



№1 2018

MUSIQA



МУНДАРИЖА СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

Илмий-услубий журнал
Ўзбекистон
Республикаси матбуот
ва ахборот агентлиги
томонидан 21.11.2017 йилда
№ 0858 рақам билан
руйхатга олинган.

Бош муҳаррир

Сайфуллаев Б.

Бош муҳаррир

Ўринбосари

Ганиханова Ш.

Таҳрир хайъати:

Абдуллаев Р.

Азимова А.

Гафурбеков Т.

Гафурова С.

Ртвеладзе Э.

Янов-Яновская Н.

Жамоатчилик кенгаши:

Дубровская М. (Россия)

Мухтаров И.

Насырова Ю.

Омарова Г. (Казахстан)

Туляходжаева М.

Хакимов А.

Дизайнер

Хандамян В.

Босишга рухсат этилди
16.04.2018.

Бичими 60x84¹/₈

«Century Gothic Pro Sun»

гарнитураси. Кегли 12.

Адади 200 нусха.

«Credo Print Group»

МЧЖ босмахонасида

чоп этилди. Тошкент ш.,

Боғишамол к.160.

Буюртма №1483.

Таҳририятнинг
рухсатисиз журнал
материалларидан
фойдаланиш
тақиқланади.

Материаллар кўчириб

босилганида манба

кўрсатилиши шарт.

Юборилган материаллар

тақриз қилинмайди ва

кайтириб берилмайди.

МЕЪЁРИЙ ХУЖЖАТЛАР \ НОРМАТИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ2

БОШ МУ АРРИР МИНБАРИ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В УЗБЕКИСТАНЕ 18

ГАФУРОВА С. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ В ОРБИТЕ КУЛЬТУРЫ
УЗБЕКИСТАНА25

БИГАШЕВ Г. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО
НАЧАЛ В СОНАТЕ-МАКОМ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
М. БАФОВЕВА.....29

ГУМАРОВ М. СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ
Д. ЛИГЕТИ.....32

АБРАРОВ . ДИРИЖЁРЛИК САНЪАТИ40

ОСИМХЎЖАЕВА С. МУСИҚА ИЛМИ – ЎЗБЕКИСТОН ТАЪЛИМ
ТИЗИМИ НЕГИЗИДА.....43

МУРАДОВА Д. ДИЛОРОМ АМАНУЛЛАЕВАНИНГ ҚИЁФАСИ
ПЕДАГОГИК ФАОЛИЯТИ НИГОҲИДА.....47

МИРХАЙДАРОВА З. Ф. НИЦШЕНИНГ ФАЛСАФИЙ ҚАРАШЛАРИ
МУСИҚА САНЪАТИ КЕСИМИДА52

ХАНДАМЯН В. К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ ИДЕЙ И МИКРОМИРА ЧАСТИЦ
НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....57

РАСУЛОВА Т. НЕГАСИМАЯ ЗВЕЗДА УЛУГБЕКА66

ГАНИХАНОВА Ш. К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
МУЗЫКАЛЬНО-ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРОВ.....76

ИСЛАМОВА Р. ОТКРЫВАТЬ НОВОЕ: УЗБЕКСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ
ДЕТЯМ79

ЭРГАШЕВА Ч. УШШОҚЛАР83

АБДУЛЛАЕВ Р. ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ
ЗОЛТАНА КОДАЯ И БЕЛА БАРТОКА.....92

MAMADJANOVA E. PROBLEMS OF PRESERVING TRADITIONAL MUSIC
OF THE UZBEKS IN THE AGE OF GLOBALIZATION97



ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ПРЕЗИДЕНТИНИНГ ҚАРОРИ ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ ФАОЛИЯТИНИ ЯНАДА РИВОЖЛАНТИРИШ ВА ТАКОМИЛЛАШТИРИШ ЧОРА-ТАДБИРЛАРИ ТЎҒРИСИДА

Мамлакатимизда мустақиллик йилларида маданият соҳасини изчил ривожлантириш, жаҳон миқёсидаги ижобий тажриба ва тенденциялар, ютуқ ва натижаларни ҳар томонлама чуқур ўрганиш асосида маданият ва санъат муассасалари фаолиятини самарали йўлга қўйиш, уларнинг тармоғини кенгайтириш, моддий-техник базаси, кадрлар салоҳиятини мустаҳкамлаш масалаларига алоҳида эътибор берилмоқда.

Айни шу мақсадда 2002 йилда қабул қилинган Ўзбекистон Республикаси Президентининг фармонида биноан Тошкент давлат консерваторияси учун янги бино қурилиб, у замонавий талаблар асосида жиҳозланди. Ушбу олий ўқув юртининг нуфузи ва мақомини ошириш учун унга «Ўзбекистон давлат консерваторияси» номи берилди, консерватория қошида иқтидорли ёшлар учун академик муסיқа лицейи ҳам ташкил этилди.

Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятининг танқидий таҳлили ўтган давр мобайнида ушбу олий таълим муассасаси томонидан академик ва миллий муסיқа санъати йўналишларида юқори малакали кадрлар тайёрлаш, ўқув-педагогик ва илмий-ижодий ишларни ташкил этиш борасида муайян ютуқларга эришилганини, шу билан бирга, бир қатор жиддий камчилик ва нуқсонларга ҳам йўл қўйилганини кўрсатмоқда.

Мутасадди ташкилотлар, биринчи навбатда Маданият вазирлиги, Олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги томонидан

етарли даражада амалий ёрдам ва кўмак берилмагани, тегишли назорат олиб борилмагани, масъулият ва талабчанлик бўшаштириб юборилгани оқибатида Ўзбекистон давлат консерваторияси мамлакатимиз маданий ҳаётидаги ўзининг етакчи ўрни, обрў-эътибори ва таъсирини йўқотиб бораётгани, унинг фаолияти бугунги замон талабларидан орқада қолаётгани, бу борада кечиктирмасдан ҳал қилиш зарур бўлган бир қанча жиддий муаммолар мавжудлиги яққол кўзга ташланмоқда.

Жумладан, таълим-тарбия ишларининг замонавий стандартлар ва соҳанинг ўзига хос хусусиятлари асосида тўғри ташкил этилмагани, ўқув дастурлари ва методикасининг мукаммал эмаслиги, дарслик ва қўлланмаларнинг етишмаслиги, профессор-ўқитувчилар, илмий ва ижодий ходимларнинг салоҳияти аксарият ҳолларда талабга жавоб бермаслиги, консерваториянинг моддий-техник базаси ночор аҳволга келиб қолгани ташвиш уйғотмасдан қолмайди. Ўзбекистон давлат консерваториясида ўқишга қабул қилиш квоталарида номутаносиблик вужудга келгани, хусусан, 700 нафар ўқув ўрни мавжуд бўлгани ҳолда, амалда 1346 нафар талаба таҳсил олаётганини албатта нормал ҳолат сифатида баҳолаб бўлмайди.

Мана шундай камчилик ва муаммолар ўз навбатида ушбу олий таълим муассасаси олдига қўйилган вазифаларни тўлақонли ва самарали амалга оширишга, маданият соҳаси учун юқори

малакали мутахассислар тайёрлаш сифатига салбий таъсир кўрсатмоқда.

Халқимиз, хусусан, ёшларимизнинг дунёқараши, маънавий савияси ва эстетик тарбиясини юксалтиришда фоят муҳим ўрин ва аҳамиятга эга бўлган мусиқа санъатини ҳар томонлама ривожлантириш, бой мусиқий меросимизни чуқур ўрганиш, ёш авлодни миллий ва жаҳон мусиқа санъатининг мумтоз намуналарига муҳаббат руҳида тарбиялаш, соҳа учун юқори малакали кадрлар тайёрлаш тизимини янада такомиллаштириш мақсадида:

1. Қуйидагилар:

Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштиришга доир чора-тадбирлар дастури (кейинги ўринларда — Дастур деб аталади) 1-иловага;

Ўзбекистон давлат консерваториясининг таркибий тузилмаси 2-иловага;

Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштиришга доир чора-тадбирлар дастурини амалга ошириш бўйича Республика комиссияси таркиби 3-иловага мувофиқ тасдиқлансин.

2. Дастурнинг асосий йўналишлари этиб қуйидагилар белгилансин:

Ўзбек халқининг миллий мусиқий мероси ва жаҳон мусиқа маданияти дурдоналари негизда мусиқа санъатини ривожлантириш, мусиқий таълим тизимини сифат жиҳатидан янада кўтариш;

аҳолимиз, биринчи навбатда ёшларни миллий ва умумбашарий мусиқа санъатининг энг яхши намуналаридан баҳраманд этиш, шу асосда уларнинг маданий савиясини юксалтириш, маънавий етук ва баркамол шахсларни тарбиялаш;

мулкӣ ёки идоравий мансублигидан қатъи назар, мусиқа санъати, мусиқа таълими йўналиши учун кадрлар тайёрлаш, норматив-ҳуқуқий ҳужжатлар лойиҳаларини ишлаб чиқиш ва уларни жорий этиш бўйича келишувларда

Ўзбекистон давлат консерваторияси методик ва ижодий жиҳатдан таянч олий таълим муассасаси эканини эътироф этиш;

Ўзбекистон давлат консерваториясининг моддий-техник базасини янада мустаҳкамлаш, жумладан, концерт заллари, аудиториялар ва махсус хоналарни таъмирлаш ва замон талаблари даражасида жиҳозлаш;

консерваторияда фаолият кўрсатётган профессор-ўқитувчиларнинг илмий-педагогик маҳоратини ошириш, ўқув жараёни сифати ва савиясини тубдан яхшилаш, мусиқа санъати соҳасида жаҳоннинг етакчи олий таълим муассасалари, ижодий марказлар, таниқли композитор, мусиқачи ва ижрочилар билан ҳамкорликни йўлга қўйиш, жумладан, хорижий мутахассисларни мамлакатимизга таклиф этиш билан бир қаторда республикамизда юқори натижаларга эришган мусиқачи ва педагогларнинг маҳорат дарсларини чет давлатларда тизимли ташкил этиш;

Ўзбекистон давлат консерваториясининг ёш педагог кадрларини моддий ва маънавий қўллаб-қувватлаш мақсадида зарур маиший шароитлар яратиш, ипотека кредитлари асосида уй-жой билан таъминлаш бўйича аниқ чора-тадбирлар ишлаб чиқиш ва амалга ошириш;

консерватория ва унинг таркибидаги Иқтидорли болалар академик лицейи профессор-ўқитувчилари ҳамда талабаларининг ижодий фаоллигини янада ошириш, ёзги таътил давомида ёшларнинг бўш вақти мазмунли ўтиши учун Тошкент вилояти Бўстонлик туманида жойлашган санаторийни «Мусиқа оромгоҳи» деган ном билан консерватория тасарруфига ўтказиш.

3. Белгилаб қўйилсинки, консерваториянинг мақоми ва нуфузини ошириш мақсадида Ўзбекистон Республикаси маданият вазири бир вақтнинг ўзида Ўзбекистон давлат консерваториясининг ректори ҳисобланади.

4. Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги:

Ўзбекистон давлат консерваториясида ўқув бинолари етишмаганлиги сабабли ҳамда талабалар контингенти сезиларли даражада ортганини инобатга олиб, 2018/2019 ўқув йилидан бошлаб Тошкент шаҳар ҳокимлиги билан биргаликда бир ой муддатда Мирзо Улуғбек туманидаги Мустақиллик проспекти,

31-уйда жойлашган В. Успенский номидаги республика ихтисослаштирилган мусиқа академик лицейига тегишли бўлган бинони Ўзбекистон давлат консерваториясига ўрнатилган тартибда берилишини таъминласин;

Ўзбекистон Республикаси Хусусийлаштирилган корхоналарга кўмаклашиш ва рақобатни ривожлантириш давлат кўмитаси ва Тошкент шаҳар ҳокимлиги билан биргаликда бир ой муддатда Тошкент шаҳри Бухоро кўчаси, 10-уйда жойлашган бинони Ўзбекистон давлат консерваторияси тасарруфига ўтказиш ва ушбу бинода жаҳон андозаларига тўлиқ мос бўлган, академик жамоаларнинг бадиий дастурлари намойиш этиладиган, жонли ижрога мўлжалланган замонавий концерт залини барпо этиш бўйича Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасига таклиф киритсин;

Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги мазкур лойиҳаларни амалга оширишда хорижий мутахассислар билан ҳамкорликда консерваториянинг лойиҳалаштириш, қурилиш ва таъмирлаш ишларида масъул этиб белгилансин;

уч ой муддатда Ўзбекистон давлат консерваторияси биносида «Ноёб чолғулар давлат коллекцияси»ни ташкил этиш бўйича Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасига таклиф киритсин;

тўрт ой муддатда Ўзбекистон давлат консерваториясига абитуриентларни ўқишга қабул қилиш бўйича ўтказиладиган касбий (ижодий) кириш имтиҳонлари

тартибига ўзгартиришлар киритиш юзасидан Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасига таклифлар киритсин;

2018 йилнинг 1 мартига қадар Ўзбекистон давлат консерваторияси муассислигида мусиқа санъати таълим-тарбияси бўйича «Мусиқа» илмий-услубий журнали фаолиятини ташкил этсин;

республикадаги энг яхши болалар мусиқа ва санъат мактаблари, маданият ва санъат коллежларида консерваториянинг таянч ижодий марказларини ташкил этсин ҳамда уларга консерваториянинг етакчи профессор-ўқитувчиларини юбориб, «Маҳорат мактаби» машғулотларини ўтказишни йўлга қўйсин;

ноёб ва мураккаб чолғу созларини янада пухта ўзлаштиришлари учун ҳар йили ёш ижрочилар ва техноген санъат турлари мутахассисларини хориждаги нуфузли мусиқа академиялари ва консерваторияларига келишув шартномалари асосида Маданият вазирлиги қошидаги бюджетдан ташқари Маданият ва санъатни ривожлантириш жамғармаси маблағлари ҳисобидан қисқа муддатли (2-3 ойгача) ўқишга юборсин;

иктидорли ўқувчи ва талабаларнинг мамлакатимизда, хорижий давлатларда ўтказиб келинаётган нуфузли танлов, фестиваль ва илмий-ижодий конференцияларда Маданият вазирлиги қошидаги бюджетдан ташқари Маданият ва санъатни ривожлантириш жамғармаси маблағлари ҳисобидан мунтазам иштирок этишларини таъминласин.

5. Қуйидагилар Дастурни амалга оширишнинг молиявий манбалари этиб белгилансин:

Ўзбекистон Республикаси Молия вазирлиги ҳузуридаги бюджетдан ташқари Таълим ва тиббиёт муассасаларининг моддий-техника базасини ривожлантириш жамғармаси маблағлари — 2018-2019 йилларда Ўзбекистон давлат консерваторияси

кошида мусиқа соҳаси педагоглари қайта тайёрлаш ва малакасини ошириш маркази ва 400 ўринли ётоқхона биноларини қуриш ва жиҳозлаш қисмида;

Ўзбекистон Республикаси Ташқи иқтисодий фаолият миллий банкининг ташаббуси билан хайрия асосида ажратиладиган маблағлар — Тошкент шаҳар, Шайхонтоҳур тумани, Олмазор кўчаси, 1-уй манзилида жойлашган Ўзбекистон давлат консерваториясининг бино ва иншоотларининг моддий-техник базасини модернизация қилиш қисмида;

Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги ҳузуридаги бюджетдан ташқари Маданият ва санъатни ривожлантириш жамғармаси маблағлари — «Ноёб чолғулар давлат коллекцияси»ни, «Мусиқа» илмий-услубий журнали фаолиятини ташкил этиш, ёш ижрочилар ва техноген санъат турлари мутахассисларини хориждаги нуфузли мусиқа академиялари ва консерваторияларига ўқишга юбориш, иқтидорли ўқувчи ва талабаларнинг мамлакатимизда, хорижий давлатларда ўтказиб келинаётган нуфузли танлов, фестивал ва илмий-ижодий конференцияларда иштирок этишларини таъминлаш қисмида;

юридик ва жисмоний шахсларнинг ҳомийлик хайриялари, қонун ҳужжатларида

тақиқланмаган бошқа маблағлар — бошқа тадбирларни бажариш қисмида.

6. Тошкент шаҳар ҳокимлиги Ўзбекистон давлат консерваториясида фаолият юритаётган юқори малакали ходимлар, жумладан, иқтидорли ёш мутахассислар учун муносиб тураржой шароитларини яратиш мақсадида имтиёзли ипотека кредитлари асосида Тошкент шаҳрида қуриладиган кўп қаватли уйлاردан уй-жойлар ажратишини таъминласин.

7. Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамаси мазкур қарор ижросини таъминлаш бўйича Ҳукуматнинг тегишли қарорини қабул қилсин.

8. Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги Ўзбекистон Республикаси Адлия вазирлиги билан биргаликда бир ой муддатда қонун ҳужжатларига ушбу қарордан келиб чиқадиган ўзгартириш ва қўшимчалар киритиш тўғрисида Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасига таклифлар киритсин.

9. Мазкур қарорнинг ижросини назорат қилиш Ўзбекистон Республикаси Бош вазири А. Арипов, Ўзбекистон Республикаси Президентининг Давлат маслаҳатчилари Х. Султонов ва А. Юнусходжаев зиммасига юклансин.

Ўзбекистон Республикаси Президенти

Ш. МИРЗИЁЕВ



Тошкент ш.,
2017 йил 8 август,
ПҚ-3178-сон





ПОСТАНОВЛЕНИЕ
ПРЕЗИДЕНТА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ УЗБЕКИСТАНА

В годы независимости в нашей стране особое внимание уделяется вопросам последовательного развития культуры, эффективной организации деятельности, расширения сети, укрепления материально-технической базы и кадрового потенциала учреждений культуры и искусства на основе всестороннего и глубокого изучения передового опыта и достижений, тенденций развития мировой культуры.

С этой целью в соответствии с Указом Президента Республики Узбекистан от 2002 года было возведено новое здание Ташкентской государственной консерватории, оснащенное в соответствии с современными требованиями. Для повышения престижа данного высшего учебного заведения ему был присвоен статус Государственной консерватории Узбекистана, при нем также организован академический музыкальный лицей для одаренной молодежи.

Критический анализ деятельности Государственной консерватории Узбекистана показывает, что за минувший период это высшее образовательное учреждение достигло определенных успехов в подготовке высококвалифицированных кадров, организации учебно-педагогической и научно-творческой работы в сфере академического и национального музыкального искусства, вместе с тем в его деятельности допущен ряд серьезных недостатков.

Из-за отсутствия должной практической помощи и содействия, соответствующего контроля, ослабления ответственности и требовательности со стороны уполномоченных организаций, в первую очередь Министерства культуры и Министерства высшего и среднего специального образования, Государственная консерватория Узбекистана в настоящее время теряет свою ведущую роль, авторитет и влияние на культурную жизнь нашей страны, в ее деятельности, которая уже не отвечает требованиям времени, наблюдается ряд серьезных проблем, требующих безотлагательного решения.

В частности, вызывают озабоченность организация учебно-воспитательной работы без учета современных стандартов и специфики сферы, несовершенство учебных программ и методик, нехватка учебников и пособий, несоответствие в большинстве случаев потенциала профессоров и преподавателей, научных и творческих работников, состояния материально-технической базы консерватории требуемому уровню. Нельзя считать нормальным возникший дисбаланс в квотах приема на обучение в Государственную консерваторию Узбекистана, в частности, тот факт, что при установленной квоте в 700 учебных мест в консерватории обучаются 1346 студентов.

Все эти недостатки и проблемы оказывают негативное влияние на эффективное выполнение задач, стоящих

перед данным высшим образовательным учреждением, на качество подготовки высококвалифицированных специалистов для сферы культуры.

В целях всестороннего развития музыкального искусства, занимающего важное место в повышении уровня духовно-эстетического воспитания населения, глубокого изучения богатого музыкального наследия нашего народа, приобщения молодого поколения к выдающимся произведениям национальной и мировой музыкальной классики, дальнейшего совершенствования системы подготовки высококвалифицированных кадров для сферы:

1. Утвердить:

Программу мер по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана (далее — Программа) согласно приложению № 1*;

организационную структуру Государственной консерватории Узбекистана согласно приложению № 2*;

состав Республиканской комиссии по реализации Программы мер по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана согласно приложению № 3*.

* Приложения №№ 1 – 3 приводятся на узбекском языке.

2. Принять к сведению, что основными направлениями Программы являются:

развитие музыкального искусства на базе национального музыкального наследия нашего народа и ярких достижений мировой музыкальной культуры, подъем музыкального образования на качественно новый уровень;

повышение культурного уровня молодежи, воспитание гармонично развитых личностей;

определение Государственной консерватории Узбекистана базовым высшим образовательным учреждением

в оказании организациям и учебным заведениям, независимо от их имущественной или ведомственной принадлежности, на основе соглашений методического и творческого содействия в подготовке кадров в области музыкального искусства, музыкальном образовании, разработке проектов нормативно-правовых актов для сферы;

дальнейшее укрепление материально-технической базы Государственной консерватории Узбекистана, в частности, ремонт и оснащение в соответствии с современными требованиями ее концертных залов, аудиторий и специальных помещений;

повышение педагогического мастерства профессоров и преподавателей консерватории, кардинальный рост качества и уровня учебного процесса, налаживание сотрудничества с ведущими мировыми высшими образовательными учреждениями в сфере музыкального искусства, творческими центрами, известными композиторами, музыкантами и исполнителями, приглашение в страну зарубежных специалистов, а также организация на системной основе за рубежом мастер-классов музыкантов и педагогов нашей страны, достигших высоких результатов в своей деятельности;

разработка и реализация конкретных мер по созданию необходимых условий для материальной и моральной поддержки молодых педагогических кадров Государственной консерватории Узбекистана, предоставление им жилья на основе ипотечных кредитов;

в целях дальнейшего повышения творческой активности профессоров и преподавателей, студентов консерватории и учащихся действующего при ней академического лицея для одаренных детей, организации их содержательного досуга во время летних каникул передать в распоряжение консерватории пустующее здание, расположенное

в Бостанлыкском районе Ташкентской области, и создать здесь санаторий «Музыка оромгохи».

3. Установить, что министр культуры Республики Узбекистан одновременно является ректором Государственной консерватории Узбекистана.

