (В. Бобровский, Ю. Келдыш, И. Соллертинский, Т. Чернова, Е. Чигарева) и закономерности музыкальной драматургии кинопроизведения (Л. Владимиров, И. Иоффе, И. Фролов, А. Чернышов).

1.4. Вопросы музыкального формообразования (Б. Асафьев, Т. Бершадская, В. Бобровский, В. Задерацкий, Ю. Тюлин, В. Холопова, В. Цуккерман).

1.5. Общие проблемы анализа киномузыки (В. Васина-Гроссман, Д. Вирзбики, Л. Березовчук, О. Дворниченко, Т. Егорова, Б. Кац, К. Кэлинэк, З. Лисса, К. Маккарти, К. Лондон, А. Острецов, А. Петров, В. Тиль, Г. Троицкая, С. Хентова, Э. Фрид, И. Шилова, А. Шнитке).

1.6 Исследования посвященные вопросам детской музыки (Д. Кабалевский, Н. Михайловская и Н. Сац). В узбекском музыкознании Е. Романовская записывала в далекие 30-е годы прошлого столетия узбекский детский фольклор. Т. С. Вызго писала о состоянии детской музыки в творчестве композиторов Узбекистана. Т. Е. Соломонова защитила кандидатскую диссертацию “Вопросы ритма узбекского песенного фольклора”, где говорится об образцах детских фольклорных песен.

2. Киноведение:

2.1. Труды по семиотике кино (Ю. Лотман), теории кино (Б. Балаш, С. Гинзбург, Р. Казарян, К. Разлогов, Д. Салынский, В. Соколов, М. Туровская, С. Филиппов, С. Фрейлих, С. Эйзенштейн, М. Ямпольский), звуку в кино (С. Гуревич, Л. Оболенский, А. Чернышов), кинокритике (Д. Дондурей, О. Ковалов, И. Манцов, Т. Сергеева).

2.2. Теоретические исследования, эссе, лекции, беседы кинорежиссеров (А. Балабанов, П. Гринуэй, Г. Данелия, М. Захаров, А. Кончаловский, Д. Линч, Н. Михалков, К. Муратова, Ю. Норштейн, В. Пудовкин, А. Сокуров, А. Тарковский, Ф. Феллини, Ф. Шлендорф, С. Юткевич, С. Эйзенштейн) и кинокомпозиторов (Э. Артемьев, В. Дашкевич, М. Жобер, Г. Канчели, Н. Каретников, М. Найман, А. Петров, А. Шнитке, Д. Шостакович) о кинематографическом процессе, языке кино.

3. Работы по другим направлениям прикладных жанров (музыка на ТВ, реклама, видеоклипы и др.) и звукорежиссуры.

3.1 реклама (А. Крылова, Е. Столбникова), видеоклип (С. Севастьянова, А. Троицкий), жанры телевидения (А. Клотынь, А. Чернышов), проблемы музыкальной звукорежиссуры (И. Алдошина, П. Кондрашин, М. Соболева).

4. Психология:

4.1 Классическая психология (Д. Брунер, А. Р. Лурия).

4.2 Психология музыкального восприятия (Е.В.Назайкинский, В.Медушевский, Б.Теплов).

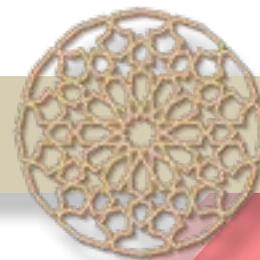
Первые шаги, в Узбекистане, в сфере прикладных жанров были сделаны И. Акбаровым, М. Левиевым, В. Мейеном А. Малаховым, Р. Вильдановым, А. Берлиным, Н. Закировым. За рассматриваемый период в исследуемых жанрах работают такие композиторы как: Ф. Янов-Яновский, М. Бафоев, А. Эргашев, А. Мансуров, Д. Янов-Яновский, А. Икрамов, О. Абдуллаева, А. Ким, Х. Хасанова, А. Эргашев.