4. Министерству культуры Республики Узбекистан:

в связи с нехваткой учебных помещений, учитывая значительное увеличение контингента студентов, в месячный срок обеспечить совместно с хокимиятом города Ташкента передачу Государственной консерватории Узбекистана в установленном порядке здания Республиканского специализированного музыкального академического лицея имени В. Успенского, расположенного по адресу: город Ташкент, Мирзо-Улугбекский район, проспект Мустакиллик, дом № 31;

совместно с Государственным комитетом Республики Узбекистан по содействию приватизированным предприятиям и развитию конкуренции и хокимиятом города Ташкента в месячный срок внести в Кабинет Министров предложение о передаче в распоряжение Государственной консерватории Узбекистана здания, расположенного по адресу: город Ташкент, улица Бухара, дом № 10, и строительству в нем современного, отвечающего мировым стандартам концертного зала;

при реализации совместно с зарубежными специалистами этих проектов определить Министерство культуры Республики Узбекистан ответственным за проектирование, строительство и ремонт новых зданий консерватории;

в трехмесячный срок внести в Кабинет Министров Республики Узбекистан предложение об организации Государственной коллекции уникальных

музыкальных инструментов в здании Государственной консерватории Узбекистана;

в четырехмесячный срок внести в Кабинет Министров Республики Узбекистан предложения о внесении изменений в Порядок проведения профессиональных (творческих) вступительных экзаменов в Государственной консерватории Узбекистана;

до 1 марта 2018 года организовать при учредительстве Государственной консерватории Узбекистана деятельность научно-методического журнала по музыкальному образованию «Музыка»;

организовать в детских школах музыки и искусства, колледжах культуры и искусств и других образовательных учреждениях республики мастер-классы ведущих профессоров и преподавателей консерватории;

организовать ежегодную отправку молодых исполнителей и специалистов по техногенным видам искусства на краткосрочные (до 2-3 месяцев) курсы в ведущие зарубежные музыкальные академии и консерватории на основе договоров для дальнейшего глубокого освоения игры на уникальных и сложных музыкальных инструментах, за счет средств внебюджетного Фонда развития культуры и искусства при Министерстве культуры;

обеспечить регулярное участие талантливых учащихся и студентов в престижных конкурсах, фестивалях и научно-творческих конференциях, проводимых в нашей стране и за рубежом, за счет средств внебюджетного Фонда развития культуры и искусства при Министерстве культуры.

5. Определить финансовыми источниками реализации Программы:

средства внебюджетного Фонда развития материально-технической базы образовательных и медицинских учреждений при Министерстве финансов

Республики Узбекистан — в части строительства и оснащения зданий Центра по переподготовке и повышению квалификации педагогов музыкальной сферы и общежития на 400 мест при Государственной консерватории Узбекистана в 2018-2019 годах;

средства, выделяемые на благотворительной основе по инициативе Национального банка внешнеэкономической деятельности Республики Узбекистан — в части модернизации материально-технической базы зданий и сооружений Государственной консерватории Узбекистана, расположенных по адресу: город Ташкент, Шайхантахурский район, улица Алмазар, дом № 1;

средства внебюджетного Фонда развития культуры и искусства при Министерстве культуры Республики Узбекистан — в части организации Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов, научно-методического журнала «Музыка», отправки молодых исполнителей и специалистов по техногенным видам искусства на обучение в зарубежные музыкальные академии и консерватории, обеспечения участия талантливых учащихся и студентов в престижных конкурсах, фестивалях и научно-творческих конференциях, проводимых в стране и за рубежом;

спонсорские средства юридических и физических лиц, а также иные

источники, не запрещенные законодательством, — на организацию других мероприятий.

6. Хокимияту города Ташкента в целях создания достойных жилищных условий для высококвалифицированных работников Государственной консерватории Узбекистана, в том числе талантливых молодых специалистов, обеспечить выделение им на основе льготных ипотечных кредитов жилья в многоквартирных домах, возводимых в Ташкенте.

7. Кабинету Министров Республики Узбекистан принять соответствующее постановление правительства по обеспечению исполнения настоящего постановления.

8. Министерству культуры совместно с Министерством юстиции в месячный срок внести в Кабинет Министров Республики Узбекистан предложения об изменениях и дополнениях в законодательные акты, вытекающих из настоящего постановления.

9. Контроль за исполнением настоящего постановления возложить на Премьер-министра Республики Узбекистан А. Арипова, Государственных советников Президента Республики Узбекистан Х. Султанова и А. Юнусходжаева.

Президент Республики Узбекистан

Ш. МИРЗИЁЕВ





ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ПРЕЗИДЕНТИНИНГ ҚАРОРИ ЎЗБЕК МИЛЛИЙ МАҚОМ САНЪАТИНИ ЯНАДА РИВОЖЛАНТИРИШ ЧОРА- ТАДБИРЛАРИ ТЎҒРИСИДА

Халқимиз маданий меросининг ажралмас қисми бўлган миллий мақом санъати ўзининг қадимий тарихи, теран фалсафий илдилари, бетакрор бадиий услуби ва бой ижодий анъаналари билан маънавий ҳаётимизда муҳим ўрин эгаллайди.

Асрлар давомида улуғ шоир ва олимлар, моҳир бастакорлар, ҳофиз ва созандаларнинг машаққатли меҳнати ва фидойилиги, ижодий тафаккури билан сайқал топиб келаётган ушбу ноёб санъат нафақат юртимиз ва шарқ мамлакатларида, балки дунё миқёсида катта шуҳрат ва эътибор қозонган. Мақом санъатининг гултожи бўлган «Шашмақом» ЮНЕСКО томонидан инсониятнинг номоддий маданий мероси сифатида эътироф этилгани ҳамда унинг Репрезентатив рўйхатига киритилгани бунинг яққол тасдиғидир.

Ўтган давр мобайнида мамлакатимизда мақом санъатини ўрганиш ва ривожлантириш борасида муайян ишлар амалга оширилди. Айниқса, ўзбек «Шашмақом»и нота матнларининг нашр этилиши ва уларга мувофиқ равишда мақом куй-қўшиқларининг магнит ленталарга ёзиб олиниши улкан илмий-маданий аҳамиятга эга воқеа бўлди.

Ҳозирги кунда юртимизда Юнус Ражабий номидаги Мақом ансамбли, ҳудудларда мақом жамоалари, Ўзбекистон давлат консерваториясида шу йўналишда махсус кафедра фаолият кўрсатаётгани, соҳага оид илмий

изланишлар олиб борилаётганини қайд этиш лозим.

Айни вақтда миллий ўзлигимизни англаш, маданиятимизни ҳар томонлама ривожлантириш, халқимиз, аввало, ёш авлодимизни юксак инсоний туйғулар руҳида тарбиялаш, унинг эстетик диди ва тафаккурини шакллантиришда мақом санъатининг кенг имкониятларидан етарлича фойдаланилмаяпти.

Мазкур йўналишда чуқур илмий-назарий тадқиқотлар, ўқув-услубий адабиётлар яратиш, мақом санъатини радио-телевидение, оммавий ахборот воситалари, Интернет тармоғи орқали мамлакатимизда ва чет элларда тарғиб этиш, мақом устозлари, соҳа олимлари ва мутахассислари, иқтидорли ва истиқболли ёш ижрочилар фаолиятини моддий ва маънавий жиҳатдан қўллаб-қувватлаш ишлари эътибордан четда қолиб келмоқда.

Юқорида зикр этилган камчилик ва муаммоларни бартараф этиш, ўзбек мақом санъатини чуқур ўрганиб, ўзига хос ижро мактаблари ва анъаналарни янги босқичда раванқ топтириш, унинг «олтин фонди»ни яратиш ва бойитиш, халқаро нуфузини ошириш ва кенг тарғиб қилиш мақсадида:

1. Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги, Фанлар академияси, Ўзбекистон Миллий телерадиокомпанияси, Республика Маънавият ва маърифат маркази, Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмасининг давлат муассасаси шаклида

Ўзбек миллий мақом санъати маркази (кейинги ўринларда – Мақом маркази) фаолиятини ташкил этиш ҳақидаги таклифи маъқуллансин.

2. Куйидагилар:

Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантиришга доир чора-тадбирлар дастурини амалга ошириш бўйича Республика комиссияси таркиби 1-иловага;

Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантиришга доир чора-тадбирлар дастури 2-иловага;

Ўзбек миллий мақом санъати марказининг таркибий тузилмаси 3-иловага мувофиқ тасдиқлансин.

3. Ўзбек миллий мақом санъати марказининг асосий вазифалари этиб куйидагилар белгилансин:

Ўзбекистонда мақом санъатини янада ривожлантириш, бу борада шаклланган ижро ва ижодий мактаблар ва анъаналарни, буюк бастакорлар, ҳофиз ва созандалар меросини чуқур илмий асосда ўрганиш ва қайта тиклаш;

Ўзбек мақом санъати мумтоз ва замонавий ижро намуналарининг «олтин фонди»ни яратиш;

халқимиз, хусусан, ёш авлодни мақом санъати билан кенг таништириш орқали уларда миллий ўзликни англаш туйғуси юксак бадиий-эстетик дид ва тафаккурни камол топтириш;

мақом санъати бўйича илмий тадқиқотлар олиб бориш ва тарғиб қилиш бўйича халқаро ҳамкорликни йўлга қўйиш;

мумтоз мусиқа меросимиз намуналарини нотага олиш, мавжуд ёзувларни такомиллаштириш ва амалиётга жорий этиш, мақом санъатининг ижтимоий-тарихий илдизлари, илмий-назарий негизлари, миллий ва умумбашарий қадриятлар билан боғлиқ жихатларини юртимиз олимлари ва чет эллик мутахассислар иштирокида чуқур ўрганиб, янги илмий тадқиқотлар яратиш;

мақом санъатининг кўп асрлик ижро йўлларини пухта ўзлаштириб, уларни янгича усуллар билан бойитиб, ёш авлод вакиллариغا ўргатиб келаётган мақомчилар, мақомшунос илмий-педагог олимлар ва мутахассислар, Мақом маркази ходимлари фаолиятини моддий ва маънавий жихатдан қўллаб-қувватлаш; юртимизда мақом санъати бўйича хорижий етук ижрочиларнинг ўзаро тажриба алмашуви, маҳорат дарслари ҳамда турли халқаро мақом анжуманлари ва танловларини ташкил этиш; республика ҳудудларида таниқли мақом ижрочиларининг концертларини ва маҳорат дарсларини ташкиллаштириш;

мақом санъатини радио-телевидение, оммавий ахборот воситалари ва Интернет орқали Ўзбекистон ва чет элларда кенг тарғиб этиш.

4. Маданият вазирлиги, Олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги, Молия вазирлигига:

Ўзбекистон давлат консерваториясининг Мусиқий шарқшунослик кафедраси негизда «Ўзбек мақоми тарихи ва назарияси» кафедрасини ташкил этиш, вилоятлардаги педагогик олий таълим муассасаларининг мусиқий таълим йўналишида мақом санъатини махсус фан сифатида ўқитишни жорий этиш;

мазкур таълим муассасаларига малакали мутахассислар, профессор-ўқитувчиларни жалб этиш, улар учун зарур шарт-шароитларни яратиш, тегишли дарслик, ўқув қўлланма ва илмий-услубий адабиётлар билан таъминлаш;

республикадаги мавжуд болалар мусиқа ва санъат мактаблари ҳамда маданият ва санъат коллежлари ва академик лицейларда мақом санъатини ўқитиш бўйича бўлимлар фаолиятини янада кучайтириш;

мақом санъатининг ижодий, илмий-услубий ва ижро анъаналарини пухта ўзлаштириш ва муносиб давом эттириш мақсадида, таълим муассасаларига

моҳир мақомчи санъаткорларни бириктириш ва шу асосда «устоз-шоғирд» мактабларини ташкил этиш вазифаси топширилсин.

5. 2018 йилдан бошлаб Шаҳрисабз шаҳрида ҳар икки йилда бир марта Халқаро мақом санъати анжуманини ўтказиш белгилансин.

Республика комиссиясига:

Маданият вазирлиги, Ташқи ишлар вазирлиги, ЮНЕСКО ишлари бўйича Ўзбекистон Республикаси Миллий комиссияси, Давлат архитектура ва қурилиш қўмитаси, Қашқадарё вилояти ҳокимлиги билан биргаликда, бир ой муддатда Шаҳрисабз шаҳрининг Оқсарой майдонида мазкур анжуманини ўтказиш учун зарур маданий инфратузилма иншоотларини барпо этиш бўйича таклифлар киритиш;

Халқаро мақом санъати анжуманининг илмий-ижодий концепцияси ва Низомини ишлаб чиқиш;

Оқсарой майдонининг тарихий қисмида мақом санъатига бағишланган музей ва миллий созлар лабораториясини ташкил этиш;

Шаҳрисабз шаҳар маданият саройини капитал таъмирлаш, ҳозирги вақтда Оқсарой майдонидаги мавжуд Мақом маркази ҳамда болалар мусиқа ва санъат мактаби фаолиятларини такомиллаштириш;

Халқаро мақом санъати анжуманини юксак савияда ўтказиш учун хорижий давлатлардан таниқли мусиқашунос олимлар, санъаткорлар, ижодий жамоалар ва мутахассисларни таклиф этиш;

2018 йилдан бошлаб соҳада фаол ижод қилаётган санъаткорларни қўллаб-қувватлаш ва рағбатлантириш мақсадида «Энг яхши мақом хонандаси», «Энг яхши мақом созандаси», «Энг яхши мақом устози», «Энг яхши мақом тарғиботчиси», «Энг яхши ёш мақомчи» каби номинациялар бўйича мукофотлар таъсис этиш;

Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантиришга доир чора-тадбирлар дастурида белгиланган вазифалар ижросини таъминлаш вазифалари юклатилсин.

6. Мақом маркази Ўзбекистон Миллий телерадиокомпаниясининг «Тошкент радиоэшиттириш уйи» биносига ижара тўловсиз вақтинча жойлаштирилсин. (Тошкент шаҳар, Яшнобод тумани, Махтумқули кўчаси 49-уй).

Маданият вазирлиги, «Давархитектурилиш» қўмитаси, Молия вазирлиги, Иқтисодиёт вазирлиги, Тошкент шаҳар ҳокимлиги 1 ой муддатда Мақом маркази учун замонавий талабларга жавоб берадиган лойиҳа асосида янги бино қуриш бўйича таклиф киритсин.

Ўзбекистон Миллий телерадиокомпанияси ўз тизими учун бюджетдан ажратилган йиллик маблағлари доирасида доимий равишда «Тошкент радиоэшиттириш уйи»да овоз ёзиш студиялари ва техник воситалардан Мақом маркази учун бепул фойдаланиш ва Мақом ансамбли томонидан ижро этиладиган мусиқий асарларни ёзиб олиш, эфирга бериш ва тарғибот қилишни таъминласин.

7. Мақом йўналишида ижод қилиб келаётган ижодий жамоалар, ансамбллар 2023 йилгача барча солиқ тўловларидан озод этилсин.

8. Ўзбекистон Республикаси Молия вазирлиги:

Мақом марказига 1 та енгил автомобиль ва 1 та автобус харид қилиш учун маблағлар ажратсин.

«Тошкент радиоэшиттириш уйи»да Мақом марказига ажратилган хоналарни жорий таъмирлаш учун маблағ ажратсин.

Мақом санъатини тадқиқ қилиш билан боғлиқ илмий изланишлар, ўқув қўлланмалар, таржималар, илмий ва услубий адабиётларни нашр қилиш харажатлари Ўзбекистон Республикаси Давлат бюджетининг параметрларида ижтимоий

соҳага назарда тутилган маблағлар доирасида молиялаштирилишини таъминласин.

9. Маданият вазирлиги, Олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги, Молия вазирлиги, Иқтисодиёт вазирлиги, Қорақалпоғистон Республикаси Вазирлар Кенгаши, вилоятлар ҳокимликлари уч ой муддатда вилоятларда янги намунали мақом ансамбллари ташкил этсин.

10. Ўзбекистон Республикаси Ташқи ишлар вазирлиги Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлигига мақом санъатини ривожлантириш ва тарғиб қилиш бўйича хорижий давлатлар билан олиб бориладиган барча ҳамкорлик ишларини ўрнатилган тартибда ташкил этишда амалий ёрдам кўрсатсин.

11. Ўзбекистон Миллий телерадиокомпанияси, Ўзбекистон Миллий ахборот

агентлиги, «Жаҳон» ахборот агентлиги мақом санъатини ривожлантириш бўйича бажарилган ишларни мунтазам равишда ёритиб бориш мақсадида алоҳида дастур ишлаб чиқсин ва амалга оширсин.

12. Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги Ўзбекистон Республикаси Адлия вазирлиги билан биргаликда, бир ой муддатда қонун ҳужжатларига ушбу қарордан келиб чиқадиган ўзгартириш ва қўшимчалар киритиш тўғрисида Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасига таклифлар киритсин.

13. Мазкур қарорнинг ижросини назорат қилиш Ўзбекистон Республикасининг Бош вазири А.Арипов ва Ўзбекистон Республикаси Президентининг Давлат маслаҳатчиси Х.Султонов зиммасига юклансин.

Ўзбекистон Республикаси Президенти

Ш. Мирзиёев





ПОСТАНОВЛЕНИЕ
 ПРЕЗИДЕНТА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
**О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ УЗБЕКСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
 ИСКУССТВА МАКОМА**

Национальное искусство макама 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.

Это уникальное искусство, которое развивалось на протяжении столетий благодаря таланту и неустанному творческому труду великих поэтов и философов, композиторов, певцов и музыкантов, популярно не только в Узбекистане и странах Востока, но и в других регионах мира. Ярким тому подтверждением являются признание ЮНЕСКО «Шашмакома» нематериальным культурным наследием человечества и включение его в Репрезентативный список этой международной организации.

В Узбекистане осуществлена большая работа по изучению и развитию искусства макама. Издание нотных текстов «Шашмакома» и аудиозапись соответствующих мелодий и песен стали большим событием в нашей научной и культурной жизни.

В настоящее время в республике действуют ансамбль «Маком» имени Юнуса Раджаби, в областях – творческие коллективы макомистов, в Государственной консерватории Узбекистана функционирует отдельная кафедра, ведутся научные изыскания по этой тематике.

Вместе с тем следует отметить, что широкие возможности искусства макама не полностью используются в целях роста национального самосознания, всестороннего развития нашей культуры, воспитания, прежде всего молодого поколения, в духе высоких нравственных ценностей.

Вне поля зрения остается работа по проведению глубоких научно-теоретических исследований, созданию учебно-методической литературы, широкой популяризации искусства макама в нашей стране и за рубежом посредством радио и телевидения, других средств массовой информации и сети Интернет, материальной и моральной поддержке деятельности наставников-макомистов, ученых-макомоведов и специалистов в этой области, талантливых и перспективных молодых исполнителей.

В целях устранения вышеназванных недостатков, всестороннего изучения искусства узбекского макама, развития связанных с ним исполнительских школ и традиций, создания и обогащения «золотого фонда» макама, его широкой пропаганды, в том числе за рубежом:

1. Одобрить предложение Министерства культуры Республики Узбекистан, Академии наук, Национальной телерадиокомпания Узбекистана, Республиканского центра духовности и просветительства, Союза композиторов и бастакоров Узбекистана об организации деятельности в качестве государственного учреждения Центра

узбекского национального искусства макома (далее – Центр макома).

2. Утвердить:

состав Республиканской комиссии по реализации Программы мер по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома согласно приложению №1;

Программу мер по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома согласно приложению №2;

структуру Центра узбекского национального искусства макома согласно приложению №3.

3. Основными задачами Центра макома определить:

дальнейшее развитие искусства макома в Узбекистане, возрождение и изучение на научной основе сложившихся исполнительских и творческих школ и традиций, наследия великих композиторов, хафизов и музыкантов;

создание «золотого фонда» шедевров классического и современного исполнения макомов;

формирование у нашего народа, прежде всего молодого поколения, национального самосознания, художественно-эстетического мировоззрения посредством широкого приобщения к искусству макома;

налаживание международного сотрудничества для проведения научных исследований в области искусства макома, а также его популяризации;

переложение на ноты узбекского классического музыкального наследия, расшифровку и внедрение в научный и культурный оборот имеющихся записей, глубокое изучение с участием отечественных и зарубежных ученых и специалистов социально-исторических корней, научно-теоретических основ искусства макома, его аспектов, связанных с национальными и общечеловеческими ценностями, формирование в результате новых направлений научных исследований;

создание учебников, пособий и научно-методической литературы

по преподаванию в системе музыкального образования искусства макома как специального предмета; материальную и моральную поддержку деятельности макомистов, педагогов, ученых-макомоведов и специалистов, работников Центра макома, бережно сохраняющих и обогащающих многовековые традиции этого древнего искусства;

организацию обмена опытом с участием ведущих зарубежных исполнителей-макомистов, а также проведение мастер-классов, различных международных форумов и конкурсов макома;

организацию в регионах страны концертов и мастер-классов известных исполнителей макома;

широкую пропаганду искусства макома в Узбекистане и за рубежом посредством радио и телевидения, других средств массовой информации и сети Интернет.

4. Министерству культуры, Министерству высшего и среднего специального образования, Министерству финансов поручить:

организацию на базе кафедры музыкального востоковедения Государственной консерватории Узбекистана кафедры «История и теория узбекского макома», преподавания специального предмета «Искусство макома» как направления музыкального образования в педагогических высших образовательных учреждениях на местах;

привлечение в данные образовательные учреждения квалифицированных специалистов, профессоров и преподавателей, создание для них необходимых условий, обеспечение соответствующими учебниками, учебными пособиями и научно-методической литературой;

дальнейшее усиление работы отделений макома в детских школах музыки и искусства, колледжах и академических лицеях культуры и искусства республики;

закрепление за образовательными учреждениями в целях глубокого освоения и достойного продолжения творческих, научно-методических и исполнительских традиций искусства макома известных исполнителей и формирование на этой основе обучения по принципу «Мастер-ученик».

5. Установить проведение с 2018 года в городе Шахрисабзе раз в два года Международного форума искусства макома.

На Республиканскую комиссию возложить следующие задачи:

внесение совместно с Министерством культуры, Министерством иностранных дел, Национальной комиссией Республики Узбекистан по делам ЮНЕСКО, Государственным комитетом по архитектуре и строительству, Кашкадарьинским областным хокимиятом в месячный срок предложений по строительству объектов инфраструктуры, необходимых для проведения данного форума на площади Оксарой города Шахрисабза;

разработку научно-творческой концепции и Положения о Международном форуме искусства макома;

создание в исторической части площади Оксарой музея, посвященного искусству макома, и лаборатории национальных музыкальных инструментов;

осуществление капитального ремонта Дворца культуры города Шахрисабза, совершенствование деятельности расположенных на площади Оксарой Центра макома, а также детской школы музыки и искусства;

приглашение из-за рубежа известных ученых-музыковедов, артистов, творческих коллективов и специалистов для проведения Международного форума искусства макома на высоком уровне;

учреждение с 2018 года в целях поддержки и стимулирования артистов, осуществляющих активную творческую деятельность в данной сфере, премии

по номинациям «Лучший солист-исполнитель макома», «Лучший музыкант-исполнитель макома», «Лучший наставник в искусстве макома», «Лучший пропагандист искусства макома», «Лучший молодой макомист»;

обеспечение выполнения задач, намеченных в Программе мер по дальнейшему развитию узбекского национального искусства макома.

6. Временно разместить Центр макома без взимания арендной платы в здании Ташкентского дома радиовещания Национальной телерадиокомпания Узбекистана (город Ташкент, Яшнабадский район, улица Махтумкули, д. 49).

Министерству культуры, Государственному комитету по архитектуре и строительству, Министерству финансов, Министерству экономики, Ташкентскому городскому хокимияту в месячный срок внести предложение о строительстве нового здания для Центра макома на основе отвечающего современным требованиям проекта.