Изучая авторскую музыку для детей в мультипликации, кукольных и спектаклях для молодежи мы попытались обнажить многие важные стороны проблем развития прикладных жанров, которые открываются при структурном анализе. Большинство партитур проанализированные впервые в узбекском музыкознании поднимают обширный пласт музыки. Теоретические положения и методологическая

направленность исследования могут стать основой в дальнейшем комплексном изучении современной музыки прикладных жанров. Перспективным видится и разработка нового направления в музыковедении, обеспечивающего упорядочение терминологического аппарата и совершенствование процедуры искусствоведческого анализа. Надеемся, что результаты данного исследования будут использованы в консерваторских курсах по специальностям музыковедение, композиция и звукорежиссура, окажутся полезными для профессионального формирования режиссеров театра и кино.

Использованная литература:

1. Абул-Касымова Х. Кино и художественная культура Узбекистана. –Т.: Издательство “Фан” Академии наук Узбекской ССР, 1991. –147-с.
2. Ждан В. Эстетика фильма. –М.: Искусство, 1982. –346-с.
3. Кац Б. Простые истины киномузыки (Заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова). –СПб: Искусство, 1998. - 229-с.
4. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. –М.: Лань, 2006. – 423-с.
5. Медушевский В. Интонационная форма музыки. –М.: Музыка, 1993. –167-с.
6. Мирхайдарова З. Музыка в драматическом театре Узбекистана. – Т.: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1986.–103-с.
7. Мухтаров И. Музыка в современном драматическом театре Узбекистана (приглашение к теме) // Санъатшунослик масалалари II жилд. Т.: San’at, 2005. –171-с.
8. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. – М.: Лань, 2002. –23-с.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. –М.: Лань, 2004. –340-с.
10. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. –М.: Композитор, 2002. –31-с.
11. Янов-Яновская Н. Музыка узбекского кино. –Т.: Издательство “Фан” академии наук Узбекской ССР, 1969. –173-с.
12. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. –Т.: 2007. –270-с.





Munawara ABDULLAYEVA,
acting associate professor of the State Conservatory of Uzbekistan

OVERCOMING THE LANGUAGE BARRIER IS THE FIRST AND MAIN STAGE OF LANGUAGE LEARNING

Annotation

Almost every student of English or other foreign languages is faced with such a phenomenon as the language barrier. The article analyzes the causes of the language barrier among students studying foreign languages, methods for eliminating barriers, as well as possibilities of overcoming this obstacle with the help of properly selected teaching methods to improve conversational speech.

Keywords: language barrier, reluctant talkers, fluency in communication, grammatical construction, language communication environment, speech, authenticity.

Аннотация

Инглиз тилини ёки бошқа тилларни ўрганаётган деярли ҳар бир инсон тил тўсиғи каби ҳолат билан тўқнашади.

Мақолада хорижий тилларни ўрганаётган талабаларда тил тўсиғининг пайдо бўлиш сабаблари ва уни бартараф этиш усуллари ҳамда оғзаки нутқни тўғри танланган усуллар билан мукаммаллаштириш орқали ушбу тўсиқларни енгиб ўтиш имкониятлари таҳлил қилинади.

Калит сўзлар: тил тўсиғи, камгап ўқувчилар, эркин мулоқот, грамматик конструкция, тилнинг муносабат муҳити, нутқ, аслига тўғрилиқ.

Почти каждый изучающий английский или другие иностранные языки, сталкивается с таким явлением как языковой барьер. В статье анализируются причины появления языкового барьера у студентов изучающих иностранные языки, методы устранения барьеров, а также возможности преодоления данного препятствия с помощью правильно подобранных методов обучения, для совершенствования разговорной речи.

Ключевые слова: языковой барьер, молчаливые ученики, свободное общение, грамматическая конструкция, среда языкового общения, речь, аутентичность.

Million of students around the world are in quest of finding the best way of learning to speak English fast and correctly. Among many others the most common communication challenge of learning foreign language has remained a so called language barrier, when students know the grammar, are able to read, write and translate but have difficulties speaking [2, 5].

Almost everyone who studies English or other foreign language faces such a phenomenon as a language barrier. For many, such a phenomenon has become an unpleasant and detrimental stage while learning language. The question of how to rise above this obstacle, concerns not only students but those of that teaching them. There may well be more than one reason and lots of solutions to try out to overcome the obstacles. And the first one

would be to find out the reason for the students reluctance to speak.

In order to overcome the uncertainty and deal with the challenges regarding the English language, it is necessary to determine the causes of the language barrier, eliminate them, and then choose the right means to achieve the goals to improve spoken English and achieve fluency in communication.

Thus one of the main reasons for language barrier has been fear of making a mistake or using the wrong word or not saying it correctly [2, 3]. The fear of making a mistake, perhaps, develops due to improper learning or improperly created conditions for learning English. Thus, if the teacher always interrupts a student during the answer, corrects and criticizes for the misuse of grammar, the student gets lost and forgets the thought he/she wanted to say. There is an opinion among many experienced teachers, that making mistakes during the lesson could be considered as the best thing a student can do when learning a foreign language. Since we learn from mistakes and will keep making them while the learning process until we reach the level of good command of English or other foreign language. It happens that when learning a foreign language, some students face the fear of incorrect pronunciation, are afraid that their accent will sound silly and their interlocutors will just laugh at them. When the speech apparatus is tuned to the native language, it takes time and exercise to rebuild physiologically and make the muscles worked. To achieve this, it is necessary to read out loud, listen to more native speakers, trying to repeat and imitate the pronunciation. The teacher should use video and audio equipment to showing movies and listening to songs and radio programs, and also recommend students to watch TV shows during their independent work [7].

At the same time, grammar rules should always be kept in mind. Properly constructed grammatical construction is always necessary for a correct and accurate statement of thought in English, as well as for understanding of the native speaker speech. Speaking about the correction of errors, one should take into account the psychological type of each student as much as possible. So, some mistakes can be corrected in the course of speech, others should be corrected only after the person has finished his statement. It is fine to be occasionally searching for one or two words but if students stumble to string sentences together that could lead to a sense of defeat. In order to improve their limitations the content should be made more interesting to their age.

During the learning process students should be encouraged to discuss the topic in pairs, to seek help from classmates, to feel free using dictionary and textbooks until the students feel themselves more confident.

A student can master grammar structures very well and have a good passive vocabulary, but due to a lack of practice, it might be difficult for him to express what he learnt in spontaneous speech. To overcome this barrier, the student is required to reach to the subconscious level the both language and verbal communication skills, so that a student can apply all that was learned in English lessons in real life. In addition, some university teachers in English classes do not speak English, they focus more on grammar rather than communication exercises. Emphasis is placed on the translation of texts, the substitution of words, retelling of text, etc. Whereas the communication exercises are more concerned with a free conversation or communicating dialogues on a specific topic. Different topics for dialogues that are not learned from the book and not made up in advance, a spontaneous unpolished

conversation with the teacher or with the classmates will work better. Teachers should give each student an opportunity to speak in class. In addition, instead of complex sentences, while students yet do not have sufficient vocabulary. The best way is that students are making attempts to express their thoughts and the simpler the better and clearer to other students. We must also teach students not to forget to add polite words like “please” and “thank you”, as they are relevant in any conversation [4]. It is also necessary that all speech patterns, language and communication skills are introduced and practiced in the context as close to reality as possible. In the setting created by the teacher, where each specific word, each specific situation, each specific structure serves to solve a communicative task, students more easily understand the communicative language structures [1,2,3]. The closer situations to reality, the easier it would be to transfer all that was completed in the classroom in the English language into real life. When situations practiced are about shop, hospital, theater, airport, etc. then it will be easier for the student to react faster if this situation had already been tried in the classroom. However the teacher should go through the preparation steps very carefully. All communication games need loads of setting up, careful practice to get off to a smooth start.