Национальной телерадиокомпания Узбекистана в рамках выделенных из бюджета годовых средств создать для Центра макома возможность постоянного бесплатного использования студий звукозаписи и технических средств Ташкентского дома радиовещания, обеспечить запись, передачу в эфир и пропаганду музыкальных произведений, исполняемых ансамблем макома.

7. Творческие коллективы, ансамбли, осуществляющие деятельность в сфере искусства макома, освободить до 2023 года от всех налоговых платежей.

8. Министерству финансов Республики Узбекистан:

выделить Центру макома средства для закупки 1 легкового автомобиля и 1 автобуса;

выделить средства для текущего ремонта помещений Ташкентского дома радиовещания, предназначенных для Центра макома;

обеспечить финансирование расходов на издание результатов научных исследований, учебных пособий, переводов, научной и методической литературы, связанной с изучением искусства макома, в рамках средств, предусмотренных на социальную сферу в параметрах Государственного бюджета Республики Узбекистан.

9. Министерству культуры, Министерству высшего и среднего специального образования, Министерству финансов, Министерству экономики Республики Узбекистан, Совету Министров Республики Каракалпакстан, хокимиятам областей в трехмесячный срок организовать в областях новые ансамбли макома.

10. Министерству иностранных дел Республики Узбекистан оказать практическую помощь Министерству культуры в организации в установленном порядке работы по сотрудничеству с зарубежными государствами в сфере развития и пропаганды искусства макома.

11. Национальной телерадиокомпании Узбекистана, Национальному информационному агентству Узбекистана, информационному агентству «Жахон» разработать и реализовать отдельную программу по регулярному освещению работы, проводимой в целях развития искусства макома.

12. Министерству культуры совместно с Министерством юстиции в месячный срок внести в Кабинет Министров Республики Узбекистан предложения об изменениях и дополнениях в законодательство, вытекающих из настоящего постановления.

13. Контроль за исполнением настоящего постановления возложить на Премьер-министра Республики Узбекистан А. Арипова, Государственного советника Президента Республики Узбекистан Х. Султанова.

Президент Республики Узбекистан

Ш. Мирзиёев





Бахтиёр Сайфуллаев,
Министр культуры Республики Узбекистан –
Ректор Государственной консерватории Узбекистана, профессор.

СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ

Высшее профессиональное музыкальное образование в нашей стране имеет более чем 80-ти летнюю историю. Был накоплен значительный опыт, подготовлены музыканты-профессионалы мирового уровня. На современном этапе актуальна задача реформирования учебного процесса и развитие нового поколения кадров с высокой общей и профессиональной культурой.

Ключевые слова: музыка, образование, профессиональные кадры, консерватория Узбекистана, традиционная культура, исполнительство, музыкальная наука.



Бизнинг мамлакатимизда олий касбий мусикий таълим 80 йилдан ортиқроқ тарихга эга. Бу давр мобайнида салмоқли тажриба тўпланди ва жаҳон миқёсидаги ма-лакали мусиқачилар тайёрланди. Бугунги кунда ўқув жараёни ислоҳ қилиш, юқори умумий ва касбий ма-лакага эга мутахассисларни тайёрлаш долзарб масала ҳисобланади.

Калит сўзлар: мусиқа, таълим, профессионал (касбий) ходимлар, Ўзбекистон консерваторияси, анъанавий маданият, ижрочилик, мусиқа илми.

Higher musical education in our country has more than 80 years of history. During this time, considerable experience was accumulated, and professional musicians of world level were trained. At the present stage, one of the main and urgent task is reforming the educational process and developing a new generation of staff with a high general and professional culture.

Keywords: music, education, professional staff, conservatory of Uzbekistan, traditional culture, performing, musical science.



«В годы независимости в нашей стране особое внимание уделяется вопросам последовательного развития культуры, эффективной организации деятельности, расширения сети, укрепления материально-технической базы и кадрового потенциала учреждений культуры и искусства на основе всестороннего и глубокого изучения передового опыта и достижений, тенденций развития мировой культуры» [1.]. С этих слов начинается Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана».

По Постановлению Государственная консерватория Узбекистана определена «базовым высшим образовательным учреждением в оказании организациям и учебным заведениям, независимо от их имущественной или ведомственной принадлежности, на основе соглашений методического и творческого содействия в подготовке кадров в области музыкального искусства, музыкальном образовании, разработке проектов нормативно-правовых актов для сферы» [1.];

С чувством глубокой благодарности Президенту Шавкату Мирзиёеву за столь беспрецедентное и трепетное внимание к деятельности ведущего музыкального высшего учебного заведения – консерватории, с пониманием высокой степени ответственности за выполнение возложенных задач на деятелей музыкального искусства отметим, что обогащение духовного мира нашего народа, воспитание молодежи в духе национальных и общечеловеческих ценностей, распространение принципов высокой духовности в молодёжной среде являются важными составляющими аспектами современного общества. Как отмечается, основными направлениями Программы являются: «развитие музыкального искусства на базе национального музыкального наследия нашего

народа и ярких достижений мировой музыкальной культуры, подъем музыкального образования на качественно новый уровень; повышение культурного уровня молодежи, воспитание гармонично развитых личностей» [1.]. И сегодня, как никогда, важно направить все усилия на формирование и развитие нового поколения кадров с высокой общей и профессиональной культурой, творчески и социально активных личностей с самостоятельным мышлением, направленным на перспективу.

Национальные особенности каждого народа отражаются в культуре. Узбекистан – многонациональная страна с древнейшей культурой. Узбекская культура характеризуется культурным единством, своеобразием и уникальностью, в том числе и музыкальной. Концепцию эстетического и музыкального воспитания определяют музыкальные идеи Аль-Кинди, Аль-Фараби, ибн Сина, ибн Зайла, Беруни, Аль-Маарри, Зайниддина Газзали, Жалалиддина Руми, Аль-Харезми, Абдулкадира Найи, Сафиуддина Урмави, Масуда Аш-Шерази, Абулкадира Мароги, Мухаммеда Нишапури, Аль-Хусейни, Кутбиддина Шерази, Махмуда Амули, Абдурахмана Джами, Бинаи, Алишера Наваи, Захириддина Бабура, Нажмиддина Кавкаби, Дарवेशа Али Чанги, эстетические идеи нового культурного движения Абдурауфа Фитрата, Юнуса Раджаби, Гуляма Зафари, которые ориентированы на совершенствование личности, воодушевление, обогащение души, самосовершенствование, воспитание добродетели, нормативного поведения. Современные концепции музыкального образования Узбекистана также ориентируются на эту линию, воспитывают личность с активным отношением к жизни, способную воспринимать и любить красоту окружающего мира.

История музыкального профессионального образования в Узбекистане в современном виде насчитывает больше 80-ти лет. Но за это, богатое событиями в жизни страны время, образование в области музыки прошло большой путь.

Ташкентская государственная консерватория создана в 1936 году на базе открывшейся в 1934 году Высшей музыкальной школы. В консерватории работали многие выдающиеся музыканты Узбекистана: композиторы Мухтар Ашрафи, Алексей Козловский, Георгий Мушель, Борис Гиенко, Хамид Рахимов; исполнители – Тургун Алиматов, Рудольф Керер, Ахмад Одиллов, Василий Пулатов Михаил Рейсон, Николай Яблоновский; вокалисты – Саодат Кабулова, Куркмас Мухитдинов, Насим Хашимов; музыковеды – Икрам Акбаров, Исхак Раджабов и многие другие.

Консерватория долгое время являлась единственным подобным учебным заведением не только в Узбекистане, но и в Средней Азии, подготавливая высококвалифицированных специалистов для музыкальных учреждений всего региона.

В годы Независимости в консерватории особое внимание уделяется совершенствованию профессионального уровня преподавателей, составлению пособий в соответствии с требованиями традиционного музыкального образования. Важным фактором в повышении качества педагогического процесса стала деятельность ведущих деятелей искусства Узбекистана. Все названное свидетельствует о несомненных успехах в развитии музыкально-педагогического образования Узбекистана в 1991-2018-е гг. Вместе с тем очевидно, что система музыкального образования не достигла еще желаемого уровня. В связи с этим во всей остроте встала проблема коренных преобразований системы образования Узбекистана

в целом. 20 апреля 2017 г. под номером № ПП-2909 было опубликовано Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию системы образования», где было заявлено: «...Отметить, что в рамках реализации Программы модернизации материально-технической базы высших образовательных учреждений и кардинального улучшения качества подготовки специалистов на 2011 – 2016 годы осуществлены работы по новому строительству, реконструкции и капитальному ремонту на 202 объектах в 25 высших образовательных учреждениях... Внедрены обновленные государственные образовательные стандарты и учебные программы подготовки специалистов высшего образования, а также переподготовки и повышения квалификации педагогических кадров.

...Вместе с тем итоги проведенного Рабочей группой, созданной распоряжением Президента Республики Узбекистан от 8 октября 2016 года № Р-4724, изучения состояния системы высшего образования выявили, что в ряде высших образовательных учреждений все еще на низком уровне находится научно-педагогический потенциал, не соответствует современным требованиям учебно-методическое и информационное обеспечение образовательного процесса, нуждается в системном обновлении материально-технической база.» [2.].

На сегодняшний день в состав консерватории входят 6 факультетов: композиторский, музыковедческий и фортепианный; оркестровых инструментов; восточной музыки; академического пения и хорового дирижирования; эстрадного искусства; повышения квалификации. Консерватория пользуется большим авторитетом в становлении музыкального образования в Узбекистане и в Средней Азии.

Однако, несмотря на активную деятельность коллектива, как отмечается

в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана», встречаются ряд недостатков. «Критический анализ деятельности Государственной консерватории Узбекистана показывает, – говорится в Постановлении, – что за минувший период это высшее образовательное учреждение достигло определенных успехов в подготовке высококвалифицированных кадров, организации учебно-педагогической и научно-творческой работы в сфере академического и национального музыкального искусства, вместе с тем в его деятельности допущен ряд серьезных недостатков.

Из-за отсутствия должной практической помощи и содействия, соответствующего контроля, ослабления ответственности и требовательности со стороны уполномоченных организаций, в первую очередь Министерства культуры и Министерства высшего и среднего специального образования, Государственная консерватория Узбекистана в настоящее время теряет свою ведущую роль, авторитет и влияние на культурную жизнь нашей страны, в ее деятельности, которая уже не отвечает требованиям времени, наблюдается ряд серьезных проблем, требующих безотлагательного решения» [1.].

В последние годы консерватория готовит студентов дневного отделения – бакалавриат и магистратура. Программа обучения включает в себя как общепрофессиональные, так и специальные музыкальные дисциплины: вокал, дирижирование, фортепиано и все инструменты симфонического оркестра (скрипичная группа: скрипка, альт, виолончель; группа саксофонов; ударные), а также традиционные национальные и электронные музыкальные инструменты. Всего в институте учатся около 1400 студентов.

Об этом говорится следующее в Постановлении. «...В частности, вызывают озабоченность организация учебно-воспитательной работы без учета современных стандартов и специфики сферы, несовершенство учебных программ и методик, нехватка учебников и пособий, несоответствие в большинстве случаев потенциала профессоров и преподавателей, научных и творческих работников, состояния материально-технической базы консерватории требуемому уровню. Нельзя считать нормальным возникший дисбаланс в квотах приема на обучение в Государственную консерваторию Узбекистана, в частности, тот факт, что при установленной квоте в 700 учебных мест в консерватории обучаются 1346 студентов. Все эти недостатки и проблемы оказывают негативное влияние на эффективное выполнение задач, стоящих перед данным высшим образовательным учреждением, на качество подготовки высококвалифицированных специалистов для сферы культуры» [1.].

По постановлению, консерватория в перспективе имеет модернизированную лабораторию (компьютерная лаборатория с использованием виртуальных музыкальных инструментов) и студию звукозаписи с современным оборудованием, аудиторию электронного пианино. Модернизированное учебное оборудование будет предоставлять широкое пространство развития студентам и преподавателям, будет закладывать прочную материальную основу для подготовки талантливых специалистов высокого качества.

Перед педагогами консерватории стоит сложнейшая задача – пойти нетрадиционным путем, сохранить и развить естественное стремление студента к самовыражению в различных видах художественно-творческой деятельности, преодолеть инерцию излишней интенсификации учебного процесса,

приводящей нередко к потере интереса, «отсеву» студента. Велика опасность деятельности «на показ», преждевременная демонстрация достижений, полученных путем форсирования, «натаскивания». В то же время нельзя скатываться и к дилетантизму. Неимоверно сложно на начальном этапе становления сбалансировать все действия, не допуская ошибок и перекосов, от которых по-прежнему не застрахована традиционная система массового музыкального образования.

Второй очень важный аспект деятельности консерватории связан со сложившейся социокультурной ситуацией, которая на огромном постсоветском пространстве приобрела определенное своеобразие. Деформированность эстетических ориентаций и вкусов огромной части общества в условиях расцвета массовой культуры и воспитательной несостоятельности СМИ и, с другой стороны, актуальность ранней профессионализации и нацеленность на углубление специализаций – это факторы, требующие переосмысления задач музыкального образования.

Залог профессиональной мобильности и востребованности специалиста обусловлен расширением предлагаемых консерваторией специализаций. Жизнь требует сегодня специалистов широкого профиля («универсалов»), способных менять по мере необходимости вектор своей профессиональной деятельности. Расширение спектра специализаций – веление времени. Музыкальная критика, эстрадно-джазовое исполнительство, музыкальная психология – все это востребовано на «рынке труда». Консерватория реагирует на динамично развивающуюся ситуацию в профессиональной сфере и готова учитывать социальные запросы.

Согласно определению ЮНЕСКО, XXI век должен стать «веком образования, веком интеллекта». Благодаря государственной политике в общественном

сознании укрепляется доминирующая роль системы образования в развитии Республики Узбекистан по сравнению со всеми другими социальными сферами и отраслями экономики

И в постановлении Президента от 8 августа 2017 года определены первоочередные задачи консерватории Узбекистана и выработана программа их реализации. Впервые в истории узбекской консерватории создаётся Специализированный совет по защите диссертаций (PhD). Совет создаётся в целях обеспечения необходимых условий для оптимизации подготовки научно-педагогических кадров музыкального искусства в Узбекистане. Совет принимает к защите диссертации независимо от места их подготовки и организации, в которой работает соискатель. Тематика работ, которых могут представить к защите следующие: вопросы философии и эстетики музыки, проблемы теоретического музыкознания; проблемы исторического музыкознания; вопросы музыкально-исполнительского искусства (инструментального и вокального, в том числе хорового); проблемы подготовки музыкантов-исполнителей; музыкальный фольклор; взаимодействие музыкальных культур регионов Узбекистана, зарубежных стран; проблемы развития системы музыкального образования; особенности развития музыкальной культуры и искусства в регионах Узбекистана (музыкальное краеведение).

Благодаря созданному общественному фонду по поддержке творческих деятелей Узбекистана «Ильхом» в сотрудничестве «Узмиллийбанк» РУз укрепляется материально-техническая база консерватории. Впервые за годы независимости педагоги получили уникальную возможность повысить свой профессиональный уровень в ведущих консерваториях мира – Италии, России и др. – эти приоритеты внесены в Постановление.

С о стороны государства поддерживается тенденция возрождения культуры меценатства, что, несомненно, будет способствовать развитию музыкального искусства в нашей стране. Без финансовой поддержки сложно реализовать такие необходимые проекты, как формирование государственной коллекции уникальных инструментов, расширение и оснащение студии звукозаписи, развитие научного и творческого потенциала у педагогов и студентов консерватории, оснащение учебных аудиторий современной техникой, пополнение библиотечных анналов и фонда фонотеки.

Тонко понимая специфику художественной природы, в Постановлении Шавкат Миромонович не упустил такой важный аспект – как организация досуга, создание комфортных условий для творческой личности. Надо особо обратить внимание следующим пунктам:

Дальнейшее укрепление материально-технической базы Государственной консерватории Узбекистана, в частности, ремонт и оснащение в соответствии с современными требованиями ее концертных залов, аудиторий и специальных помещений;

разработка и реализация конкретных мер по созданию необходимых условий для материальной и моральной поддержки молодых педагогических кадров Государственной консерватории Узбекистана, предоставление им жилья на основе ипотечных кредитов;

в целях дальнейшего повышения творческой активности профессоров и преподавателей, студентов консерватории и учащихся действующего при ней академического лицея для одаренных детей, организации их содержательного досуга во время летних каникул передать в распоряжение консерватории пустующее здание, расположенное в Бостанлыкском районе Ташкентской

области, и создать здесь санаторий «Мусика оромгохи» [1.].

Одним словом данное постановление, грамотно расставленные приоритеты и намеченные цели дадут свои результаты, которые будут реализовываться в исполнительских проектах, будут объявлены на международной арене, отразятся в орбите научных достижений.

Также по Постановлению организована деятельность первого в истории Узбекистана научно-методического журнала **«Musiqqa»** (страницы которого вы листаете).

Теперь коротко о журнале. Тематика ежеквартального журнала «Musiqqa» включает весь спектр научных направлений, охватываемых рамками искусствоведческих специальностей 17.00.02 – «Музыкальное искусство», 17.00.09 – «Теория и история искусства». Намечается, что на его страницах будут печататься научные статьи отечественных и иностранных авторов, документы по истории музыкального искусства (в том числе в переводе на английский и узбекский языки), методические материалы, рецензии на специальную научную литературу. Работа журнала строится на основе принципов редакционной этики. Отбор статей для публикации осуществляется редакционной коллегией журнала по итогам анонимного рецензирования. В качестве рецензентов привлекаются ведущие специалисты, область научной компетенции, которых максимально близка тематике предлагаемых им на рассмотрение материалов. Основными критериями отбора материалов являются научная новизна, насыщенность достоверной информацией, полнота учета имеющейся научной литературы по соответствующей проблеме на русском и иностранных языках, наличие научной концепции и ее обоснованность, теоретическая и практическая значимость. Все печатающиеся в журнале материалы

публикуются впервые; не допускаются к рассмотрению материалы, изданные ранее (в том числе в электронном виде).

Журнал будет входить в Перечень рекомендованных Высшей Аттестационной Комиссией (ВАК) узбекских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Надо особо отметить, что журнал зарегистрирован в наукометрической базе УЗИНЦ (Узбекский индекс научного цитирования) и в перспективе все статьи будут размещаться на сайте Научной электронной библиотеки.

Пользуясь моментом, хочу поздравить редколлегию нового журнала «Musiqa»

с выходом первого номера. Очень приятно держать в руках издание, которое является не только источником информации, компетентных оценок и серьезной аналитики, но и который знакомит с жизнью музыкального искусства. Желаю творческому коллективу новых оригинальных публикаций, интересных проектов, успехов в достижении поставленных целей, творческого и издательского долголетия, энтузиазма и энергии в деле развития издания. Мы убеждены, что этот журнал в перспективе будет служить одним из важных источников искусства, вполне точно отражающий реакцию профессионального сообщества на многие новации и что секрет успеха кроется в высоком уровне профессиональной квалификации авторов.

Использованная литература:

1. «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории». Постановление Президента Республики Узбекистан от 7.08.2017 г. № ПП-3178
2. «О мерах по дальнейшему развитию системы образования». Постановление Президента Республики Узбекистан от 20.04.2017 г. № ПП-2909



Сайёра Гафурова,
Заслуженная артистка Узбекистана,
Проректор по научно-творческой работе
Государственной консерватории Узбекистана, профессор

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ В ОРБИТЕ КУЛЬТУРЫ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Музыкальная культура в годы Независимости обогатилась множеством художественных событий, среди которых ведущее место отведено музыкальным фестивалям. В статье дан краткий анализ крупных музыкальных фестивалей проводимых по инициативе профессорско-преподавательского состава ГКУЗ.

Ключевые слова: музыка, фестиваль, исполнительство, музыкальное искусство, ансамбль, сольное исполнительство, оркестр, дирижер.

Мустақиллик йилларида мусиқа маданияти кўплаб бадиий воқеликлар билан бойиб борди, булар орасида етакчи ўрин мусиқа фестивалларига берилган. Мазкур мақолада Ўзбекистон давлат консерваторияси профессор-ўқитувчиларининг ташаббуси билан ўтказилаётган йирик мусиқа фестиваларининг қисқача таҳлили берилди.

Калит сўзлар: мусиқа, фестиваль, ижрочилик, мусиқа санъати, ансамбль, яккахон ижрочилик, оркестр, дирижёр.

Annotation

Musical culture in the years of Independence was enriched with a lot of artistic events, among which the leading place is given to music festivals. The article gives a brief analysis of major music festivals held at the initiative of the faculty of the SCU.

Keywords: music, festival, performance, musical art, ensemble, solo performance, orchestra, conductor.

Современная музыкальная культура Узбекистана представлена множеством художественных событий, среди которых особое место занимают музыкальные фестивали. Как правило, их инициаторами становятся различные творческие организации, коллективы и исполнители классического и эстрадного направлений. Особенное значение в последние десятилетия приобрели фестивали, подготовленные и проведенные педагогами некоторых исполнительских кафедр Государственной консерватории Узбекистана.

Начиная с 1996 года, ежегодно в апреле месяце, в течение трех дней, в залах ГКУЗ проводится фестиваль



оркестров народных инструментов, его организует кафедра оркестрового дирижирования (в 2010 г. отпочковавшаяся от нее кафедра исполнительства на народных инструментах) и камерный оркестр народных инструментов «Согдиана» под руководством ее заведующего, Заслуженного деятеля искусств Республики Узбекистан, профессора Фирузы Абдурахимовой. Как считают организаторы данного культурного события, целью фестиваля является активизация коллективного исполнительства на национальных инструментах, расширение охвата и вовлечение как можно большего количества детей и молодежи в область музыкального исполнительства. Действительно, с каждым годом расширяется круг участников и совершенствуется сама форма проведения этих праздников. Например, в 2001 он прошел как 1-ый Международный фестиваль «Тошкент бахори» («Ташкентская весна»), в котором также приняли участие коллективы из Франции, Турции, Индии, Казахстана, Туркмении; с 2005 г. проводится как Республиканский фестиваль многоголосных ансамблей и оркестров народных инструментов «Навруз садолари» («Напевы Навруза»); в 2012 г. – в рамках фестиваля проведен и Республиканский конкурс ансамблей и оркестров народных инструментов, а с 2013 г. в рамках фестиваля проводятся «мастер-классы».

Таким образом, за время своего существования фестиваль способствовал приобщению широкого круга молодых музыкантов к коллективному исполнительству на народных инструментах, способствовал появлению новых коллективов в других городах (Фергана, Андижан, Карши), стимулировал композиторов

к созданию новых интересных сочинений для ансамблей и оркестров народных инструментов, привлекал тысячи новых слушателей к творчеству композиторов Узбекистана, узбекской народной музыке и музыке народов мира.

Проекты кафедры хорового дирижирования, фестивали хоровой музыки, пользуются большой популярностью. С 1982 года ежегодно в течение 10 лет в фестивалях участвовали профессиональные хоры, самодеятельные и хоры учебных заведений из разных городов республики (Навои, Фергана и др.), а также приезжали хоры из Турции, Латвии, Армении. А в 1988 г. состоялся и Всесоюзный фестиваль хоровой музыки.