The learning approach, where grammar-translation method is applied, has been gradually less used. Knowledge about language and language proficiency are different things. Attempts to translate from native language to English, remembering the rules of grammar, are believed to be leading to poor results. As in a stressful situation, all the words and expressions learned in the class seem to just evaporate from the students’ heads. The point is to learn how to quickly formulate a whole

sentence, but not to try to translate word by word from one language to another, which takes a lot of time. The cards with set expressions written on them may be very helpful while learning foreign languages as they could come with suggestions for translation. On the one side a sentence in the native language is written, on the other side in a foreign language. A good idea would be a gradual study of the idioms and phrasal verbs that native speakers like to use. It is not necessary to memorize the whole structure at once, two idioms a day will do to accomplish amazing results. Good comprehension of synonyms and antonyms also helps in conversation. In order to talk to so called “silent” students, it is necessary to move away from the textbook and talk with students on topics that they care about. Consequently, it is necessary to carefully select situations for discussion with a focus on students' knowledge and interests.

In addition, the lack of a linguistic communication environment leads to a poor understanding of the interlocutor [1]. If students hear the speech of their teacher only, it is difficult for them to perceive the speech by ear and to understand the native speakers correctly. Thus listening tests given to students during exams are very difficult for the students. Learners should always be able to identify with the topic and have experience of it.

Innate shyness, by virtue of a certain character, also plays a role in the erection of the language barrier. These students should be treated with caution, without much pressure, but gradually developing their skill in organizing a quiet atmosphere in the classroom without stress. There are other types of students who are very active due to their natural abilities, often they take all the attention during the lesson, the teacher has to set priorities, giving the opportunity to take part in the lesson to

silent and shy students. Silence is often the best form of defense when faced with possible humiliation in front of peers. Since some people are naturally more talkative others are not the teacher should accept this and do not cajole or press shy students to speak. The teacher should simply put those of the students who are silent with more talkative ones in pairs to tick a list of statements they agree with or not. The time should be given to them to think before they discuss in a group or whole class situation.

Thus, if the student is "silent" in English class that does not mean that the student does not learn anything. Just a little patience and a friendly atmosphere will make wonders. The most important thing is to remove the language barrier from the student. There are several ways to achieve this: from the very beginning of the process, it is necessary to create such conditions in the English language classes, in which a person would feel comfortable, in which the potential internal capabilities of a person would be revealed, so that the person would relax psychologically and speak spontaneously on one or another topic. Students must communicate unreservedly with each other and with the teacher. The teacher, in turn,

should not pay much attention to mistakes. The main thing is to give students the opportunity to express what they eager to say. In addition, you must include listening to authentic tests, so that students get used to hearing different pronunciations. A teacher needs to be well aware of the interests of his/her students and create situations in the class according to their interests.[5]. At the English language lesson it is necessary to create such communicative situations that will be of interest to the student. This is especially important when studying professional English, for which the teacher must very well understand the specifics of the activities of their students.

Thus given the above, English lessons could be quiet boring if they are devoted only to grammar and translation exercises. In non-linguistic universities it is better to resort to translation exercises as rarely as possible. It is necessary to create the environment where it is easy for students to start thinking in English. If gradually develop all aspects of the language and not be afraid to make mistakes, one can achieve good success and a sense of confidence in the conversation.

Использованная литература:

1. Добрикова К.А. Язык как барьер к межкультурному общению, Вестник Челябинского Государственного Университета, 2015, №27 (382) Филологические науки. Вып. 98.
2. Котельникова Е.Ю., Шпортько И.А. Исследование языковых барьеров у студентов технических специальностей при изучении иностранных языков. Журнал Филологические науки. Вопросы теории и практики, Томбов, №1 (67) 2017.
3. Муслимова Э.Ф. Языковой барьер при изучении английского языка и способы его преодоления. Журнал Современные тенденции развития науки и технологий МБОУ СОШ №1, Россия, Голицино, №2-9 стр-135-137, 2017.
4. ienglish.ru/articles/common-article/yazykovoy-baryer-i-kak-s-nim-borotsya.
5. К и б е р Л е н и н к а : <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-kak-barrier-k-mezhkulturnomu-obscheniyu>.

МУСИҚИЙ БАДИИЙ КОММУНИКАЦИЯ ТИЗИМИДА ОВОЗ РЕЖИССЁРЛИГИ**Аннотация**

Мақола замонавий мусиқа маданиятида овоз режиссёри мавқеининг ўзгариши ва ортиб боришига бағишланган. Овоз режиссёрининг товушлар образини, уларнинг ёзуви ҳамда қайта ишлаш жараёни устаси, шунингдек, мусиқали композиция яратилиши ва янграши жараёнининг фаол иштирокчиси сифатидаги янги роли кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: овоз режиссёри, товуш билан ишлаш, бадий матн, мусиқий коммуникация, аудио, мусиқий дастурлар.

Статья посвящена теме изменения и параллельного усиления роли звуко-режиссера в современной музыкальной культуре. Рассматривается новая роль звукорежиссера в качестве творца новых звуковых образов, их записи и обработки, а также в качестве активного участника процесса создания и воспроизведения музыкальной композиции.

Ключевые слова: звукорежиссер, работа со звуком, художественный текст, музыкальная коммуникация, аудио, музыкальные программы.

Annotation

The article considers the role of a sound producer in the modern musical culture in terms of his changing character as well as his strengthening influence. The author analyses the new role of the sound producer as a creator of new sound images, the recording and processing of these images, along with his active participation in the process of creation and reproduction of musical composition.

Keywords: sound producer, work with sound, artistic text, musical communication, audio, reproduction of musical composition, musical programmes.

Ўтган асрнинг охирларига келиб мусиқий-бадий коммуникациянинг тузилиши ва тамойиллари бир қатор аҳамиятли ўзгаришларни бошидан кечирди ва янги маъно-мазмун касб этди.

Мусиқий коммуникация композитор, ижрочи, тингловчи ва танқидчилар коммуникацияси мураккаб, кўп таркибли услубнинг қисмига айланди. Худди шу каби қабул қилиш, бадий тафаккур, мусиқий тиллар ҳам аҳамиятли ўзгаришларга дуч келди, мусиқанинг услуб ва йўналишларини қориштириш амалиёти ва бошқа бир қатор омиллар пайдо бўлиб,

улар мазкур коммуникациянинг трансформациясини аниқлаштириб бердилар. Бундай коммуникация бутун тизимнинг мавжудлигига асос бўлиб хизмат қилди ва мазкур тизим асосида коммуникация ривожланди ва янада кўптаркиблироқ, мураккаброқ кўринишни касб этди. Шунинг учун янги товушли коммуникация спецификасини ўрганиш, бизга XX аср охири XXI аср боши мусиқа маданиятининг ўзига хосликларини англаш ва таҳлил қилишга имкон беради.

Овоз режиссёрлиги доимо мусиқадаги коммуникациянинг субъекти бўлган.

Музикани яратиш, узатишда инновациялар ролини ҳисобга олсак, овоз режиссёри бадий ижодиёт жараёнининг қатнашчиси бўлиш билан бир қаторда, энг муҳим вазифалардан бирини ўз зиммасига ола бошлади, яъни у техник, бадий ва ҳатто ижрочилик масалаларини ечишнинг фаол иштирокчисига айланди.