С обретением Независимости появились возможности участия студенческого хора в Международных проектах. Как пишет педагог кафедры С. Кадырова «...при содействии фонда Конрада Аденауэра, посольств Германии и Франции коллективом были исполнены «Немецкая месса» Ф. Шуберта (1996), «Месса Бревис» В. А. Моцарта, Кантата №142 И. С. Баха (1998), «Рождественская оратория» И. С. Баха и рождественская оратория «Ноэль» К. Сен-Санса (2003), «Рождественская оратория» Ф. Мендельсона (2006)¹.

Незабываемым праздником для слушателей стали проекты осуществляемые в последние десятилетия. Так, впервые в Узбекистане исполнялись монументальные сочинения такие, как «Страсти по Иоанну» (2001) и «Страсти по Матфею» (2008) И. С. Баха, «Кармина Бурана» К. Орфа (2004), «Мессия» Г. Генделя (2003), «Реквием» Д. Шнитке (2009) и многие другие. Работа студенческого хора с музыкантами из Мексики, Израиля, Германии, Америки превращалась в своего рода

¹ С. Кадырова. «Исполнительская деятельность студенческого хора Государственной консерватории Узбекистана на рубеже XX-XXI веков» в сб.: «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики». Вып. VI, Т., 2009, с.59

«мастер-классы»), позволяя студентам и педагогам ознакомиться с разными методами и подходами к различным пластам музыкальной культуры.

Большой вклад вносит студенческий хор под руководством профессоров кафедры Л. Джумаевой, Н. Шарафиевой и хор музыкального театра-студии консерватории под руководством молодых педагогов кафедры Ю. Хуснудиновой и С. Кадыровой в развитие узбекской музыкальной культуры, исполняя сочинения композиторов Узбекистана. Так, в 2001 г. исполнены «Месса», «Фарёд» Р. Абдуллаева и «Бахория» М. Бафоева; «Жемчужины музыки» на стихи Яссави и месса «Te Deum» П. Медуляновой (2002, 2003), «Ропот» и «First симфония» Ф. Янов-Яновского (2003). Подробно о деятельности студенческого хора можно ознакомиться в вышеупомянутой статье С. П. Кадыровой.

Привлекают внимание многочисленной аудитории проекты кафедр эстрадной музыки, духовых инструментов, традиционной народной музыки.

Масштабную работу по проведению больших фестивалей фортепианной классической музыки проводит кафедра специального фортепиано консерватории. Начало этой деятельности было положено более 30 лет назад, когда возникла идея внедрения в учебные программы студентов и в репертуар концертных исполнителей сочинений узбекских композиторов. В первые годы эти концерты были довольно скромными, т.к. узбекская фортепианная литература была не очень обширна и исполнялись сочинения всего 3–4 авторов старшего поколения. Постепенно фестиваль набирал силу и многие композиторы, особенно молодого и среднего поколения как бы открыли для себя фортепиано и стали сочинять для этого инструмента много интересной музыки в разных жанрах и в различной стилистике. Концерты также проводились в разных формах:

иногда в виде конкурса на лучшее исполнение сочинения композитора Узбекистана, в виде юбилейного концерта одного композитора (например, юбилеи Г. Мушеля и С. Джалиля) или презентации новых сочинений (Р. Абдуллаева, М. Бафоева), были фестивали узбекских и центральноазиатских композиторов. Конечно, такие показы вдохновляли как самих пианистов, которые становились зачастую и первыми исполнителями новых сочинений, так и композиторов, чья музыка обрела жизнь на сцене, входила в учебные программы и становилась предметом научного исследования. Интересным был совместный проект кафедр композиции и специального фортепиано «Студенты-пианисты играют сочинения студентов-композиторов». Таким образом, не последнюю роль сыграли эти ежегодные фестивали в развитии узбекской фортепианной музыки, представленной на сегодняшний день большим количеством сочинений крупной формы (фортепианные концерты, сонаты, вариации), полифоническими, концертными пьесами, этюдами, циклами пьес (например, «Самаркандские картины» Д. Амануллаевой, «Стены древней Бухары» Д. Сайдаминовой, Восемь музыкальных картин по прочтении «Алпомышша» и «Посвящение Р. Тагору» М. Бафоева), пьесами для 2-х фортепиано. Учитывая, что узбекские композиторы наряду с приемами классического письма широко использовали и приемы современной композиторской техники, встал вопрос о более глубоком изучении студентами современной мировой музыки. Так, еще одним ежегодным студенческим концертом-фестивалем стал «Современная фортепианная музыка» (XX–XXI вв.), который начал проводиться с конца 90-х годов прошлого века. Естественен и закономерен огромный интерес молодежи к современному звуковому миру фортепианной литературы,

современным техникам письма и поэтому педагоги предоставляют своим студентам свободу в поиске и выборе сочинений для их изучения, пополнения своего репертуара и исполнения на публике. За период проведения фестиваля в зале консерватории звучали сочинения композиторов США, стран Латинской Америки, Кореи, Японии, Англии, Европы, России, центральноазиатских стран, СНГ. Помимо этого, современной музыке посвящались и классные концерты педагогов: Э. З. Миркасымовой, В. М. Долженковой, А. Р. Шариповой и др. В свою очередь, педагоги кафедры тоже активно участвуют в фестивалях современной музыки, которые проводились по инициативе других творческих организаций. Например, фестивали «Ильхом XX» (профессора А. Р. Шарипова, Э. З. Миркасымова, С. А. Гафурова, доцент М.М. Файзиева) и «Международный фестиваль современной симфонической музыки» (профессор О. Ю. Юсупова). Эти музыкальные события имели большой общественный резонанс, освещались в прессе, радио и на ТВ, и, несомненно, оживляли художественную жизнь республики, способствовали установлению творческих связей узбекских музыкантов с коллегами из других стран и знакомству широкого круга слушателей с современными тенденциями в мировой музыкальной культуре.

Следующей ступенью в проведении фестивалей стали широкомасштабные культурно-просветительские проекты, организованные кафедрой специального фортепиано при поддержке посольств Польши, Германии, России и др., посвященные юбилейным датам композиторов-классиков. Первым стал «Венок Шопену» (к 150-летию памяти композитора), инициатором которого были зав. кафедрой, профессор Офелия Юсупова и зав. сектором концертной практики Марина Артишевская. Идею одобрили посольство Польши в Узбекистане и общество дружбы «Узбекистан-Польша». Фестиваль проходил в Большом зале консерватории с 22 октября по 26 ноября 1999 года. Шопен – гениальный композитор, ставший основоположником польской классики, один из крупнейших представителей мировой музыки, прекрасный пианист, писал музыку почти исключительно для фортепиано и, естественно, кафедра сочла своим долгом отдать дань любви «поэту фортепиано», чьи сочинения находятся в репертуаре всех пианистов мира.

Невозможно в рамках одной статьи рассказать обо всех консерваторских фестивалях и, вместе с тем очевидно, что наш ВУЗ занимает значимое место в концертной деятельности и жизни республики, в пропаганде классической музыки, которая звучит в проникновенном исполнении профессионалов – мастеров искусств.

Использованная литература:

1. Ганиханова Ш. Ш. Творчество Ференца Листа в его проекции на музыкальную культуру Узбекистана. // Золотой музыкальный ЛИСТОпад. Т.: 2011.
2. Гафурова С. «Золотой музыкальный ЛИСТОпад» в журнале «Санъат», №1, 2012.
3. Кадырова С. «Исполнительская деятельность студенческого хора Государственной консерватории Узбекистана на рубеже XX–XXI веков» в сб.: «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики». Вып. VI, Т., 2009.
4. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М., 1956.
5. Юсупова О. Ю. «Узбекское фортепианное исполнительское искусство и педагогика в годы Независимости» в сб.: «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики». Вып. VI. 2009.

Галиаскар Бигашев,
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО НАЧАЛ В СОНАТЕ-МАКОМ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО М. БАФОЕВА

Аннотация

В статье рассматривается произведение М. Бафоева в аспекте взаимодействия восточного и западного начал в творчестве композитора и особенностей его исполнительской интерпретации, в частности, своеобразии штриховой техники.

Ключевые слова: маком, соната, усуль, усульность, прыгающие штрихи, pizzicato, col legno, sul ponticello, détache, spiccato.

Мақолада М. Бафоевнинг шарқ ва ғарбнинг ўзаро таъсири аспектида яратилган асари кўриб чиқилади. Жумладан, унинг ижро талқини ва штрихлар техникасининг ўзига хослиги алоҳида эътибор қаратилади.

Калит сўзлар: маком, соната, усуль, сакрама штрихлар, pizzicato, col legno, sul ponticello, détache, spiccato.

Annotation

The article discusses the work of M. Bafoev in the aspect of interaction between East and West in the composer's techniques and features performing the interpretation, in particular, the originality of bowing technique.

Keywords: Makom, Sonata, usul, usulness, saltatory touches, pizzicato, col legno, sul ponticello, détache, spiccato.

С оната-маком для виолончели и фортепиано Мустафо Бафоева - композитора широкого творческого диапазона, представляющего в своих сочинениях узбекскую музыку как неотъемлемую составляющую часть мировой музыкальной культуры, уникальна. Цикличность как общая качественно смысловая сущность сонаты и макома получила конкретное выражение в построении сочинения, содержащего три части, восходящие к макомной традиции: Тасниф, Сарахбор и Уфар. Идущая от жанра сонаты традиция воплощения звукового мира музыки в логически выстроенной форме получила в Сонате-макоме индивидуальное претворение, что определило высокую художественную ценность



данного сочинения. Синтез сонатности и макомности позволил композитору раскрыть глубокое лирико-философское содержание музыки, органично соединить современное и традиционное, общечеловеческое и национальное.

Бафоев, с присущей ему логикой музыкального мышления, сумел с особой глубиной прочувствовать своеобразие национального характера и передать свойственное узбекскому менталитету яркую эмоциональность высказывания, богатую палитру чувств, импровизационную манеру исполнения. Используя сложные приёмы современного музыкального письма, он продемонстрировал мастерское владение композиторскими технологиями, глубокое понимание специфики виолончели, в которой нашёл тембровые возможности для раскрытия национального содержания сонаты. Это закономерно, поскольку Бафоев начал свой путь в музыкальное искусство как гиджакист. «Через гиджак Мустафо Бафоев вошёл в европейскую музыку, – отметил исследователь Отаназар Матякубов, – с ним он поступил в консерваторию»¹. В своих сочинениях для виолончели Бафоев постоянно искал новые звуковые возможности, в чём ему очень помогало знание природы узбекских народных инструментов, в частности, гиджака. На эту особенность творческого метода Бафоева обращает внимание О. Матякубов в связи с анализом Бухарского концерта: «Поскольку всё произведение называлось «Бухорча», то ведущему инструменту – виолончели – и предстояло зазвучать «по-бухарски». Для этого композитор использует неожиданное средство, характерное именно для виолончели – его самый высокий регистр, звуки у самой подставки. Такое звучание автор условно обозначает как «квази гиджак»².

В ещё более ярко выраженном виде стремление композитора раскрыть национальный характер музыки средствами виолончельного искусства проявляется в Сонате-макоме. В первой части цикла Тасниф, Moderato, Бафоев использует квинтовые созвучия,

SONATA - МАКОМ
ТАСНИФ (Первоначальное название)
I - часть
Александр Бикматов М.Бафоев

Moderato $\text{♩} = 80$

Violoncello

0 sul A sul D sul G sul C

p

дублировки, усиливающие унисонную, монодическую природу сонаты, достигая впечатляющей кульминационной зоны. Композитор разнообразно использует орнаментально-фигуративное письмо, мелкую технику, трели, привносящие яркий национальный колорит в звуковой мир музыки.

Во второй части Сарахбор, Moderato con fuoco, композитор трактует виолончель как полифонический инструмент. Применение разнообразных приёмов игры и штрихов *pizzicato*, *col legno*, *sul ponticello* требуют от виолончелиста мастерства.

Посредством применения полифонических приёмов письма, Бафоев создает выразительный по силе воздействия на слушателя диалог, используя кластеры он достигает яркой экспрессии звучания. Драматизация развития целенаправленно приводит к финалу.

Третья часть цикла Уфар, Allegro, захватывает своей ритмической экспрессией, неукротимой динамикой движения. Используя богатейшие возможности узбекской традиционной музыки в области ритма, Бафоев индивидуально организует усули дойры в конкретные ритмические формулы. «Усуль дойры,

¹ Матякубов О. Додекаграмма. Т., 2005, с. 59.

² Там же, с. 76.

по наблюдению Матякубова, – в сущности, является как бы «сокращенной» формой ритмического рисунка мелодии. В них ритмическая сторона выдвинута на первый план и является «ведущей», интонационная же оттеняющей»³. Именно в таком качестве проявляется усильность в финале Сонаты-макома.

Виртуозный по технике письма Финал Сонаты-макома предоставляет виолончелисту благодатную возможность применения разнообразных приемов игры и штрихов, в частности, прыгающих штрихов. «Благодаря применению различных видов прыгающих штрихов, от широких, приближающихся к *détaché*, до быстро-крылатых, характерно-острых и при этом хорошо звучащих, «несущих» *spiccato*, – отмечает Хуго Беккер, – удаётся добиться разнообразия исполнения, виртуозные возможности, которого вполне равноценны разнообразию, достигаемому при игре на скрипке, при том, однако, условии, что ловкость левой руки не уступает проворству правой»⁴.

Исполнение Сонаты-макома выдвигает перед виолончелистом многие музыкально-выразительные и технологические трудности, обусловленные её синтетической жанровой природой, органическим соединением восточного и западного начал. Это требует от музыканта с одной стороны, глубокого постижения природы макома, его структуры, своеобразия,

а с другой стороны – знания сонатной драматургии как одной из вершин западноевропейской музыки. При этом очень важно найти свой собственный, индивидуальный подход к раскрытию художественного содержания музыки Мустафо Бафоева. Как очень проницательно заметил Пабло Казальс: «Исполнитель независимо от своего желания является истолкователем произведения и возрождает его, преломив через призму своего «я»⁵. Музыка Сонаты-макома сама диктует исполнителю выбор выразительных и технических средств, к которому очень важно приложить одухотворенность. По выражению П. Казальса, «Исполнение должно придать произведению всю полноту ощущаемого существования и претворить его идеальное бытие в бытие реальное»⁶. Этим мудрым советом замечательного испанского виолончелиста XX века должен руководствоваться музыкант, обращающийся к исполнению данного сочинения.

Завершая эту работу, необходимо сказать, Соната-маком для виолончели и фортепиано впервые прозвучала в ГКУз в исполнении автора этих строк, которому благодарный композитор, удовлетворенный исполнительской интерпретацией, и посвятил своё вдохновенное сочинение, которому, несомненно, суждена большая сценическая жизнь, горячая любовь и одобрение слушателей.

Использованная литература:

1. Матякубов О. Додекаграмма. Т., 2005.
2. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Книга 2. Теоретические основы. Т., 2015
3. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978.
4. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.

³ Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Книга 2. Теоретические основы. Т., 2015, с. 61.

⁴ Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978, с. 78.

⁵ Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, с. 253.

⁶ Там же, с. 253.

Марат Гумаров,
профессор Государственной консерватории Узбекистана

СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ Д. ЛИГЕТИ (ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА)

Аннотация

Статья «Сонатина для фортепиано в четыре руки Д. Лигети (опыт исполнительского анализа)» ведущего специалиста в области музыкального исполнительского искусства профессора кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана М. В. Гумарова посвящена проблемам интерпретации ансамблевого сочинения крупнейшего композитора современности Дьёрдя Лигети (1928-2006).

Ключевые слова: Сонатина, ансамбль, интерпретация, современная музыка.

«Дьёрд Лигетининг тўрт кўл учун Сонатинаси (тажриба таҳлили)» деб номланган мақола, Ўзбекистон давлат консерваторияси махсус фортепиано кафедрасининг профессори Гумаров М. В. томонидан тавсия этилган. Мақола давримизнинг таниқли композитори Дьёрд Лигетининг (1928-2006) ансамбль асарига талқин масалаларига бағишланган.

Калит сўзлар: Сонатина, ансамбль, талқин, замонавий мусиқа.

Annotation

Four Hands Piano Ensemble Sonatina D. Ligeti (experience of interpretation) Learner's guide «Four Hands Piano Ensemble Sonatina D. Ligeti (experience of interpretation)» written by M.V. Gumarov, a leading specialist in musical mastery performance, the acting Professor of Special Piano Department at the State Conservatoire of Uzbekistan, is dedicated to the interpretation problems of compositions of Dierd Ligeti, the most eminent composer of the modernity (1928- 2006).

Keywords: Sonatina, ensemble, interpretation, contemporary music.

Симптоматично обращение Лигети к жанру Сонатина, предоставляющему автору благодатную возможность органично соединить классическое и современное, традиционное и новаторское в свободной, не скованной определёнными правилами форме. Также, как и классические сонатины В. А. Моцарта, Ф. Кулау, Л. Бетховена, М. Клементи произведение Лигети призвано восстановить у исполнителей чувство классической компактности, ритмической устойчивости исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной инструментовки,

малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к фразировке и штрихам, динамическим указаниям становятся при исполнении Сонатины Лигети особенно заметными и недопустимыми. Работа над данным сочинением, требует тщательности и исключительно полезна для выработки в ансамблевой игре синхронной в фразировки, внимание ко всем деталям нотного текста.

Концепция Сонатины отражает характерные черты эстетики композитора, его гармоничного мироощущения, его неоклассицистскую творческую ориентацию в середине XX века. Эта

эстетическая позиция Лигети, страстного приверженца творческих принципов Б. Бартока и З. Кодая в раннем периоде творчества, определила особенности строения цикла, включающего традиционные три части с контрастным сопоставлением темпов: быстро-медленно-быстро. Сонатина изобилует интереснейшими находками и примечательна органическим синтезом традиционного и новаторского. Конструкция цикла воспринимается как классический архитектурный ансамбль, отличающийся стройностью и целесообразностью всех деталей, изобретательно применены полифонические приёмы.

В Сонатине своеобразно интегрированы принципы классического сонатно-симфонического цикла с отдельными элементами жанрово-стилистических особенностей современной композитору музыки. Доминирующий вектор образного содержания Сонатины основан на игровом принципе, увлекающим слушателя своей неукротимой энергией, фантазией, остроумием и юношеским задором. Эти качества с особой силой проявляются в первой части цикла *Allegro*, в котором сопоставляются и развиваются две темы – главная и побочная, обнаруживающие закономерности принципа производного контраста (термин В. Протопопова), воспринятого композитором от глубоко почитаемого им Бетховена. Первая часть цикла характеризуется активным развитием тематического материала, изобретательной разработкой элементов главной и побочной партий в пределах экспозиционного и репризного разделов сонатной формы, компенсируя тем самым отсутствие разработки как таковой. Такого рода построение сонатной формы приближает композицию первой части к старостаринной форме, признаки которой, как известно, присущи клавирным сонатам Моцарта. Лигети замечательно придаёт сонатной форме

удивительную пластику: гибко сливает её разделы в единое целое, находит возможность четырёхручного изложения, допускающего увеличение объёма звучания. Исполнение Сонатины осложняется оригинальной трактовкой композитором сонатной формы – раскрытие контрастных образов, выраженных в сферах главной и побочной партий, при этом сохраняя единство образного целого.

В организации фортепианной фактуры первой части Лигети использует разнообразные виды ансамблевого письма, взаимодействия рельефа и фона, придание фону функции рельефа и наоборот, частые переключки голосов партнёров, взаимообмен тематическими образованиями. Обе партии равноправны и равнозначны по своим функциям. Открывает Сонатину энергичная и импульсивная тема главной партии, изложенная в партии *primo* в октаву, в тональности си-бемоль мажор. Партия *secondo* сопровождает её чёткими собранными аккордами. Динамический нюанс *f* и ремарка *marcato* требует ясной артикуляции:



Нисходящая терцовая интонация является зерном темы и уже в пределах первого такта развивается способом ритмической аугментации. Лигети подчёркивает этот процесс штрихами: лигой, стаккато, портаменто. Эта деталь не должна ускользнуть от исполнителя партии *primo*. В теме главной партии проступают черты польки, скерцо и марша. Шутливая и задорная интонация шестнадцатых уже в первом же такте

ритмически увеличивается до четвертной, трансформируя образный тонус.

Рассматривая фактурные особенности начальных разделов музыкальных форм, российский исследователь Е. Назайкинский отмечал особое значение в открытии слушателям художественного мира произведения таких средств изложения, как «краткость интонационных звеньев и фактурных ячеек». Таким интонационным звеном и фактурной ячейкой в Сонатине Лигети выступает интервал терции. Исполнение главной партии требует от исполнителей чёткого ритма, безукоризненного выполнения штрихов и динамических оттенков. В пятом такте исполнителю партии *secondo* необходимо обратить внимание на нюанс *pp* и указание *molto leggiero*, что позволяет приблизить исполнение восьмых лёгким стаккато к приёму игры *pizzicato* на струнных инструментах. Надо сказать, что в современных фортепианных сочинениях композиторы, в числе которых В. Сильвестров, используют приёмы игры *pizzicato*, наряду с таким типично смычковым приёмом игры *detache*. Обращает на себя внимание концентрированное развитие темы главной партии в пределах её экспонирования. Так, в 6-ом – 10-ом тактах Лигети используя свободную каноническую имитацию в партии *primo*, достигает яркой кульминации в развитии темы главной партии, после чего начинается сфера побочной партии. Её появление в партии *secondo* подготовлено остигнатым фоном - звучанием терции в нюансе *pp molto leggiero* в левой руке партии *primo*. На этом прозрачном фоне появляется причудливая тема побочной партии у *secondo* в фа-мажоре. Она распределена между правой и левой руками. Важную роль в ней играет смысловой акцент на верхней ноте рисунка темы. Строение темы главной партии содержит элементы джазовых идиом середины XX века:



Образная сфера побочной партии контрастирует главной, хотя в ней проступают черты скерцозности, танцевальности, но они приобретают здесь амбивалентный оттенок. Напряжённая кульминационная фаза в 17 такте подчёркнута нюансом *ff* и ремаркой *martellato* в партии *primo*. В связи с этим необходимо выделить резкие звуки, отмеченные Лигети *sf* в правой руке партии *primo*, усиливающие эксцентричный характер побочной партии, достигающие своего апогея в 17 такте. *Martellato* в оттенке *ff* и последующее за этим развитие темы темы побочной партии, характеризуется резким переходом динамики на постепенное рассеивание образа, как бы его исчезновения в верхнем регистре на фоне остигнатым фигурации терций в партии *primo*. Здесь важен звуковой баланс между *primo* и *secondo*, который играет значительную роль в фортепианном ансамбле. «Умение найти необходимое звуковое равновесие, - отмечает Т. Самойлович, - важнейшее условие успешной работы фортепианного дуэта».

В 26 такте с мощного *ff* начинается реприза со сдвигом в субдоминантовую сферу Ми-бемоль мажор, что придаёт ей особую яркость и торжественность звучания. Важно точное исполнение штриха *marcato*. На фоне пульсирующих остигнатым восьмых ми-бемоль мажорных трезвучий в левой руке *ff* партии *primo*, в партии *secondo* в октавном унисоне провозглашается тема главной партии, к которой в правой руке *ff* партии *primo* органично подключаются канонические имитации, расцветивающие тему

яркими красками в верхнем регистре инструмента:



Динамизированная реприза придаёт музыке особую энергетику праздничности и жизнерадостного эмоционального тонуca.

Надо сказать, что тональный и функциональный сдвиг начала репризы в тональность субдоминанты был применён И. С. Бахом в первой части Итальянского концерта и в некоторых клавирных токкатах, а также в некоторых фугах их ХТК. Используя этот драматургический приём в своей клавирной музыке, Бах сумел достичь особого психологического воздействия на сознание слушателей и восприятия его музыки. Этот драматургический приём успешно применил и Лигети в своей Сонатине.

Ещё более сильное впечатление на слушателя производит изложение побочной партии в репризе, где композитор демонстрирует феноменальную полифоническую технику письма. Любопытно, что тема главной партии приобретает здесь функцию фона, на котором тембрально по новому в верхнем регистре звучит тема побочной партии:



Исполнение этого раздела ставит перед исполнителями ряд проблем, связанных с полифактурным, плигармоничным типом изложения музыкального материала. В партии *secondo* настойчиво звучит повторяющийся основной тематический элемент главной партии в соль мажоре, сопровождаемый фигурациями в виде альбертиевых басов. Лигети требует здесь выполнения нюанса *pp* и в соответствии с указанием *molto leggiero* лёгкого, прозрачного звукоизвлечения. В партии *primo* в правой руке в верхнем регистре инструмента в несколько видоизменённом, в более компактном и сжатом виде в нюансе *mf*. Тема требует предельно отчётливой артикуляции каждого звука. В левой руке альбертиевые басы в виде гемиол рекомендуются автором исполнять в нюансе *p*. Побочная партия в репризе звучит одновременно в трёх динамических нюансах: *pp*, *mf*, *p*. Такая полидинамика позволяет ярче раскрыть её образный мир и продемонстрировать исполнительское мастерство.

Завершающая первую часть цикла кода утверждает тему главной партии, её динамичный, жизнеутверждающий тонус в тональности си-бемоль мажор. Исполнение требует остроты звучания, не столько громкого звука в динамических традициях *f*, сколько звонкого и отчётливого. Применение педали в *Allegro* минимально, преимущественно это прямая гармоническая педаль, чаще синхронная. Работая над первой частью Сонатины важно добиться большой ровности звучания в остинатных фигурациях восьмых, выполняющих сопровождающую фоновую функцию. Большое значение имеет внимательное отношение к линии каждого голоса при соблюдении общего звукового баланса. Передача материала от одной партии к другой должна быть незаметной, не нарушая общего звукового баланса. Быстрые переходы тематического и сопровождающего

материала от одного партнёра к другому способствует развития навыков быстрого реагирования, моментальной психологической перестройке мышления, столь необходимых в ансамблевом искусстве.

Вторая часть цикла *Andante* – буквально завораживает своей звуковой палитрой. Она погружает слушателя в мир возвышенного религиозно-молитвенного состояния, своего рода медитации, самопогружения в глубинные тайники сознания и подсознания. Таинственно-мистическая сущность *Andante* удачно выражается в найденной Лигети единообразной монохронной фактуре. Натурально-ладовая диатоника, в частности, миксолидийский До мажор и архаичные ладогармонические обороты придают *Andante* особую магнетическую притягательность. Течение музыкальной мысли в этой части цикла предельно плавное, неспешное. Оно подчёркивается нюансом *p* и ремаркой *legato possibile*, требующей сплошного, предельно связного исполнения, ощущение широких лиг, цельного дыхания.

Andante выдержано в едином динамическом уровне нюанса *p*, переходящего в 35 такте в *pp*. Плотная одноплановая фактура, основанная на последовательности элементов, способствует созданию ровного эмоционального тонуса, создаёт ощущение устойчивости, равновесия. Отсюда и отсутствие необходимости кульминации. «В произведении, где отсутствует кульминация, – писала в работе В. Ландовская, – свет рассеивается таким образом, что каждая часть пьесы получает то его количество, которое ей необходимо».

Строгая размеренность средней части цикла образует яркий контраст окружающим её частям. С присущей ему колористической фантазией Лигети создал красочную сонорную композицию, где техника смещения аккордов и созвучий направлена на воплощение символа чистоты и ясности

голосоведения. Обращаясь к действующим в предшествующие эпохи языковым нормам, композитор придал им новые качества в контексте музыкального минимализма, тем самым формируя историческую преемственность современного музыкального языка. Звуковая организация имеет фактическую функцию, связанную по мнению исследователя Л. Савиной «с подтверждением самого акта коммуникации, наличие оборотов, повторяющих и утверждающих ту или иную мысль. С помощью данной функции обеспечивается связность всех высотных компонентов: отдельных звуков, интервалов, созвучий. Повторы одних и тех же звукосочетаний закрепляют их в памяти слушателя». Начальное двухтактовое построение *Andante*, являющееся моделью данной части Лигети повторяет восемь раз в неизменном виде в партии *secondo* включая в 5-ом такте партию *primo*, вносящую новые темброво-регистровые краски в развитие музыкального образа:

The image shows two musical staves for the piece 'Andante'. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in 3/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The top staff starts with a rest, followed by a series of chords. The bottom staff starts with a rest, followed by a series of chords. The dynamic is marked 'p' and the articulation is 'legato possibile'.

В построении партии *primo* Лигети применяет способ октавного дублирования голосов, придавая тем самым особую плотность и наполненность звучания.

Исполнение *Andante* требует глубокого погружения в звуковой мир музыки, впитавшей в себя элементы хорала, песни, молитвы, вальса, колыбельной и других жанровых компонентов. Темброво-динамический фактор является важнейшим выразительным средством в этой части, призванной

завораживать слушателя с первых же нот. Динамический уровень *Andante*, который колеблется от тихой к более тихой степени звучности особо впечатляющий эффект. Е. Назайкинский писал – «Тишина - хранительница тайн, оправа звуков, первичный хаос, из которого рождаются звуки». Выразительные возможности градации тихой музыки помогают исполнителям раскрыть образное содержание музыки этой части цикла. Красочность и динамика звучности, которым Лигети всегда уделял особое внимание, проявляются в этой части в полной мере и задача ансамблестов найти адекватное идее композитора звуковое воплощение его музыки.

Своеобразна третья часть Сонатины *Vivace*, являющаяся итогом сонатного цикла. Лигети нашёл весьма необычное художественное решение финала, выдвинув на первый план ритмическую экспрессию эксцентрической жанровой танцевальности. Тем самым он переосмыслил и обновил жанровое содержание классического сонатно-симфонического цикла, основой которого, как правило, была жанрово-танцевальная фабула народного праздника. Необычной ритмической организацией музыкального материала композитор компенсировал намеренный отказ от мелоса финала воздействует на слушателя прежде всего сложной игрой ритмов и прихотливой метроритмической пульсацией. Внедряя нечёткость в чётный метр (3+2+3/8) Лигети изменяет его облик до неузнаваемости. В результате возникает игра неравных долей внутри тактового деления. Сложный ритмический рельеф ставит ансамблевую задачу при исполнении финала, поскольку *primo* и *secondo* одновременно осуществляют звуковое воплощение единой ритмической структуры и потому достижение полной синхронности проблематично. Стремительный темп и своеобразная ритмическая организация

музыки ставят задачи перед исполнителями, требующими определённого мастерства как технологического и ансамблевого плана. Напряжённость метроритма, соединяющего в себе динамизм и природную первозданность, является ведущим элементом музыки финала, оказывающим самодовлеющее воздействие на слушателя. В фактуре финала имеются некоторые исполнительские приёмы, которые требуют обязательной работы партнёров. Опираясь на капризную ритмику, Лигети создал затейливую игру аккордов различной плотности и созвучий, подчёркиваемую и оттеняемую резкими сопоставлениями динамических оттенков от *pp* до *ff*, образующие яркие звуковые перепады, контрасты. Следует отметить, что в финале изображён не столько танец, его стихия, сколько отражение, отзвук танцевального движения в утончённой фантазии художника.

Финал открывается вступлением, порученным партии *secondo*, в котором необходимо установить правильный темп и подготовить начало темы, изложенной в партии *primo*. Исполняя вступление, важно ощутить и передать постепенное уплотнение звучания от октавного фа до шестиголосного:



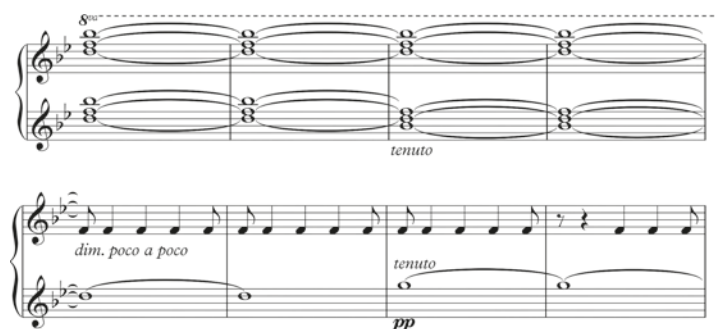
В 6-ом такте появляется тема финала в партии *primo* в верхнем регистре фортепиано в октаву. Танцевальная с элементами скерцозности тема, несколько эксцентричная и капризная обнаруживает моменты общности с темой главной партии первой части своей терцовой интонационной основой. Исполнение темы требует ясной артикуляции, выполнения указанных штрихов, имитации ксилофонного звучания:



Следует отметить, что Лигети использует в финале не только терцовую интонацию из первой части Сонатины, но ряд других конструктивных компонентов из предыдущих частей цикла, тем самым подчёркивая итоговое, обобщающее значение финала. Выявление этих элементов позволит достичь внутреннего единства цикла.

В работе над финалом следует обратить внимание на акцентировку, перемещённую на слабые доли такта в 14-ом и 15-ом тактах, отмеченных знаком *sf*, динамизирующих музыкальное развитие. Следует показать красочные сопоставления гармоний в 20-ом и 21-ом, а в последующих тактах резкими контрастами динамики: *ff* и *pp*. Это активизирует восприятие слушателей.

Интересна, завершающая финал кода. В партии *secondo* постепенно ослабевает сила звучности от *ppp* к ещё более тихой степени этого оттенка, звучит оstinатный ритмопульс на звуке фа первой октавы на фоне пролонгированного звучания, как и в коде второй части цикла хорального педального аккорда в верхнем регистре инструмента в партии *primo*:



Это стереофонический эффектное завершение финала и цикла в целом убеждает своей композиционной логикой: динамика звучности постепенно затихает, от плотной многозвучной аккордовой фактуры отслаивается один звук – фа первой октавы, пульсирующий до полного растворения в тишине, когда остаётся только октавное звучание основного тона си-бемоль, тональности Сонатины, истаявающего в басах инструмента.

Подводя итоги рассмотрения Сонатины, важно отметить её новаторскую сущность. В произведении используются современные возможности ансамблевой техники письма. Лигети предназначил жанр четырёхручной Сонатины не только для камерного музицирования, но и для концертного исполнения. Это ярко выразилось в блеске и щедрости фактуры, отличающейся многообразием видов фигураций, использованием регистрового богатства инструмента. Партии *primo* и *secondo* равноправные и требуют исполнительского мастерства от каждого участника ансамбля.

Немаловажное значение имеет работа над Сонатиной в медленном темпе с концентрацией внимания и кропотливого изучения трудных в ансамблевом отношении эпизодов. Несмотря на предельную лаконичность формы, Сонатина оставляет впечатление полноценного сонатного цикла благодаря насыщенности художественного содержания. Отразились тенденции фортепианного цикла XX века к концентрации музыкального высказывания в предельно краткой форме, можно сказать, афористичной форме, продолжающиеся и поныне. В наш век информационного богатства художники стремятся высказать свои идеи и выразить замыслы в предельно лаконичной форме, и в этом отношении Лигети уже в середине XX века предвидел необходимость концентрации музыкального высказывания, что нашло

отражение не только в его фортепианных ансамблях, но и в сочинениях других жанров.

Сонатина Лигети особенно ценна для нашего времени органической связью с традицией. В ней просматривается преемственность с искусством с предыдущими эпохами, прежде всего эпохой классицизма, поскольку именно в эту эпоху произошло возникновение и развитие сонаты и симфонии. Сонатина как ветвь стала одним из самых гибких,

постоянно подвергающейся экспериментам жанром композиторского творчества. В отличие от Сонаты, сохраняющей свои закономерности, Сонатина предоставляет композиторам большую творческую свободу, что привлекло Лигети к этому жанру, который раскрыл в этом жанре новые возможности, столь притягательные как для исполнителей, так и для слушателей, всегда воспринимающих его Сонатину с огромным интересом.

Использованная литература:

1. Willoughby D. The World of Music / Ligeti in Conversation. London. 1983/ Sound in Music: The Experimentalists / The USA. 1996.
2. Бычков В. Эстетика М., 2008.
3. Газизов Р. Последние работы Д. Лигети // Музыкальная академия, 2007 №1.
4. Гумаров М. В. Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства, Т., 2010.
5. Кац Ю. Фортепианные этюды Д. Лигети – один из путей овладения современной сонорной исполнительской техникой // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. VI. Т., 2009.
6. Крейнина Ю. Дьёрд Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления. // Gaudamus, М., 1992.
7. Ландовская В. О музыке М., 1991.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки М., 1988.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
11. Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети // Музыкальная академия, 2008, №2.
12. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века М., 1979.



айрат Аброров,
Ўзбекистон давлат консерваторияси
«Оркестр дирижерлиги» кафедраси мудири,
катта ўқитувчи, МТС бош дирижери

ДИРИЖЁРЛИК САНЪАТИ

Аннотация

Мазкур мақолада муаллиф дирижерлик санъати тарихига мурожаат этган. Дирижерлик касбининг мураккаб томонларини ёритишга муваффақ бўлган.

Калит сўзлар: Мусика, дирижер, композитор, ижрочи, қўл ҳаракатлари, амалий кўрсатмалар.

Данная статья посвящена истории дирижерского искусства. Автор делится своими наблюдениями о дирижерской профессии.

Ключевые слова: Музыка, дирижер, композитор, исполнитель, взмах, практические указания.

Annotation

The article devoted to the conductor art. The autor shares his observations about this work and gives practical instructions to young conductors.

Keywords: Music, conductor, composers, performs, interpretation, gesture, practical instructions.

Ўзбекистон Президенти Ш. М. Мирзиёев маданият ва санъат ривожига алоҳида эътибор қаратиб, 8 август 2017 йил Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини ривожлантириш ва такомиллаштириш бўйича махсус қарор қабул қилдилар. Ижод аҳли ва санъаткорлар билан учрашув чоғида эса, соҳада эришилган ютуқлар билан бирга, юзага келган камчилик ва муаммолар ҳақида сўз борди. Давлат раҳбарининг қарорлари биз ижод аҳлини ниҳоятда қувонтириши билан бирга, елкамизга улкан масъулиятни юклади. Мазкур мақола доирасида дирижерлик санъати ҳақидаги кузатув ва фикр-мулоҳазаларимизни билдиришга қарор қилдик.

Юзаки қараганда, дирижерлик санъати осон эгалласа бўладиган касб туюлади. Гўёки, зиёли, биров бўлса-да мусиқий эшитиш қобилиятига эга бўлган инсон бу соҳани бемалол ўзлаштира оладигандек. Аслида эса, композиторнинг ғоясини, асардаги образлар дунёсини товушларда акс эттириш,

оркестр мусиқачилари билан ижодий мулоқотга кириша билиш осон иш эмас. Бунинг учун дирижердан нафақат қўл ҳаракатларини бажариш, балки ҳар томонлама қобилиятли бўлиш талаб этилади. Кузатувлар натижасида қуйидагилар эътиборни тортди. Етук композитор ёки маҳоратли мусиқачи оркестр қарши-сида туриб, уни қандай бошқара олишни билмаслиги мумкин. Қолаверса, зукко ва тажрибали, кўп йиллар давомида дирижерлар фаолиятини синчковлик билан кузатган оркестр ижрочиси эса, буни бемалол уддалай олади. Айрим ҳолларда эса, хорга бир неча йиллар давомида дирижерлик қилган хормейстер, симфоник оркестрни ёки театрда оркестрни бошқарган дирижер эса хорга раҳбарлик қила олмайди. Хўш, дирижерлик санъатининг ўзига хослиги нимада? – деган савол туғилади.

Дирижерлик санъатида ўзлаштирилиши лозим бўлган жараёнлар борки, у ҳар бир ижодкордан жиддий муносабатни талаб этади. Таъкидлаш жоизки, ушбу жараёнларни ўзлаштириш йиллар

давомида амалга оширилиб, дирижер ёши 30 дан ошгачгина, ҳақиқий етуклик палласига эришади. Бинобарин, бугунги кунда ёш дирижерлар ҳам пулт қаршисига туриб, оркестр жамоаларини бошқараётганига гувоҳ бўлмоқдамиз. Фикримизча, дирижерлик ҳаракатларини ўзлаштиришнинг ўзи, жиддий ва мураккаб композиторлик ижодиёти маҳсуллари теран англашдан далолат бермайди. Гарчанд, уларни тушуниш ва тарғиб этиш учун инсондан ички ва руҳий тайёргарлик талаб этилади.

Қолаверса, композитор ғоясини акс эттиришнинг икки йўли бор. Унинг ҳаёт ва ижод йўлини ўрганиш, мемуарлари, хотираларини, тааллуқли давр адабиёти билан танишиш, иккинчи йўл эса, интуитив равишда ижодкор ҳақидаги тасаввурларни ҳосил қилиб, асарни талқин этишдан иборат. Иккала йўл ҳам бир-бирига қарама-қарши бўлиб, ҳақиқий дирижергина уларни уйғунлаштиришга муваффақ бўла олади.

Тарихга мурожаат этар эканмиз, XVIII асрга қадар, дирижернинг вазифаси бирмунча енгил бўлиб, асарнинг суръатини, ижронинг бошини кўрсатиш билан чегараланилган. Шундай экан, муסיқачилардан биронтаси бу ишни бемалол қийинчиликсиз амалга оширган. XIX аср бошида Ғарбий Европада романтизм даври бошланди. Романтизмнинг ёрқин намояндалари Г. Берлиоз, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Р. Вагнер ва бошқалар ижод намуналарини яратиш билан бирга, дирижерлик пультига турдилар. Бу соҳада ҳам янги ифода воситаларини излаш, юзага келган масалаларни ечишни англаган романтиклар, янгича дирижерлик услубини яратдилар. Асарнинг фразировкасига эътибор қаратиб, дирижерлик санъатини махсус ўзлаштирилиши муҳимлигини тушуниб едилар.

Юқорида номлари қайд этилган романтизм даври композиторлари адабий ҳамда публицистик манбаларда

дирижерликка махсус ўқиш лозимлигини таъкидлаганликлари диққатга сазовордир. Улар дастурли муסיқа борасида катта ютуқларга эришганликлари боис, дирижердан асарнинг дастурини тўлақонли ёритиб бериш талаб этилган. Муסיқа ва сўзнинг ўзаро боғлиқлигини, ранг-баранг динамик ўзгаришларни кўрсатиш учун эгилувчан агогикадан фойдаланиш зарур бўлган. Дирижер асарга рационал муносабатда бўлиб, композиторнинг у ёки бу лавҳани ёзиш жараёнида кўз ўнгига нимани келтирганини тушуниши талаб этилган.

Демак, классик ва романтик даври дирижерларининг олдиларига қўйган мақсад ва вазифалари бир-биридан тубдан фарқ қилган. «Дирижер – кашф қилувчи ижодкор эмас, у талқин этувчи ижодкордир. Унинг мақсади – янги асар яратиш эмас, мавжуд асарга «жон» ато этишдан иборат» – дея таъкидлаган эди устоз Ф. А. Тўлаганов. Шу маънода, дирижер композиторга нисбатан бирмунча эркин ижодкордир. Зеро, композитор қоғозда ғояларининг барчасини охиригача тўла-тўқис етказиб беришда чегараланганлигини қайд этиш лозим. «Ифодавийлик бўёқлари ва табиий ижро шу даражада нозик жиҳатки, ўзга инсон руҳида ҳам бир хил ҳиссиётни уйғотишга қодир» – деб ёзади Ф. Вейнгартнер. Агар ушбу ҳиссиётни дирижер барча муסיқачиларга тўғри етказиб бера олса, бадиий етук даражадаги асар ҳосил бўлади. Нотўғри талқин эса, муסיқачиларнинг механик тарздаги ижросига сабаб бўлади. Демак, айнан дирижер композитор ғоясининг партитурада акс этмаган томонларини ҳам тингловчига етказиб бериши мумкин.

Эътиборли жиҳати шундаки, атоқли дирижерлар, етуклик палласида кам ҳаракатлар билан ниҳоятда мазмунли ва катта ижро ифодавийлигига эришишга муяссар бўладилар. Мисол тариқасида, Густав Малернинг дирижерлик услубини келтирсак. Фортиссимо эффе́ктига

эришиш учун Г. Малер нигоҳини тааллуқли чолғулар гуруҳига қаратиб, сал олдинга юриб, пастга қараган тайёкчани бироз юқорига юрғазиш орқали, яъни кам ҳаракатлар билан максимал натижага эришган. Муסיқачилар одатда қаршиларида турган партияларга ўз нигоҳларини қаратиб, дирижерни қисман кўрадилар. Шу боис, дирижернинг ҳаракатлари аниқ ва лўнда, ижрочига тушунарли бўлишига интилиш ўта муҳим.

Муסיқали театр студияси симфоник оркестрида ишлаш давомида, дирижерлик пульти қаршисига турган шахс ҳам муסיқачилар томонидан турлича қабул қилинишига гувоҳман. Масалан, устозим Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби З. Ҳақназаров дирижерлик пултига турганида, ҳақиқий сукунат ўрнатилиб, муסיқачилар уларнинг ҳар

бир имо-ишораларига синчковлик билан қарар эдилар. Шу ўринда, XX асрнинг атоқли дирижери Ш. Мюншнинг дирижерлик борасидаги фикрларини эслатишни ўринли деб топдик. «Дирижерлик – касб эмас, балки муқаддас эътирофдир. Айрим ҳолларда бу фақат ўлим даволай оладиган касалликдир. Инсон ўн беш йил ўқиб, ишлаб, дирижер сифатида на мухлисларга ва на оркестр ижрочиларига таъсир ўтказа олмаслиги мумкин. Бунинг учун шахсдан айнан оташин юрак, ғайрат талаб этилади. Бу хислат ёки бор, ёки йўқ».

Хулоса ўрнида, шунини айтиш керакки, ҳақиқий дирижер бўлиб етишиш учун кучли ирода, юқори профессионаллик, замон билан ҳамнафаслик, жамоада обрў-эътибор қозониш муҳим.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Вейнтгартнер Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Бетховен, т.1, с.91.
2. Мюнш. Ш. Я - дирижер. М.: 1965. 24 стр.