Бундан келиб чиққан ҳолда, коммуникациянинг тузилишини қуйидагича аниқлаш мумкин: муаллиф–ижрочи–овоз режиссёри–тингловчи– танқидчи. Мисол учун, Ю.Б.Борев уни қуйидагича аниқлайди: “У ижоддан, муаллифнинг ўз-ўзини ифода этишидан бошланиб, бадий матнни англаш билан яқунланиши мумкин”. Шунга кўра овоз режиссёри томошабинлар учун ўзига хос кўприкка, бадий матннинг интерпретаторига айланади. Ҳозирги кунда замонавий овоз режиссураси бу ижодий акт бўлиб, у техник воситалар ёрдамида музикаий композициянинг концепциясини яратишни тақозо этади ва бундан кўзланган мақсад – композиция муаллифи ва ижрочи ғоясини ҳаётга татбиқ этишдир.

Ҳозирги кунда овоз режиссёри вазифаларини тадқиқ этувчилар қуйидаги фикрни таъкидлайдилар: биринчидан, овоз режиссёри бажараётган вазифалар аҳамиятли тарзда кўпайди, иккинчидан, кўп сонли ўзгаришларни бошидан кечирдилар. Бугунги кунда овоз режиссёрини ҳамкор ижрочи, баъзида эса ҳамкор муаллиф, сайқалчи ва музика муҳаррири сифатида қабул қилиш мумкин. Овоз режиссёрининг асар устида ишлаши ва унга янги бадий ва эстетик бўёқлар беришга интилиши ижрочи ғоясини амалга оширишда энг муҳим жараёнлардан бирига айланди. Муаллиф–ижрочи–овоз режиссёри–тингловчи–танқидчи структурасида ўзаро боғланишларнинг тақсимланиши чизиқли тузилишга эга, муаллиф ва интерпретаторнинг вазифалари кўп ҳолларда

уйғунлашиб кетади ёки бир-бирини тўлдиради, ҳозирги кунда тингловчининг роли кўтарилади ва уни қисман асар ҳаммуаллифига айлантиради.

Овоз режиссёри фаолиятининг ўзига хослиги шундаки, у музикаий коммуникациянинг бошқа субъектлари билан ижодий ҳамкорликка киришади ва улар билан биргаликда қўйилган вазифалар ва концепцияни амалга оширишга ҳаракат қилади. Бунинг учун унинг захирасида замонавий овоз режиссёрлигида қабул қилинган жуда кўп ифодавий воситалар тўплами мавжуддир.

Музикаий асарларни яратиш ва унга ишлов бериш жараёни сингари музикаий маданият ҳам маълум ўзгаришларни бошидан кечирди, мазкур жараён XX асрнинг охирларида юз бера бошлади. Мазкур ўзгаришлар музикаий коммуникация тизимида овоз режиссёри ўрнининг ўзгаришига ҳам таъсир этди. Бунда кўп сонли янги техник ечимларнинг пайдо бўлиши сабабли, музикаий қабул қилишнинг ҳамда ифодавий воситаларнинг ўзгариши асосий омил вазифасини бажарди.

Овоз режиссёри амалиётида музикаий асарларга муаллиф ижодий фаолияти маҳсулига каби мурожаат этиш ўз мужасамини топди. Асарнинг яқуний садоси асар тимсолларини ва муаллиф ғоясининг тузилишини тушунишга, мазкур ғояни бадий ифодалаш учун овоз режиссёри томонидан қандай технология қўлланилганлигига боғлиқ. Турғун бўлиб қолган классик композицияларга асосланган классик интерпретация, мулоҳазалар ва шакллар замонавий ҳаётда ўз долзарблигини йўқотди. Янги қонунлар асосида яратилган ва қайта ишланган асарларда овоз режиссёрининг ноёб ёндошувини кузатиш мумкин. Бундай музикани яратиш учун бадий вазифаларнинг алоҳида интерпретацияси талаб этилади.