Саида осимхўжаева,
санъатшунослик фанлари номзоди,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

МУСИҚА ИЛМИ – ЎЗБЕКИСТОН ТАЪЛИМ ТИЗИМИ НЕГИЗИДА

Аннотация

Муаллиф Ўзбекистонда мусиқа илмининг тарихи, унинг тараққиёт йўллари кузатишга, тарихий жараёнларда жамиятнинг диққат марказига қалқиб чиқадиган муаммоларни ва уларнинг ечимини таҳлил қилишга ҳаракат қилган. XX асрда мусиқа илмининг таълим жараёнлари билан узвий бирликда ривожланганига эътибор қаратган.

Калит сўзлар: мусиқа илми, маърифатпарварлик, манбалар, таълим жараёни.

Воспринимая музыковедение как совокупность научных и учебных дисциплин, рассматривая историю и пути её развития, автор большое внимание уделяет проблеме понимания музыки и эволюции музыкальных наук.

Музыкальное образование представлено во взаимосвязи двух основных направлений: науки и образования.

Ключевые слова: Музыкальная наука, просветительство, научные источники, образовательный процесс.

Annotation

Perceiving musicology as a combination of scientific and academic disciplines, considering the history and the way of its development, the author pays more attention to the problem of understanding the evolution of music and musical science.

Music education is presented in the relationship of the two main areas: science and education. There is evidence of a gradual expansion and changes in the content and methods of the science of music.

Keywords: music science, enlightenment, scientific sources, educational process.

Ўзбек халқининг мусиқий мероси мазмунан бой ва шаклан беқиёс-лиги туфайли қадимги тарихга эга бўлибгина қолмай, ўзига монанд илм-фани билан узвий бирликда тараққиёт йўлини кечган.

Марказий Осиёда мусиқанинг тарихий, назарий ва ижодий негизлари узок ўтмишданок пухта таҳлилланганини, бизга қадар етиб келган мусиқага оид ўнлаб рисоаларнинг ўзи исботлайди. Инсон дунёқарашининг барча йўналишларига бирдек таъсир этадиган ўзгаришлар, илмда, маданиятда, санъатда деярли бирдек из қолдириши бугунги кунда аён-дир. Фикримизнинг ёрқин далили сифатида, бир қатор тарихий манбаларни келтиришимиз мумкин. (IX-XIII асрларда Абу Наср Фаробий, Абу Али ибн Сино, Фахриддин ар-Рази, Сайфиддин Урмави.) Номлари бутун

дунёга маълум ва машҳур бўлган бу алломаларнинг ижодида математика, тиббиёт, астрономия, мусиқа каби фанларга оид кузатувларга тенг равишда ўрин ажратилган. Бу даврнинг мусиқага оид илми аниқлик, фикрларнинг далил-лиги билан ажралиб, бугунги кунга қадар биз учун қизиқарлидир.

Мусиқа илмининг яна бир кўтаринки даври XIV-XVIII асрларга тўғри келади (Қутбиддин Шерозий, Абдулқодир Мароғи, Абдурахмон Жомий, Нажмиддин Кавкабий, Дарвиш Али Чангий). Бу давр асосан Шарқ мумтоз шеърятининг юксалган даври бўлиб, мусиқа илмида ҳам гўзаллик, назокат, бадий дид тарбиясига урғу берилади. Фалсафий ёндашув илдиз отади.

Мусиқа илмининг инқирози тахминан XIX асрдан бошланади.

XIX асрнинг иккинчи ярмига келиб бир вақтлар довуғи Мағрибу Машрикка кетган Бухоро, Хива, Самарқанд мадрасалари инқирозга юз тутдилар. Бу мадрасаларда бериладиган таълим асосан диний масалаларга бағишланган бўлиб, дунёвий билимлар бир четда қолиб кетаверди. Олимларнинг кузатувига кўра машҳур Кўкалдош, Мир-араб мадрасаларида бериладиган дунёвий билимларнинг даражаси Овропа мактабларининг бошланғич синфларига тўғри келади. Диний ёндашувларнинг кучайиб кетиши, ҳаётий, ижтимоий масалаларни суриб ташлаб, муסיқага оид масалаларда ҳам ўз аксини топади. Шу даврга оид қўлёзмаларнинг аксарият қисми форсий ва арабий тилларда бўлиб, уларнинг асосий мазмуни диний ақидапарастликдан иборат бўлади. XV-XVI асрларда ҳукм сурган аниқлик ва илмийликдан XIX асрнинг охирига келиб ном-нишон қолмайди.

Шу даврдан эътиборан барча муаммолар фақат теологик йўналишда ҳал этилади. Муסיқага бўлган муносабат, унинг ижтимоий ҳаётда тутган ўрни ҳам фақат шу кесимда ўрганилади. Масалан, мусиқанинг аҳамиятини аниқлаш йўлида, даврнинг таъбирига кўра савол шакллантирадиган бўлсак, у тахминан – «Шариатнинг муסיқага муносабати қандай?» каби кўринишга эга бўлади. XX асрнинг бошида бундай саволга бериладиган жавоблар миллий матбуот саҳифаларида ашаддий тортишувларни кўзғатади. Мисол тариқасида «Ал Ислох» журналида йиллар давомида босилиб чиққан мунозараларни келтиришимиз мумкин. Мазкур мунозараларнинг кўлами муסיқага нисбатан кескин салбий ёндашувдан бошланиб¹ «...Хоҳ танбур, ва дутор, ва чанг ва рубоб ва қонун ва сурнай ва қўшнаё ва чилдирма ва карнай ва

шунга ўхшаган олотлар бирла бўлсун ва овоз бирла абёт ва ошиқона ғазаллар ўйқусун. Хоҳ мазкур абётлар арабий ва форсий бўлсун ва хоҳ туркий бўлак нағамотларда бўлсун, шунга ўхшаш беҳуда ўйин-кулги ҳаммаси ҳаромдир», совуққонлик ва бетарафлик орқали², чидамлиликка чақирувчи «Муסיқа ва нағаматни эшитмоқ хусусида жавоб ёзилган экан, бундоқ жавобларни таҳқиқ, тафтиш этуб баъд оmodасиға санад қилуб келтирғон далилларни ҳамровий тақиқлаб ҳамда дунёвий фиғондан лаззат ёки анҳа машхулот бекордур, деб тасаввуф йўлиға ғут урғон кишиларнинг асарларидан далил ахтармай, маъруф ҳадис китобларидан ҳам ислом уламоларининг асарларидан санадлар ақтармоқ лозимдур. Агар бундоқ қилинмаса, уммати исломияни ҳозирги ҳолидан ҳам ёмонроқ ва ботқоқроқ тарафга бошлаб судрағон бўлинур..»³ каби мақолаларда ўз аксини топади. Турли ёндашув ва кескин фикрлар билан тўлиб-тошган мазкур мақолаларда, муаллифлар фақат диний китобларгагина мурожаат қилишади, ўзларининг фикрларини амалиётдаги кузатувлари билан эмас, балки айнан шу китоблар орқали асослашади. Мазкур таҳлилнинг асосий мақсади, санъатларга, жумладан муסיқа санъатига нисбатан ўринсиз баҳолашга замин бўлган сабабларни аниқлашга қаратилган.

Бу даврга хос бўлган кўникмалардан яна бири «сўз гўзаллигига» берилишидир. Таҳлил қилинган қўлёзмаларда, тўпламларда, ахборот ўрнини ҳеч бир мантиқ билан боғланмаган қуруқ гаплар босиб кетганига гувоҳ бўламиз.

Мақолаларда бирон бир фикрни баён этишдан олдин, катта кириш қисми, кейинчалик эса мазмунга хос равишда бир неча ривоятлар, пайғамбарлар

¹ Фазулваҳқоб Қори «Ал Ислох» 1915 №21, Василий «Шариату Исломия».

² Мулла Ортиқ «Ал Ислох» 1915 № 2.

³ Ашурали Захирий «Ал Ислох» 1916 № 2.

хаётидан олинган намуналар билан боғлаб, мавзу тугатилади.

Бу тоифадаги мақолаларда муסיқага оид маълумотлар, муаммолар мутлақо кўрсатилмайди. Уларнинг ўрнини умумий гаплар ташкил этади.

Шу билан бирга муסיқага нисбатан умуман олганда салбий муносабати сабабини аниқлаш бизнинг вазифамиздир. Кузатувлар шундан далолат берадики, номлари юқорида қайд этилган муаллифлардан бирон-бири фикр юритаётган муסיқанинг шакли ёки йўналишига аниқлик киритмайди. Шундай экан, муסיқанинг йўналишлари масаласида тўхталамиз. Тарихий ҳужжатлардан шуниси аёнки, аср бошида кундалик ҳаётни муסיқасиз – тўйлар, байрамлар, чойхона ва базмларда ижро этиладиган бугунги кун таъбири билан номлайдиган бўлсак «оммавий муסיқа» намуналарисиз тасаввур этиб бўлмайди. Шу билан бирга, подшо саройларида ижро этиладиган, юқори табақа вакиллари баҳраманд бўладиган мақом йўллари ҳам маълум ва машҳур бўлгандир. Хўш, бу йўналишларнинг қайси бири миллий матбуотдаги танқидий муносабатнинг сабабчиси бўлган экан? – деган саволга - албатта биринчиси деб жавоб берамиз. Зеро, бизга номаълум бўлган сабаблардан ташқари, юзада қалқиб турган бир андишани инкор эта олмаймиз. У ҳам бўлса, саройда расм бўлган урф-одатларни, шу жумладан муסיқани танқид қилишга ҳеч ким журъат эта олмаган бўлса керак. Шундай экан, давр муаллифлари томонидан танқид остига олинган «оммавий муסיқа» га нисбатан муносабат йиллар давомида сақланиб қолган. Кейинчалик, джатит матбуотида ҳам давом эттирилган. Аммо, аввалги муаллифлардан фарқли ўлароқ маърифатпарвар джадитлар бу масалани танқиди билан чегараланмайдилар. Улар маданий инқироздан чиқиш йўлларини излашга бел боғлайдилар⁴. Джадитчилик

харакатининг асосий мақсадларидан бири маданий қоқоқликдан қутулиш экан, улар муסיқа масалаларига алоҳида эътибор қаратадилар. Шу жумладан оммавий маданият савиясини кўтариш, ёшларни тарбиясига алоҳида эътибор бериш, муסיқий дидни сайқаллаштириш каби масалалар устида иш олиб боришади. Шу изланишларнинг натижаси бўлиб А. Фитратнинг бугунги кунгача ўз аҳамиятини йўқотмаган ғояси юзага келади. А. Фитрат ёшларнинг дидини шакллантиришда асос замин этиб мақомларни кўрсатади.

Умуман олганда айни маърифатпарварлик ғоялари бугунги кун муסיқашунослигига замин тошини қўйган десак, хато бўлмайди. Зеро, уларнинг ҳар бир ҳаракати амалиётга йўналтирилган бўлиб, ҳар бир фикри амалий натижаларда акс этган. Муסיқага оид дарсликлар, нота тўпламлари, Шарқ муסיқа мактаблари шулар жумласидандир.

Гарчанд илк тўпламларда – Ф. Зафарий. «Ашулалар» Тошкент 1926 г; Элбек. «Достонлар» Тошкент 1929 г. асосан шеърлий матн ёзиб олинган бўлса ҳам, улардаги аниқлик, тизимлилик кўзга ташланади. Кейинчалик бу масалада ҳам изланишлар жадаллашиб муסיқани ёзиб олиш, нотага тушириш ишлари амалга оширилади. А. Фитратнинг «классик муסיқа» концепцияси кейинги давр олимлари учун ҳам ўзбек муסיқасини ўрганишда муҳим омил бўлиб хизмат қилди. В. А. Успенский, Романовская, Беляев, Фулом Зафарийларнинг илмий изланишларида янгилик белгилари қалқиб туради.

XX асрнинг 30-йилларидан бошланган сиёсий, ижтимоий ўзгаришлар муסיқа илмига ҳам ўз таъсирини ўтказди. Бу даврдан кейин юзага келган жарёнлар тизим мафкураси тазйиқида кечди. Сиёсат таъсирида шакланган бир қатор концепциялар вақт синовига бардош

⁴ А. Авлоний «Маданият тўқинлари»

бера олмади. Кузатувлар шундан далолат берадики, фақат амалиётга йўналтирилган – мақсади таълим бўлган аниқ фактлар асосида эришилган хулосалар, ҳатто асрлар давомида эскирмайди. Ва аксинча, ўз даври учун долзарб бўлиб, сиёсий, мафкуравий, ҳатто диний фикрлар асосида қурилган концепциялар, вазият ўзгариши билан қуруқ сафсатага айланиб қолар экан.

XXI асрда мусиқа илми шиддат билан ривожланган бўлиб, бугунги кунда бир вақтнинг ўзида бир неча мустақил илмий тармоқлар мавжудлигини таъкидлашимиз мумкин. Мусиқа тарихи, мусиқа назарияси, мусиқа фалсафаси, мусиқа танқидчилиги, этномусиқашунослик бизнинг мамлакатимизда эса яна мусиқий шарқшунослик ва дастлабки йилларда юзага келган мусиқий манбашунослик шулар жумласидандир. Бу илмий тармоқларнинг деярли барчаси бугунги кунда Ўзбекистон давлат консерваториясида амалий кўринишга эга бўлиб факультетлар, кафедралар, илмий марказлар фаолиятида намоён бўлмоқда. Муассасамизда Шарқ мусиқаси факултети профессионал анъанавий мусиқачиларни тайёрласа, ижрочилик факультетларида Оврупа йўналишидаги мусиқачилар етишади. Янги дастурлар асосида яратилинаётган янги ўқув адабиётлар, амалиётга йўналтирилган илмий изланишлар бунинг ёрқин намунасидир. Консерватория жамоаси Ватанимизда кечаётган

ислохотлар билан ҳамнафас равишда фаолият олиб бориб, замонамизнинг талабларига кўра янги факультетлар, кафедраларни шакллантирмоқда.

Мусиқа номатериал санъат тури сифатида асосий мақсади томошабинга йўналтирилган экан, оммавий мусиқа масалалари ҳам консерватория диққат марказидан четда қолмаган. Мана 15 йилдан бери профессионал мусиқачиларни, 6 йил давомида овоз ёзиш режиссёрларини тайёрлаб келаётган эстрада факультети фикримизни далиллайди.

Ёшларимизни тарбиялашга қаратилган давлат дастурига амал қилган ҳолда, мусиқа соҳасида юқори малакали ва интеллектуал мутахассисларни тайёрлаш орқали муассасамиз Республикамиз маданий ҳаётига ўз хиссасини қўшиб келмоқда. Мустақиллик даврида жаҳоннинг нуфузли танлов, концерт ва фестивалларида катнашиб 300дан ортиқ юқори совринларни қўлга киритган консерватория ўқитувчи ва талабалари олий ўқув юртлари аро интеграция жараёнларига ҳам қатнашмоқдалар.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, миллий мусиқамизни илмий ўрганиб, ёшларга таълим беришда, шу билан бирга жаҳон мусиқа маданиятидан баҳраманд қилишда консерватория профессор ўқитувчилари илмий ва амалий фаолиятни узвий бирликда олиб боришга ҳаракат қилмоқдалар.



Дилора Мурадова,
Санъатшунослик фанлари номзоди,
Ўзбекистон давлат консерватория профессори

ДИЛОРОМ АМАНУЛЛАЕВАНИНГ ҚИЁФАСИ ПЕДАГОГИК ФАОЛИЯТИ НИГОҲИДА

Аннотация

Мақолада консерваториянинг етакчи профессори Дилором Амануллаеванинг ижодий қарашлари, педагогик принциплари, яратилган ўқув-услубий дарслик ва қўлланмалари таҳлил этилган.

Калит сўзлар: педагог, эстрада хонандалиги, композитор, вокал санъати, овоз, ижрочилик санъати, артист.

Деятельность одного из ведущих профессоров консерватории Дилором Амануллаевой рассмотрена с точки зрения ее педагогических принципов, которые нашли отражение в практике и учебной литературе.

Ключевые слова: педагог, эстрадный вокалист, композитор, вокальное искусство, голос, исполнительское искусство, артист.

Annotation

The activity of one of the leading professors of the Conservatory Dilorom Amanullayeva was considered from the point of view of her pedagogical principles, which were reflected in the practice and educational literature.

Keywords: teacher, pop vocalist, composer, vocal art, voice, performing art, artist.

Санъат соҳасида шундай ҳолатлар учраб турадики, улар агарда биронта таниқли исм тилга олинса, ўша заҳотиёқ хотирамиздан мазкур номзодга тегишли машҳур ижодий маҳсулотлар юзага келади. Дарҳақиқат, бу инсон актёр бўлса унинг моҳир роллари, мусаввир бўлса ранглар уйғунлиги билан ажралиб турган суратлари, режиссёр бўлса унинг таъсирчан кинофильмлари ёки сахналаштирилган спектакллар, ниҳоят, атоқли композитор хусусида тасаввурларимиз қалбимиздан жой олган бетакрор мусиқа асарлари асосида шаклланади. Бундай мисолларни, албатта, фақатгина тарихда чуқур из қолдирдган, вақт синовидан муваффақиятли ўтган, танланган касб йўлида шухрат қозонган санъаткорлар ҳақида келтиришимиз мумкин. Ҳеч шубҳасиз, бизнинг замондошимиз, таниқли композитор, Ўзбекистон Республикаси



санъат арбоби, Ўзбекистон давлат консерваториясининг «Эстрада хонандалиги» кафедраси, профессори Дилором Амануллаева айнан шулар сирасидандир.

Касбдош-композиторлар орасида унинг номи авваламбор «жиддий»

жанрларда ёзилган музикаси билан боғлиқ. Унинг бисотидан учта симфония (улардан биттаси хор учун), иккита вокал-симфоник Қасидаси, фортепиано ва оркестр учун концерт, турли чолғулар учун камер асарлар (жумладан, кватетлар ва кенг тарқалган фортепиано учун «Самарқанд манзаралари» туркуми) Ўзбекистон музикачилар ва жамоаларининг концерт репертуарларидан мустаҳкам ўрин эгаллаган. Ваҳоланки, таъкидлаш жоиздир, мустақиллик даврида Д. Амануллаеванинг асосий диққат-эътибори миллий санъатимизнинг устувор йўналишларидан бири бўлмиш эстрада кўшиқчилигига қаратилган бўлиб, бу соҳада у уч юзтадан зиёд асарлар яратди. Унинг ижодий изланишлари натижасида ўзбек эстрада музикасида мадҳия, эстрада романслари, эстрада ва жаз вокализлари, баллада, жаз кўшиқлари каби қатор янги жанр турлари вужудга келди. Баъзи намуналар, масалан, «Шарқ тароналари» халқаро музика фестивали мадҳияси, Тошкент шаҳри мадҳияси Ўзбекистонда халқаро миқёсда ўтказилаётган тадбирларда доимо янграб туриб, музикаий рамзларга айланган. Мухтасар қилиб айтганда, Дилором Амануллаева XX аср охири – XXI асрдаги Ўзбекистон музика маданиятининг ривожига, хусусан, эстрада санъатининг раванқ топишига муносиб ҳисса қўшаётган йирик санъаткордир.

Д. Амануллаеванинг композитор сифатида ижодий ютуқлари (унинг интервьюлари, телевидение дастурларида мунтазам чиқишлари, мутахассисларнинг мақолалари орқали) маълумки бўлса-да, педагогик фаолияти деярли ёритилмаган. Ушбу вазиятнинг таажжубли томони шундаки, у ўн беш йил давомида Ўзбекистон давлат консерваториясининг «Эстрада хонандалиги» кафедраси мудираси лавозимида ишлаб келган. Шунингдек, ҳозирги замон миллий эстрада музикаси қатламида «юлдуз»лар даражасига кўтарилган ва халқаро сахналарни забт

этаётган Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Севара Назархон, Лола Аҳмедова, Зоя Цой, «Ниҳол» мукофоти соҳиблари Дилноза Исмияминова, Оксана Нечитайло, халқаро танловлар совриндорлари Диана Зиятдинова, Лилия Фатхулина, Айсел Балич, Хуршид Иногамов ва бошқа талайгина истеъдодли хонандалар унинг раҳбарлигида касбий сирларини ўрганган. Устознинг ўқитувчилик сабоқлари ҳозирги кунда ҳам давом этмоқда. Музикаий адабиётларда бу тармоқ четда қолганлигини инобатга олиб, мазкур мақоламизда Дилором Амануллаеванинг педагогик фаолиятига оид айрим саҳифаларни ёритиб беришни лозим топдик.

Маълумки, музика санъати соҳасида, аниқроғи ижрочиликда, осон йўллар билан эришилаётган «енгил» ғалабалар камдан-кам кузатилади. Халқимизда эътироф этилган мақол «Устоз отангдек улуғ» кўплаб мисолларда ўз тасдиғини топган. Шарқда азал-азалдан шогирдга касб берувчи инсонлар қадрланган ва эъзозланган. Бу ўринда композитор Д. Амануллаеванинг хонандалик соҳасида орттирган билими ва педагогик қобилияти қачон ва кимнинг ёрдами билан шаклланиб борган, деган саволимиз табиий бўлса керак.

Дилором Амануллаеванинг таржимаи ҳолидан биламизки, унда куйлаш интилишлари қизалоқ давриданок яққол сезилган. Унинг ота-онаси республикамизда танилган хонанда, созанда ва педагоглар бўлганлиги учун Дилором ёшлигидан куйлаб ўсди. Бу борада, айниқса, отаси Даврон Амануллаевнинг таъсири кучли бўлган. Таниқли олим, музика таълими соҳасида услубий қўлланмалар муаллифи, у ўз фарзандларини музикага чуқур ихлос қўйган муҳитда тарбиялаган. Шунингдек, дутор чолғуси бўйича ўқитувчиси ва хонанда онаси Санъатхон Холмуҳамедовадан Дилором ўзбек анъанавий ашула йўлида куйлаш сабоқларини ҳам «тановул» қилган. Кейинчалик музикани яратиш,

композиторлик фаолиятига қизиқиш Дилоромнинг ҳаётида биринчи ўринга чиққан бўлсад-а, у вокал соҳасида бирламчи билимларни ва амалий кўникмаларини ўстиришни давом эттирди. Хусусан, Тошкент давлат консерваториясида ўқиган йилларда у Халқ артистлари Тамара-хоним, профессор Саодат Қобуловалар, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист, доцент Юнус Тўраевлардан ва академик вокал (опера хонандалиги) соҳасида ўнлаб халқаро танлов совриндорларини тарбиялаган профессор Софья Цойдан ихтисосий дарслар олди. Устозларнинг сабоқлари қисқа вақтда ўз мевасини берди. Дилором Амануллаева яратган ва республикамизда ўта оммабоп, «шлягер» даражасига етган эстрада намуналарининг касбий куйлаш оқибатида машҳур бўлди. Дарвоқе, ҳозирги кунда унинг ижросидаги қатор эстрада кўшиқлари («Тошкент мадҳияси» И. Жиянов шеърига, «Бу дунё» З. Мўминова шеърига, «Болича» Ў. Ражаб шеърига) Ўзбекистон миллий телерадиокомпаниясининг «олтин» хазинасидан жой олиб, турли ёшдаги мусиқа шинавандаларини ром этмоқда. Таъкидлаш жоизки, Д. Амануллаева эстрада хонандалиги соҳасида амалий билимларни ўзлаштиришга ва касбий кўникмаларни вокал ижросида намойиш қилишга эришди.