Муסיқий асарлар янги шакллари­нинг сифатини, ўзига хослигини, ноёблигини ҳисобга олган ҳолда шуни таъкидлаш мумкинки, ҳозирги кунда овоз режис­сёрининг роли ниҳоятда муҳим. Ҳозирги кунда муסיқий санъатда янги жанрли шаклларни яратиш унинг типик схема ва тузилишларидан воз кечиш тамойили асосида амалга оширилмоқда.

Ҳозирги кунда янги муסיқий шакл­ларни яратишда авваллари бўйсуниб шарт бўлган турғун чегаралар ва қабул қилинган функционал боғланишлардан воз кечиш мақсад қилиб олинган. Муסיқий асарларда энди ноёблик ва янги сўз қонуни ишламоқда. Бундан ташқари коммуникациянинг янги асар муסיқий воситалари деярли ҳар бир янги асар устида ишлаш жараёнида яратил­япти.

Эндиликда замонавий муסיқада товуш асосини ихтиёрий акустик усуллар ташкил этиши мумкин. Авваллари муסיқий тилни яратишда муаллифлар унинг бирламчи унсури бўлган товуш билан бу қадар фаол ишламас эдилар. Ҳозирги кунда товушнинг муסיқий характеристикаларини унинг динамикаси, сенсорли сифатлари, қайта­рилувчанлиги, артикуляция ва ҳоказолар ташкил қилади. Янги товушларни яратиш, кўп ҳолларда композицияни яратишнинг биринчи босқичини намоён этиб, унга ноёбликни бахшида этади. Товушга композициянинг объекти сифатида қаралиб, у композицияга янги талқин, функционалли ва структурали маънони олиб киради. Ҳозирги кунда товуш бу

– композициянинг унсури бўлган ихтиёрий акустик ҳодисадир. Бу билан боғлиқ равишда таъкидлашимиз мумкинки, овоз режиссёри интерпретация қилиб ёки янги товушларни қўшиб, қисман муаллиф, қисман асарнинг ижрочисига айланади.

Асар муаллифи ноёб муסיқий тилни яратса, овоз режиссёри муаллифнинг ғояларини акс эттирувчи фонограммани тайёрлаш ва унга ишлов беришнинг ўзига хосликларини аниқлаштиради.

Мазкур мақолада биз муסיқий ком­муникациянинг субъекти сифатида овоз режиссёрининг айрим вазифаларини кўриб чиқдик. Унда биз овоз режис­сёрига муסיқий асарни интерпретация қилишга имкон берувчи чегараларни аниқлаш масаласига ва шу каби бир қатор масалаларга тўхталмадик. Кейинги мақоаларимизда мазкур масала ва бошқа бир қанча масалаларни тадқиқ эта­миз деган умиддамиз.

Хуллас биз муаллиф ноёб асар яратса, овоз режиссёри муаллиф ғояларини акс эттирувчи фонограмма яратишнинг ўзига хосликларини аниқлаштиради деган хулосага келдик. Демак, муаллиф, ижрочи ва овоз режиссёри орасидаги иждодий коммуникация структураси овоз режиссёрининг субъект сифатида муסיқий композициянинг шакли ва маъносини аниқлаштиришини тақозо этади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Корсакова И.А. Структура музыкально-художественной коммуникации // Современные проблемы науки и образования. 2015. – № 2-2.
2. Борев Ю.Б. Эстетика. II том. Смоленск: Русич, 1997. С.- 352.
3. Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: автореф. дисс. к. искусствоведения. СПб., 2006.
4. Дворко Н. И. Основы звукорежиссуры. СПб.: СПбГУП, 2005.