Моҳир композиторнинг илмий-услубий ва педагогик тажрибаси ҳам алоҳида эътиборга лойиқ. Илк намуналар сифатида унинг муаллифлигида Пўлат Мўмин шеърларига «Айтишув кўшиқлари» (1993), «Топишмоқ кўшиқлари» (1994) ва «Алифбо кўшиқлари» (2000) тўпламларни тилга олишимиз мумкин. Боғча болалари ва бошланғич синфгача тарбия муассасалари ўқувчилари учун ёзилган бу туркумли кўшиқлар авваламбор кичкинтой ва ўспиринларнинг оламини шаклланишига, оддий тушунчалар ва маъноларни англашга, лотин графикасидаги алифбо ёзувини ўзлаштиришга хизмат қилади. Энг муҳими

эса шундаки, мазкур мажмуаларнинг оҳанглари куйчан, ёқимли, содда, болалар товуш диапазонида мослашган бўлиб, ритмик жиҳатдан осон илғаб олинадиган, «ўйин» шароитига таянган ва болалар хотирасида тез ўрнашиб қоладиган хусусиятларга эга. Шунингдек, бу тўпламлар ёш авлод ихлосмандларининг бадиий эстетик билимларини ўзбек миллий эстрада мусиқаси асосида тарбиялайди. Айти пайтда бу тўпламлар республикамизнинг барча болалар таълим-тарбия масканларида асосий адабиётлар сифатида қўллаш учун тавсия этилган.

Навбатдаги услубий қадам - Д. Амануллаеванинг «Эстрада хонандалиги» (Тошкент, 2007) китоби. Олдинги нота тўпламларга нисбатан унинг принципал фарқи шундаки, у ўқув қўлланма жанрида яратилган бўлиб, бевосита мусиқа ва маданият олий таълим муассасаларининг бакалавр талабалари учун мўлжалланган.

«Эстрада хонандалиги» ўқув қўлланмаси Давлат Таълим Стандартларига мослашган ва мазкур ихтисослик бўйича ишлаб чиқилган намунавий ўқув режа ва дастурларга асосланган услубий китоб. Унда эстрада хонандаси бўлишни орзу қилаётган иқтидорли йигит ва қизларни юқори малакали мутахассислар даражасида тарбиялаш учун услубий кўрсатмалар белгиланган.

Китоб биринчи бетдан то охири саҳифагача муаллифнинг ижодий маҳсулотидир. Том маънода унда Д. Амануллаеванинг ҳам композиторлик, ҳам педагогик, ҳам ижрочилик таржибалари ўз аксини топганлиги аён. Бу жиҳатлари қўлланманинг мазмуни билан танишиб чиққанда яққол кўзга ташланади. Хусусан, тақдим этилган ўн саккизта мусиқа намуналари Д. Амануллаеванинг қаламига мансуб. Улар Республикамизда таниқли эстрада хонандалари томонидан ижро этилиб, халқимизга манзур бўлган. Қолаверса, ўнлаб хаваскор ашулачилар бу

қўшиқларни хиргойи қилишга уринаётганлиги ҳам сир эмас. Илк маротаба муаллифнинг таҳрири остида нашр юзини кўрган бу ўта оммабоп қўшиқлари нафақат ўқув жараёнига, балки ҳаваскор ашулачилар учун ижро пайтида қўйиладиган малакавий талабларни баён этишга, ўзбошимча «талқинларга» чет қўйишга хизмат қилади. Шунингдек, мазкур эстрада қўшиқларни нота кўришида чиқарилиши эстрада соҳасида адабиётлар танқислигини баҳоли қудрат коплайди.

Қўлланманинг иккинчи «Асарларни ўрганишга доир услубий тавсиялар» қисмида Д. Амануллаева бир қатор эътиборли амалий томонларга тўхтатишни лозим топган. Яъни, эстрада хонанданинг қиёфасида маънавий дид, сахна маданияти, танланган репертуарга талабчанлик, қўшиқларнинг яратиш тарихи, сўзларнинг мазмунига етиб бориш ва мусиқа билан мослаштириш йўллари излаш каби талаблар китоб муаллифи томонидан батафсил ёритиб берилди ва машҳур эстрада ижрочилари мисолида тасдиқланади. Ўқув қўлланманинг умумий аҳамиятига келсак, унда соҳавий мусиқа педагогикасида «Эстрада хонандалиги» ихтисослиги бўйича сифатли ўқитиш масалалари кун тартибига қўйилиб, Д. Амануллаеванинг амалий тажрибасидан келиб чиққан ҳолда асосий малакавий талаб ва вазифалари белгиланган.

«Эстрада хонандалиги» кафедрасида кейинги йилларда яратилган иккита ўқув адабиётлар ҳам Д. Амануллаева иштирокида юзага келган. Булар – «Эстрада хонандалигида ўқитиш услубиёти» (2009, Ю. Тўраев ҳаммуаллифлигида) ва «Жаз ва эстрада мусиқаси тарихи» (2010, Н. Омонова ҳаммуаллифлигида). «Эстрада хонандалигида ўқитиш услубиёти» китобси бакалаврият босқичда таҳсил олаётган ҳар бир курс талабалари учун қўйиладиган талабларни изоҳлаб беради, мусиқий асарлар рўйхатини келтириб, семестрларда дастурларни

тузиш бўйича йўл-йўриқ кўрсатилади. Яъни, мутахассислик дарсларини ўқитиш жараёнларини ташкил этиш нуқтаи назаридан тизимга солинади.

«Жаз ва эстрада мусиқаси тарихи» китоби нодир нашрлар қаторидан ўрин олган, деб таъкидласак, муболаға бўлмайди. Чунки муаллифлар Ўзбекистон китобхонлари учун буткул янги бўлган катта тарихий қамровдаги материалларни тўплаб, маълумотларни жамлаган ҳолда тақдим этган. Мазмунан бу адабиёт ўқувчиларнинг жаҳон эстрада ва жаз мусиқаси ҳақидаги тасаввурларини кенгайтиради ва мустаҳкамлайди. Ёшлар учун бу билимлар мажмуасини ўзлаштириш муҳимлигини инобатга олиб, «Жаз ва эстрада мусиқаси тарихи» номли фан Ўзбекистон давлат консерваторияси «Эстрада хонандалиги» таълим йўналишининг ўқув жараёнига киритилган.

Дилором Амануллаеванинг педагогик изланишлари «Эстрада ва жаз вокализлари» (2014) китобида янги поғонани забт этди. Санъат ва маданият олий таълим муассасалари учун тақдим этилган ушбу ўқув адабиёти бакалавр ва магистрантларга мўлжалланган. Муаллиф ёш эстрада хонандаларининг техникавий тайёргарлигини мукаммаллаштириш мақсадини кўзлаб, ўқув жараёнига эстрада ва жаз услубдаги вокализ асарларни (сўзсиз ижро) киритишни таклиф этди. Яратган китобда Д. Амануллаева илгари ўзи ўрнатган аънанасига кўра барча мусиқий намуналарни муаллиф сифатида басталади. Боз устига, уларнинг ўзига хос бадиийлиги шундаки, вокализлар XVIII (Гайдн, Моцарт), XIX (Рахманинов), XX (Элвис Пресли, Муслим Магомаев, Джо Дассен, Далида, Тамара Ханум, Ботир Зокиров, Румил Вильданов, Борис Зейдман) ва XXI асрларда (Иқром Акбаров, Людмила Гурченко) яшаган ва ижод қилган композитор ва ижрочилар хотирасига бағишланган. Жами элликта вокализлар сопрано, меццо-сопрано, баритон ва тенор товуш тембрларини сайқал топишига йўналтирилиб, турли

мамлакатларнинг миллий мактабларни (Ўзбекистон, Озарбайжон, АҚШ, Франция, Италия ва бошқалар), ижро услубларни қамраб олади ва кенг доирадаги тарихий манзарани тасвирлаб берди. Шу билан бирга Д. Амануллаева ўз соҳасида, хусусан ғарбий Европа классик мусиқасида, жаз ва эстрада тармоқларида қанчалик чуқур билимга эгаллигини ва бу услубларнинг нозик томонларини ифода эта олганлигини намойиш қилди. Дарвоқе, у турли ижодкорларнинг мусиқий қиёфасига хос хусусиятларни илғаб олишга, ижодкорона ўзлаштиришга, тақлид йўлидан воз кечиб, буткул янги кўринишдаги асарларни яратишга муваффақ бўлди. Бошқа сўз билан изоҳлаганда Д. Амануллаева ўз касбининг педагогик услубини бойитиш мақсадини кўзлаб, янги ихтиро кашф этди. Унинг эстрада ва жаз вокализлари асосан ўқув жараёнига мўлжалланган бўлса-да, бадий жиҳатдан юқори намуналар сифатида таниқли эстрада хонандаларнинг концерт репертуаридан ҳам ўрин эгаллаган.

Дилором Амануллаева ҳамон изланишда. Навбатдаги ўқув қўлланмаси нашр юзини кўриш арафасида. Маданият ва санъат олий таълим муассасаларининг магистрантлари учун мўлжалланган «Эстрада хонандалиги» китоби (2015) маълум маънода ушбу соҳадаги ўқитиш жараёнининг яқунловчи қисми сифатида талқин қилиниши мумкин. Бу қўлланмада муаллиф эстрада соҳасида барча тўпланган педагогик тажрибасини жамлаб туриб, ижодкор сифатида янги намуналарни ҳам тақдим этди. Илгариги нашрлардан фарқли ўлароқ, мазкур адабиётда мусиқий

асарлар янада мураккаблашди ва янги жанр турлари билан бойитилди (эстрада романслари, эстрада балладалари, мадҳиялар ва х.к.). Бундан ташқари қўлланмада уларни фортепиано ҳамда эстрада-жаз оркестр жўрлигида ижро этиш учун нота мисоллари ҳам клавир, ҳам оркестр партитуралар кўринишида келтирилган. Ўқув адабиётлар оламида, шубҳасиз, бу илк ва қимматли тажриба алоҳида мақтовга сазовор.

Алқисса, мақоламизнинг бошида эълон қилинган мавзу кесими бўйича куйидаги хулосаларни чиқаришимиз мумкин:

- Д. Амануллаева «Эстрада хонандалиги» ихтисослиги бўйича санъат ва маданият олий таълим муассасалари учун тизимга солинган ўқитиш услубиётини яратди;
- унинг педагогик услубиёти мустақил муаллифлик хусусиятига эга;
- вокал соҳасида амалий тажрибаси замон синовидан ўтиб, эътироф этилди;
- педагогик фаолияти натижалари юқори даражада бўлганлигини шоғирдлар муваффақиятлари томонидан тасдиқланиб берилмоқда;
- нашр юзини кўрган ўқув-услубий қўлланмалар мусиқий таълим тизи-мида татбиқ этилиб, уларни «Эстрада хонандалиги» таълим йўналиши ва мутахассислиги учун илмий-услубий пойдевор ва назарий таянч сифатида баҳолаш мумкин;
- унинг услубий, педагогик ва ижро йўналишдаги эришилган натижалари уни моҳир педагог сифатида тан олишга асос беради.

Закия Мир айдарова,
санъатшунослик фанлари номзоди,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессор в.б.

Ф. НИЦШЕНИНГ ФАЛСАФИЙ ҚАРАШЛАРИ МУСИҚА САНЪАТИ КЕСИМИДА

Аннотация

Мақолада XIX аср сўнги ва XX аср бошларида мусиқа санъатининг ривожланишига таъсир кўрсатган Ф. Ницше фалсафасининг асосий ҳолатлари очиб берилган.

Калит сўзлар: мусиқа, фалсафа, эстетика, декаданс, комил инсон.

В статье раскрыты основные положения философии Ф. Ницше, которая оказала влияние на развитие музыкального искусства конца XIX начала XX века.

Ключевые слова: музыка, философия, эстетика, декаданс, совершенный человек.

Annotation

The article reveals the main provisions of F. Nietzsche philosophy, which had an impact on the development of musical art of the end of the XIX-th- beginning of the XX-th century.

Keywords: music, philosophy, aesthetics, decadence.

Европа маданиятида мусиқа ва фалсафанинг ўзига хос муносабатлари ўрнатилган бўлиб, улар ўзининг тарихига эгадир. Бунинг учун антик даврни, Платоннинг Этнос ҳақидаги қадимги юнон таълимотларини, унинг мактабини эслаш ва бу фикрни XIX–XX асрларгача давом эттириш кифоядир.

Европа профессионал мусиқаси диний маросимлар мусиқаси, маънавий мусиқа сифатида шакланган¹. У ўз вазифасига кўра теологик тузилмалар асосида талқин этилган ва яратилган². Янги даврда мусиқий санъат диндан ажралиб чиқа бошлади, аммо ўзининг айрим кўринишларида диний мусиқа образларининг кўтаринки тузилмаларини сақлаб қолди. Теологик-дастакон менталлик (Т. Чередниченко атамаси)³ ижодий амалиётни четлаб ўтиб, композиторлик мулоҳазаларнинг фалсафий

концепциялари трансформацияга ёндашишди. Бетховен ва Вагнерлардан ўтиб, то ҳозирги кунга қадар «олий» европача анъанадаги мусиқа бу санъатнинг бошқа турларидан (амалий ва кўнгилочар, фольклор ва ноевропача шакллардан) биринчи навбатда мулоқотнинг фалсафий кўлами билан фарқланади. Мусиқа нафақат дунёни кўриш кўламига, балки у ёки бу фалсафий услубга ҳам «товуш» беради⁴. Хуллас, бошқача сўз билан айтганда, охириги уч аср Европа мусиқаси эстетик назарияни бадиий мазмун таърифларини фалсафий таълимотлардан излашга созлайди. Бунда мусиқий асарларнинг концепциялигига бўёк берувчи умумлаштиришнинг фалсафий кўлами назариётчиларни, биринчи навбатда, инсон турмуши, тафаккури, маданияти асосларининг муаммолари кўрсатилган фалсафий

¹ Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М., 1980

² Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961

³ Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., Музыка, 1989

⁴ Левик Б. Рихард Вагнер. М., Музыка, 1978

доктриналарга йўналтиради. Инсон турмуши, тафаккури, маданияти эса мусикий эстетика томонидан мусикий маъно табиати масалаларини ечишга чорлайди.

Фалсафа, одатда, турмуш, тафаккур, маданиятнинг кўп хиллиги учун ягона асосни кидирганидек, мусикий-эстетик назарияларда ҳам санъатнинг мазмуни муаммоси унинг яхлит ва ягона манбасини излашда кўрсатилади.

Таърифга кўра метафизик моҳиятлар абадий, ўзгармас, ўз-ўзига тенгдирлар. У ёки бу мусикий назариётчи фалсафий метафизикадан қанчалик йироқ бўлмасин, у барибир унинг йўлидан автоном, соф ўзига хос мусикий композиция орқали юради, санъатнинг маъносини доимо ўзига тенг, абадий, «абсолют» деб талқин этишга мойиллик билдиради.

Турли хил санъатлар спецификаси, хусусан, кенг аудиторияга мўлжалланган кино, театр, мусиқа санъатлари бадий асарларда тўғрироқ акс этирилишларга мойил тушунарлироқ, образли-аниқ назарий тузилмаларга таянишни талаб қилдилар. Бунинг учун XIX асрда Германияда ва том маънода Европада, ўша давр санъат арбобларининг фикрларига кўра Фридрих Ницше таълимоти мосроқ эди.

«Оммавий санъат»га бўлган қизиқиш ўзининг кўп сонли «қахрамонликлари» нинг ахлоқий томони билан унчалик ҳисоблашмайдиган «супермен», «олий инсон» образи таассуротини намоён этади, яъни у Ницшеннинг «яхшилиқ ва ёмонликнинг у ёғида» турувчи «олий инсон»нинг образли мужассами бўлиб, XX аср фашизми ғояларига тобора яқинлашиб боради.

Ф. Ницше фалсафий қарашларининг энг бош сифати – бу унинг фикрича, инсон ва жамият орасидаги «декадансни» ифодаловчи ва сабабчиси бўлган нигилизм, христиан ахлоқининг, тарихининг танқидидир ва у авваллари ҳамда ҳозирги кунда ҳам инсонларни ўзига тортади. Шопенгауэрдан сўнг Ф.

Ницше ҳам интеллектни инсонни олам билан, «ҳаёт» билан бирлашиши йўлидаги тўсиқ деб ҳисобловчи иррационалчи сифатида намоён бўлади.

Ницшега кўра «бир бутун инсон» томон йўлни бўйсунуш, яқинларга севги ҳисси билан қарашни тарғиб этувчи христиан дини тўсади, бу файласуфнинг фикрича дин инстинктлардан энг муҳими («хукмронлик иродаси») бўлган инстинктларини босиб туриб, инсоннинг ҳақиқий моҳиятини бузиб юборгандир.

Бу борада «бир бутун инсон» томон йўл анъанавий маданият ҳамма «қадриятларини» қайта баҳолаш орқали ўтар экан.

Ўзининг инстинктли ҳаракатларида ҳеч қандай ахлоқий меъёрлар ва шу билан бирга объектив қонуниятлар ҳукмронлиги билан чегараланмаган ва ўз ҳақиқатини яратувчи бу идеал – «олий инсон» («яхшилиқ») яратар экан.

Бу билан боғлиқ равишда Ницше санъатни қуйидагича талқин этади: санъат ҳиссий ҳузурнинг сублимацияси, эстетик завқланмоқ эса – санъат асарини қабул қилишда жўшқинлик олувчи инсон инстинктларининг аҳамиятли натижасидир. Ницше табиатда ва тарихда бирор-бир йўналишдаги, прогрессив ривожланиш борлигини инкор этади. Келажак санъати «қадриятлар қайта баҳоланганидан» сўнг аввалги, асрлар мобайнида тўпланган инсон маданиятининг бўлак ва харобаларида қурилиши лозим экан.

Айнан шу фалсафий нотада Германияда XIX асрнинг II ярмида ўз ғояларини унинг мусикий оламининг етакчи шахслари – ўша даврда уларнинг юлдузи Рихард Вагнер эди. Ҳамма ерда ҳозир у нозир бўлган кредиторларнинг қувғинидан қочиб юрган Р. Вагнер Бавария қироли Людвиг II томонидан яхши қабул қилинди ва ҳаётлик давридаёқ машхурлик чўққисига олиб чиқилди ва бу вақтларда композиторлар тақдирида жуда кам учрайдиган ҳолдир. Р. Вагнер бутун ҳаётининг орзуси бўлган ўзининг

хусусий театрига эга бўлди. Ҳамма режалари амалга ошди. Аммо бу «бахтнинг» иккинчи томони ҳам бор эди: Вагнернинг дунёқараши, яъни сиёсий, тарихий, этнографик, ирқий, ғоявий масалаларда кескин ифодаланган реакцион характерни касб этди. Бавария қироли томонидан яхши қабул қилинган Вагнер Германияда кенг тарқалган шовинистик тутун билан тўлиқ тўйинган эди.

Ф. Ницше ғоялари билан мутаносиб бўлган етарли даражада реакцион қарашлар Р. Вагнернинг 60-йиллардаги бир қатор ишларида ўз аксини топди. Қирол Людвиг II га қаратиб ёзилган «Давлат ва дин ҳақида» номли мақола бўлиб, унда Вагнернинг фикрича давлат ҳукмронлигини ифода этувчи бу қирол бўлиб, у партиялар ва табақаларни назорат этади ва олий мақсадларни кўзлайди. Давлатнинг ҳамма аъзоларини эса стихияли ватанпарварлик ҳиссиёти бирлаштиради, у дин билан бир қаторда инсонга ҳақиқий буюклик кўринишини беради. «Олий инсон» ва унга бўйсунувчилар бордир. Вагнер-Ницше ягона шижоатда. Буларнинг ҳаммаси Вагнер томонидан Шопенгауэр-Ницше руҳида, яъни ердаги мақсадлар устидан кўтарилишга интилишни ҳаётга бўлган иродани сўндириш йўли билан амалга ошириш деб қабул қилинади. Шу билан бирга диний идеал «олий инсон» томонидан, инсонни кўтаришга қодир бўлган санъат орқали берилиши керак.

Композитор томонидан бир неча бор тараннум этилган ягона қаҳрамон Зигфрид ўша даврда, кейин эса фашистлар Германиясида нафақат рицарь, балки миллий рамзга ҳам айланди.

Буларнинг ҳаммаси Ф. Ницше идеализми билан бирлашувчи фалсафий идеализм бўлибгина қолмасдан, кўп ҳолларда мистика бўлиб, Р. Вагнернинг «Парсифаль» операси диний рамзларига томон йўлни аниқлаштирарди.

«Немислик нимадир» (1865), «Немис санъати ва немис сиёсати» номли мақолаларда Вагнер «герман руҳи» нинг моҳияти масаласини кўяди ва уни «идеал консерватизм» деб атади, уни беқалб материализмга эга француз цивилизациясига қарама-қарши кўяди. Вагнер ҳатто немис ирқининг инсониятни олийжаноблаштирувчи, унга яхшиликлар олиб келувчи илоҳий ирқ ролини таъкидлашгача етиб боради.

1869 йилнинг ёзида Трибшенда Вагнернинг олдига Базель университетининг филология фанлари профессори Ф. Ницше тез-тез келиб туради. Дўсти Эрвин Родга Ф. Ницше шундай деб ёзади: «...Трибшен ўз ватанимга айланаяпти, у ерда билганларим, кўрганларим, эшитганларим ва тушунганларимни тавсифлай олмайман. Ўйлаб кўр, Шопенгауэр ва Гёте, Эсхил ва Пиндарлар ҳали ҳам тирик эканлар»⁵. Вагнер ва Ницше орасида дўстлик пайдо бўлди. Ницше композитор ижодиёти, унинг ғоялари, унинг адабий ишлари олдида бош эгарди. Композитордан ўттиз йилдан кўпроққа ёш бўлган Ницше уни ўз устози деб ҳисобларди. Умумий асосни улар Шопенгауэрнинг фалсафасида топишди. Ф. Ницше Вагнерга ўзининг «Мусиқа руҳидан фожеанинг дунёга келиши» (1871) номли китобини бағишлади. Бу китобда «апполонча ва дионисийча» санъатнинг назарияси ишлаб чиқилади ва файласуф унинг ибтидосини антик Юнонистонда кўради.

«Апполонча» санъат – бу сокин, гармоник, вазмин, классик санъатдир, яъни тасвирий санъат ва меъморчилик.

«Дионисийча» санъат эса – бу ҳиссиётларга тўла, жўшқинлантирувчи, маст қилувчи (З.М.), романтик санъат бўлиб, у Вагнер мусикасидир. Ницше Вагнер мусикасига жуда катта аҳамият бериб, унга завқ-шавқли мақтовлар бағишлайди ва уни «дионисийча» санъатнинг энг олий ифодаси деб қарайди. Бу борада шуни

⁵ Левик Б. Р. Вагнер. М. Музика, 1978, 152 б.