Акмал САФАРОВ,

Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмасининг бош мутахассиси

БОЛАЛАР ҚЎШИҚЛАРИ РЕСПУБЛИКА ТАНЛОВИГА ТАЙЁРГАРЛИК

Ўзбекистон Республикаси Президентининг санъат ва маданият соҳасини, таълим тизимини ривожлантиришга йўналтирилган қатор қарорлари ижросини ҳаётга татбиқ этиш, профессионал композиторлик ва бастакорлик ижодиётини қўллаб-қувватлаш, ижодкорларни миллий ва умуминсоний қадриятларни мужассамлаган янги асарлар яратишга кенг жалб қилиш, асарларни республика миқёсида кенг тарғиб этишда Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси мунтазам изланишлар олиб бормоқда. Мана шундай саъй-ҳаракатлардан бири жорий йилнинг март-май ойларида ўтказилиши режалаштирилган Болалар қўшиқлари республика танлови-фестивалидир.

"Бугунги кунда кичик ёшдаги болалар қўшиқлари репертуари анча эскирган. Уларни янги қўшиқлар билан бойитиш, мактабгача таълим муассасалари тарбияланувчилари ва бошланғич синф ўқувчилари учун уларнинг ёшига, ижро имкониятларига мос, миллий хусусиятларга бой бўлган янги қўшиқлар билан бойитиш мақсадида мазкур танловни ўтказишни режалаштирдик, - дейди Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси раиси, Ўзбекистон Республикаси



санъат арбоби, Давлат мукофоти совриндори, композитор, профессор Рустам Абдуллаев. - Вилоятларда болалар учун кўшиқ ёзадиган истеъдодли ҳаваскор ижодкорлар кўп. Уларнинг ижодида ўзбек халқининг азалий қадриятларига ва миллий негизга асосланиш, айниқса, яққол сезилиб туради. Замон шукуҳи билан йўғрилган, халқчил ва миллий оҳангларга бой, эсда қоладиган профессионал даражадаги болалар кўшиқлари бугун барча мактабгача ва бошланғич таълим муассасалари учун жуда зарур. Ёш авлодни кичиклигидан миллий оҳанглариимиз негизда тарбиялаш уларнинг келажақда ватанпарвар бўлиб етишишларига, ўзбек эканлиги, Ўзбекистонда туғилиб яшаётганлиги билан фахрланишига катта замин яратади. Ўйлайманки, танловни юқори даражада ўтказамиз".

Эслатиб ўтиш жоизки, танловнинг ўтказилиш тартиби ва шартлари ҳақида ўтган ойда рўзномалар ва интернет тармоқларида эълон қилинди. Танловнинг 1-саралаш босқичи 20 мартга қадар Тошкент шаҳрида, вилоятларда ва Қорақалпоғистон Республикасида бўлиб ўтади. Саралаш босқичини ўтказиш учун барча вилоятлардаги уюшма бўлимлари кенг жалб этилган.

2-Республика босқичи 10 апрелга қадар ўтказилиб, унда ғолибликка даъвогар кўшиқлар кўриб чиқилади. Танловда ғолиб бўлган кўшиқлар муаллифлари ташкилотчилар ва ҳомийлар томонидан пул мукофотлари, эсдалик совғалари, диплом ва фахрий ёрлиқлар билан тақдирланадилар. Тақдирлаш маросими ва гала концерт – фестивали Халқаро болалар куни арафасида Ўзбекистон давлат консерваториясининг Катта залида ўтказилади.

Болалар кўшиқлари Республика танловини юқори савияда ўтказиш учун Ўзбекистон Ёзувчилар уюшмаси, Касаба уюшмалари федерацияси, Маданият вазирлиги, Мактабгача таълим вазирлиги, Халқ таълими вазирлиги ва уларнинг ҳудудий бошқармалари кенг жалб этилган. Танловнинг молиявий масалалари "Илҳом" жамоат фонди томонидан амалга оширилади.

Танловда ғолиб деб топилган кўшиқлар тўплам ҳамда услубий қўлланмалар кўринишида нашр этилиши, дискларга ёзилиб Мактабгача таълим вазирлиги, Халқ таълими вазирлиги тизимидаги тарбиявий ва ўқув муассасаларига ҳамда болалар дам олиш оромгоҳларига тарқатилиши кўзда тутилган.