таъкидлаш лозимки, китобнинг ғоясида Вагнернинг таъсири сезилиб туради.

Вагнер даҳоси олдида бош эгиш Ницшенинг тўртинчи «Нозамонавий фикрлар»идаги «Рихард Вагнер в Байрейтда» (1875–1876) асарида ҳам намоён бўлади, зеро бу вақтга келиб, кейинчалик кескин ажралиш билан яқунланган улар орасидаги келиш-мовчиликлар бошланган бўлса ҳам, Вагнер шу қадар эгоцентрик бўлиб, ўз ғоялари ичида кўмилиб қолгандики, ҳатто олдидаги ўзининг мустақил фикр ва ғояларини ифодаловчи дўстини ҳам инкор этди. 70-йилларнинг охирига келиб Ницше дунёқарашида кризис юз берди: ўзининг фалсафий ишларида у иррационализм, индивидуализм, антидемократизм ва аморализмни тарғиб қила бошлади. Кейинроқ у Шопенгауэр фалсафасининг пессимизмини ҳам рад этиб, «кучли шахс» ни («олий инсон» ғояси «Заратустра шундай айтган» китобида) тарғиб қилиш кўринишидаги ўзига хос «оптимизм» ҳақида жар солди. Аста-секин Вагнер ва Ницше орасида катта жар пайдо бўлди.

Ницшенинг «Одамийлик – одамийликдан ошиб» номли китобини Вагнер жуда ёмон қабул қилди. Вагнер ўлимидан сўнг, 1888–1889 йилларда ёзилган ишларида («Ницше contra Вагнер») – Ницше ўзининг аввалги устозига қарши чиқиб, унинг мусиқасини «касал», «декадентли», диддан холи деб эълон қилди.

Германиянинг кейинги йирик композитори Р.Вагнернинг издоши Рихард Штраус (1864–1949) эди. Штрауснинг жуда катта ижодий мероси Вагнернинг опера меросига нисбатан турли хил жанрлилик билан ажралиб турарди.

Р. Штраус – бир нечта бор актли опералар («Саломея», «Ариадна Наксосда», «Электра», «Тинчлик куни»), катта опералар («Атиргуллар маҳбуби», «Данаянинг муҳаббати» ва ҳоказо) нинг муаллифидир. Аммо жаҳон мусиқий маданияти учун унинг симфоник

поэмалари катта аҳамият касб этди ва улар орасида ўзининг чуқур фалсафий мулоҳазалари билан Ницшега кўра ёзилган «Заратустра шундай деган» поэмаси ажралиб туради, композитор уни катта оркестр учун Ницшега кўра эркин композиция деб аниқлаштирди. Биринчи бор фалсафий асар мусиқий интерпретация объектига айланди. Р. Штраус унда поэманинг айрим образларини акс эттирган бўлса ҳам ўз даврида бу хусусият сенсация аҳамиятини касб этди. Асарда фикрларнинг янгиллиги, поэтик образлилик ва адабий сержилолик жуда ёқимли эди.

Ницше ёшлик чоғларида мусиқага бўлган катта қизиқишни намоён этган, аммо кейинчалик филология ва фалсафани танлаган. У мусиқани жуда яхши билган, Шопенгауэр изидан уни улуғлаган ва юқорида айтиб ўтилганидек Р.Вагнер ижоди билан жуда қизиққан.

Ницше асарини Штраус ўзига мос тарзда интерпретация қилишда бир қатор чалғиган ва бошқа маъно касб қилувчи образларга реал, ҳаётий характер беришга ҳаракат қилди, бу эса мусиқага ёрдам берди.

Ижодий етуклик босқичидаёқ композитор Р. Штраус «Заратустра» билан қизиқиб, бу пайғамбарни ҳаётий қилиб кўрсата олди, Р.Вагнернинг лейтмотивли тизимидан бориб, бир қатор чалғиган тушунчаларни мусиқада жуда муваффақиятли акс эттирди. Тўққизта қисмда, яъни муқаддима ва саккизта лавҳада у оркестр жаранги ёрдамида умумлашган қирраларга эга бўлган инсоннинг оригинал ва ёрқин чизгиларини намоён этишга эришди. «У дунё одамлари ҳақида», «Буюк қийналишлар ҳақида», «Қувончлар ва эхтирослар ҳақида», «Дафн кўшиғи», «Тунги саёҳатчи кўшиғи» каби номланишлар умумлашган шаклда Ницше фалсафий поэтик тили таъсири остида пайдо бўлган композиторнинг ҳиссиётлари ва фикрларини ифодалайди.

Симфоник поэмага Р. Штраус Ф. Ницше асаридаги «Янги кумир хақида (О новом кумире)», «Бозор пашшалари хақида», «Омма хақида», «Эски ва янги кичанлар хақида» каби қисмларни киритмаган. Асосий етакчи образлар бу Табиат ва Инсондир. Штраусда Инсон табиат сирларини билишга ҳаракат қилади, аммо улар орасидаги қарама-қаршиликлар йўқ бўлмайди, Инсон Ницшеники каби «олий инсон» эмасдир. Муסיқий мавзуйлик талқинига келсак, Штраус Вагнернинг лейтмотивли тизимига содиқ қолгандир, бу мазкур фалсафий сюжет учун табиийдир. Шу кунгача дарвеш бўлиб яшаган пайғамбар Заратустра Қуёшга қараб инсонлар томон боришга, уларнинг донолигидан баҳра олишга аҳд қилади. Инсон эса динда ўз муҳофазасини излайди ва Штраус партитурада лотинча «Credo»-мотив сўзини ёзади. У сонатали аллегро бош партиясининг функциясини бажаради, Штраус орган учун ҳам «Magnificat» ремаркасини ёзиб қолдиради.

Поэманинг лирик мавзулари жуда ажойибдир, мисол учун «Дафн кўшиғи» да худди Ницшеники каби – бу лирик характердаги йўқотилган муҳаббат ва бахт хақидаги муқаддима-хотиралардир. «Илм хақида» деб номланувчи қисмда фуга жуда фалсафийдир, унда аввал янграган мавзуларга ишлов берилади, хуллас бу иккитали фуга (двойная) бўлиб, у аввал «илм», сўнгра «нафратланиш» мавзусини ривожлантиради, фуга ичида полифоник бўлмаган бўлим, қандайдир иккиланганлик бордир. Кейинчалик «Тузалаётган» деб номланувчи қисмда Қаҳрамон худди Ницшедаги каби кризисни енгиб ўтиб, ишонч, бардамлик,

кучга эришади. Заратустра шундай дейди: «Жаҳолат билан эмас, кулги билан енгадилар! Олдинга!». «Раксона кўшиқ» да Вена вальси Ницшенинг «олий» фалсафасини ҳаётини заминга яқинлаштиради. Поэманинг охириги лавҳаси – «Тунги саёҳатчи кўшиғи» қувончли раксни тунд якун билан боғлайди. Партитура қуёшнинг чиқишини ифодаловчи поэтик кўриниш – Заратуштранинг Қуёшга мадҳияси билан очилади ва охиригача ечилмаган муаммоларнинг фалсафий тури билан якунланади. Тадқиқотчи-муסיқашунослар, айниқса XX аср иккинчи ярмидаги илмий ишларида Ницше фалсафасининг Инсондан четда эканлигини таъкидлар эдилар, зеро унинг охириги ишларида «олий инсон» ғояси устуворлик қилган бўлса ҳам.

Немис композиторлик мактабининг икки буюк намояндаси Р. Вагнер ва Р. Штрауслар Ф. Ницше фалсафаси билан қизиқар эдилар, аммо биринчиси ўз қарашлари билан файласуфга ғоявий ва бадиий шахсий таъсир кўрсатган. Чунки Вагнер билан бутун Европа «касалланган» эди ва ёш Ницше ҳам бундан ҳоли эмасди. Кейинроқ Штраус ёш Ницше ўрнини эгаллади, аммо у вақтга келиб Ницше файласуф, адабиётчи сифатида катта мавқега эга эди, композитор Р. Штраус эса забт этди. У биринчи бор Ф. Ницшенинг фалсафий поэма-сига асосланиб, жуда катта таъсир кучига ва чуқур мазмунга эга бўлган «Заратустра шундай деган» номли буюк асарни яратди. Фалсафа ва муסיқа бирлашди. Ф. Ницшенинг асарлари жуда кўп маънони касб этади, аммо шунга қарамай улар жуда қизиқарли ва мураккабдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961.
2. Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М., 1970.
3. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., Музыка, 1989.
4. Левик Б. Рихард Вагнер. М., Музыка, 1978.
5. Ницше Ф. Избранные труды. М., 1995.

Виктор Хандамян,

преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ ИДЕЙ И МИКРОМИРА ЧАСТИЦ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Аннотация

В данной статье рассматривается понятие «идея», ее трансформации во времени и структурная связь с музыкальным мышлением. Проводятся параллели между формой микромира и структурой музыкального произведения, структурные связи между обертоновым рядом и хронологическим порядком появления музыкальных эпох.

Ключевые слова: идея, электрон, имплицативный и эксплицативный порядки, обертон, микротоновое интонирование, sine-волны.

Ушбу мақолада «foя» тушунчаси, унинг вақт давомидаги трансформацияси ва мусикий тафаккур билан структурали боғлиқлиги кўриб чиқилади. Микродунё шакли ва мусикий асар тузилиши ўртасида параллеллар ўтказилади, обертон қаторлари ва мусикий даврлар пайдо бўлишининг хронологик тартиби ўртасидаги структурали боғлиқлик ҳақида фикр юритилади.

Калит сўзлар: foя, электрон, имплицатив ва эксплицатив воқелик, обертон, микротонли оханг, sine-тўлқинлар.

Annotation

This article deals with the notion of «idea», its transformation in time and a structural connection with musical thinking. Parallels are being drawn between the shape of the microworld and the structure of the musical piece, the structural links between the overtone series and the chronological order of the appearance of musical epochs.

Keywords: idea, electron, implicative and explicative orders, overtone, microtone intonation, sine-waves.

На протяжении всего развития истории науки и философии, от древности и до наших дней, пытливые умы задаются вопросами: «Как устроен мир? Как устроен человек?» Человеку исторически, было свойственным задаваться подобными вопросами независимо в какую эпоху или время они поднимаются на свет сущий. Поиски ответа приводят либо к подтверждению догадок, либо к открытию неизвестных прежде законов бытия.

Одним из эффективных и проверенных способов решения является научный подход, а именно изучение, сбор данных и анализ.

В данной статье, мы попытаемся провести специфический анализ музыкального произведения, где идея разворачивает и несет в себе своеобразные формы дуализма, присущие миру элементарных частиц.

И как следствие рассчитываем представить убедительные доказательства, которые способны в некоторой степени ответить на вопросы «Как устроен мир? Как устроен человек?» в плоскости искусства композиции.

При этом естественно возникает вопрос о том, что есть идея? Не претендуя на всеохватность научного пути познания Идеи как таковой, мы все же сделали попытку проследить коротко

историю этой проблемы для, того чтобы по возможности близко подвести к решению вопроса о наличии связи идей микромира с концепциями и структурой музыкальных композиций.

Общеизвестно, что человек является неотъемлемой частью сущей материи и его суть есть те законы, которые действуют на уровнях макро и микрокосмоса. Человеческий мозг генерирует «Идеи», прообразы того, чему еще возможно, предстоит воплотиться в 4-х мерной реальности, где 3 измерения: длина, высота, ширина + время, согласно Теории Относительности А. Эйнштейна образуют пространственно-временной континуум. Данной теорией успешно описываются характеристики и свойства макрокосмоса, что, впрочем, вовсе не является истиной относительно микрокосмоса, системы взаимодействия на уровне субатомных частиц.

«Идеи» воплощают в себе прообразы объектов и понятий реальности, движущие цивилизацию и руководящие институтами общественного жизнеобеспечения, культурой, духовностью, идеи несут смысловую нагрузку, таким образом наполняя и мотивируя цель существования личности особым смыслом.

Связь между «Идеей» и микромиром, осуществляется через проявление законов элементарных частиц и особенно их влияние на человеческое мышление.

Понятие «Идеи» возникло в V-III веках до н.э. в философских школах Древней Греции и Индии.

Согласно философской системе Древней Греции, *ιδέα* — (др.греч. вид, форма, прообраз) - умопостигаемая и неизменная структура, первоначальные частицы вещества, лежащие в основании всякой вещи. Первоначальные частицы вещества Демокрит называет «неделимые формы». В греческом языке понятие формы иногда выражалось посредством слова, означающего «вид», «очертание». Для слова же «вид»,

кроме термина «эйдос», существовал также термин «Идея». Слово «Идея» здесь означало не «понятие» или «мысль» в современном значении, а именно «вид», «очертание», «форму». Этим значением слова «идея» Демокрит воспользовался как термином, означающим «неделимые формы» (*atomos idea*), или «атомы». Таким образом понятие «идея» и «атом» приобрели синонимичный характер, когда одно другое заменяло. Не удивительно поэтому, что специальное сочинение философа об атомах (до нас не дошедшее) называлось «Об идеях». По крайней мере, таково сообщение Секста Эмпирика.

В учении об «атомах» («идеях») Демокрит – материалист. То, что он называет «идеями», есть телесные формы, или сущности, они неизменны, но из них состоят изменчивые вещи. Атомы бесконечны по числу, это частицы вещества, движущиеся в бесконечном, пустом пространстве.

В философии Древней Греции Идея представляет собой сущность не отдельной вещи, но какого-либо вида вещей. Вещи чувственной реальности существуют благодаря идеям и идеи являются их образами. Согласно данной системе взглядов идея есть мельчайшая неделимая единица бытия, форма всего сущего. Идеи являются первоначалом всего сущего, всех чувственных вещей, свойства, которых определяются формой, составляющих их атомов. Целое представляет собой сумму частей, т.е. Вселенная дискретна, а беспорядочное движение атомов, их случайные столкновения оказываются причиной всего сущего.

Для Платона и неоплатоников идея или эйдос – это идеальная (умопостигаемая) вечная сущность вещи в противоположность чувственному и изменчивому (преходящему) в вещи. Идеи бестелесны, находятся вне конкретных вещей и явлений; они составляют

особый идеальный мир (царство идей), который и есть подлинная реальность, трансцендентный мир истинного бытия вне чувственного восприятия.

Основная мысль, рожденная философией эллинов, питала многие идеи на протяжении долгих веков о понимании устройства человеческого мышления в Европе. Даже с упадком Античности и падением Рима эти высказанные мысли находили резонанс в Новом мире, в мире, который строился на постулатах христианства, ислама и иудаизма. В этом мире Идея обросла новыми трактовками, где начало мысли исходило от божества. Для Нового времени периода Реформации идея — это средство и форма человеческого познания действительности. В проблемное поле термина входили: проблема происхождения идей, проблема познавательной ценности идей, проблема отношения идей к объективному миру.

К началу XX века догадки натурфилософов Древней Греции подтвердились научным экспериментом, проделанным Э. Резерфордом. В 1911 году Эрнест Резерфорд, проделав ряд экспериментов, пришёл к выводу, что атом — подобие планетарной системы, в которой электроны движутся по орбитам вокруг расположенного в центре атома тяжёлого положительно заряженного ядра («модель атома Резерфорда»).

Хотя слово атом в первоначальном значении обозначало частицу, которая не делится на меньшие части, согласно научным представлениям он состоит из более мелких частиц, называемых субатомными частицами.

Согласно современной модели, ядро атома состоит из положительно заряженных протонов и неимеющих заряда нейтронов и окружено отрицательно

заряженными электронами. Однако представления квантовой механики не позволяют считать, что электроны движутся вокруг ядра по сколько-нибудь определённым траекториям (неопределённость координаты электрона в атоме может быть сравнима с размерами самого атома).

Судя по всему, субатомные единицы, а точнее электроны, являются частицами двойной природы, дуальны в своей природе. В 1923 году Луи де Бройль выдвинул идею двойственной природы вещества, опирающуюся на предположение о том, что частицы обладают и волновыми свойствами, неразрывно связанными с массой и энергией. Движение частицы Луи де Бройль сопоставил с распространением волны, что в 1927 году получило экспериментальное подтверждение при исследовании дифракции электронов в кристаллах.

Подтвержденная на опыте идея де Бройля о двойственной природе микрочастиц — корпускулярно-волновом дуализме¹ — принципиально изменила представления об облике микромира. Поскольку всем микрообъектам (за ними сохраняется термин «частица») присущи и корпускулярные, и волновые свойства, то, очевидно, любую из этих «частиц» нельзя считать ни частицей, ни волной в классическом понимании.

Из описанного выше, ясно видно, что «Идея» и микромир субатомных частиц представляют собой некий объект бытия, неподдающийся точному и универсальному описанию современными методами. Объект настолько фундаментален, что проявление его корпускулярно-волновой природы развертывается во внешнем, видимом мире. В связи с этим мы бы хотели затронуть проявление данных свойств именно

¹ Корпускулярно-волновой дуализм — принцип, согласно которому любой физический объект может быть описан как с использованием математического аппарата, основанного на волновых уравнениях, так и с помощью формализма, основанного на представлении об объекте как о частице или как о системе частиц.

в творческом поле, обусловленном человеческим разумом, мышлением в категории музыкальных объектов и показать на примере музыкальной композиции идеи о дуальной природе бытия.

Идеи взаимодействия музыкальной композиции и микроуровня на современном этапе развития музыкального мира витает в воздухе.

Идеями нового музыкального времени явились идеи о проекции в художественном пространстве музыки - структуры звука (высота, длительность, интенсивность и тембр, а также спектр).

Спектральная музыка, сонористика, как позже назовут данные художественные явления, стали первыми в истории музыки методами создания композиции, основанными исключительно на акустике и спектральном анализе того или иного звука. Композиторы придали особый статус звуку. Если в эпоху классицизма, гармония и мелодия являлись эстетикой музыкального мышления, то в спектральной музыке эти идеи не являются сущими, главное – звук, дискретность параметров звука, использование данных микроуровня, порой даже обращение к физике элементарных частиц. Такая музыкальная композиция во главе ставит звук как таковой, будь это шум, либо определенная звуковысотность. Целое произведение вырастает из ряда обертонов, рождающихся в следствии деформации упругого тела. Каждая из высот, имея прообразом частичный тон спектра, а, значит простую физическую волну, несет идею волновых колебаний. Волновые колебания выстраивают звук из имплицативного и эксплицативного порядков.

Имплицативный порядок звука указывает на то, что спектр его составлен

из отдельных призвуков, так называемых обертонов (натурального звукоряда). Т.е. звуковая волна помимо основного тона несет слабо слышимые тоны, возникающие в следствии процесса колебания тела, где деформации подвергается не только вся часть тела, но также одновременно деформируется половинная часть, третья, четвертая, пятая части одного физического объекта. Ниже приведена нотная иллюстрация первых 16 тонов натурального звукоряда, построенного от звука «До» большой октавы:

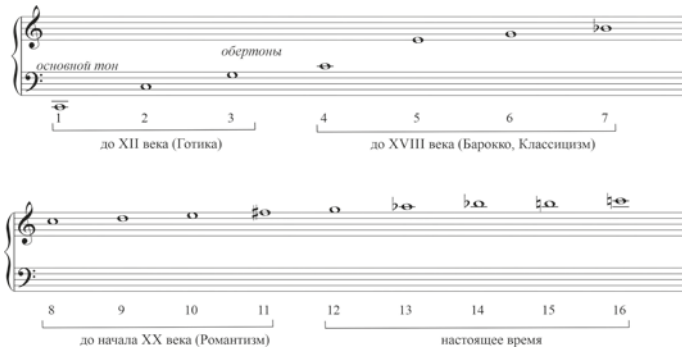


Интересно, то что обертоновый ряд располагается в таком порядке, который мы наблюдаем в истории хронологического становления музыкальных стилей². Первые три звука «C, c, g» – это система фольклора, основанная на устойчивом интервале октавы и квинты, то что можно сейчас наблюдать в музыке аборигенов Австралии (дроны на диджериду³), а также в музыке народов, допустим Ближнего Востока, где система традиционной музыки выстроена на ступенях кварты и квинты, к примеру, макамы, также к этому порядку относится церковная музыка Средневековья. Обертоны же «c1, e1, g1, b1» - образуют малый мажорный септаккорд возникший в музыке эпохи Барокко и Классицизма. Следующий ряд из пяти целых тонов «b1, c2, d2, e2, fis2» - образует звукоряд

² На это неоднократно обращала внимание на своих лекциях по анализу музыкальных произведений кандидат искусствоведения, доцент И. С. Мальмберг.

³ Диджериду звучит только на одной ноте (основной тон или дрон), но обладает чрезвычайно богатым спектром обертонов.

характерный для эпохи Романтизма. Затем следует группа обертонов полутоновой и микротоновой последовательности, которая замыкает обертоновый ряд эпохой XX-го века.



Таким образом строение звука представляет из себя некую интервальную систему, на которую полагаясь совершенно метафизическим путем, композиторы разных эпох творили музыку своего времени. Возвращаясь к названию темы, каким образом идеи и микромир частиц связаны, приведу доказательство этой связи.

Нидерландский композитор Питер Адриаанц свои композиции создает, руководствуясь знаниями о природе звука. В основе этой концепции лежат такие понятия, как центовые соотношения, обертоновые ряды, микротональность.

Идея Питера Адриаанца в том, что скрытая природа звука способна разворачиваться и пролонгироваться во времени, становиться явной сквозь время-пространство. Звук во взглядах Питера – это живая субстанция, композиции Питера художественным образом выявляют особую связь природы звука



Питер Адриаанц

с миром фундаментальных частиц. Питер Адриаанц говорит - «Особая суть микротоновости для меня была выявлена посредством звука. Не через его горизонтальные свойства, не через модусы, шкалы или настройки, но главным образом через вертикальные свойства звука. Вкупе с моим убеждением, что всё уже включено во всё (импикативный и экспликативный порядок голографической вселенной) – и что «музыка» просто есть – это было похоже на открытие атома, ядро которого обусловило всё к росту и, казалось, воплощает путь слушания, который в конечном итоге может привести к реальности – и, на мой взгляд – необходимая форма концентрации». Также Питер говорит об идее «единства»: это ситуация, когда все «ветви из одного корня»⁴, концепция «бесконечности», берущая свое начало из представлений буддистов о «скрытом» и «явном» порядках организации вселенной. В аннотации к своему сочинению «Waves 11 - 13 (No.39)», Питер цитирует Хазрата

⁴ Теория «голодвижения» (импикативный и экспликативный порядки вселенной, «скрытый и явный») предполагает, что каждый пространственно-временной участок мира содержит в себе весь порядок вселенной. Это включает в себя как прошлое, так настоящее и будущее. Подобно голограмме, где каждый сегмент содержит информацию о целом запечатленном объекте, каждый участок воспринимаемого нами мира содержит в себе полную информацию о структуре вселенной или целого мира. В этой холистской концепции никто и ничто в нашей жизни не остров. Всё, включая мысли и поступки, произрастает из единой основы, приводя к тому, что любое изменение в одной части мира немедленно сопровождается или отражается в соответствующих изменениях во всех остальных частях.

Waves 11 - 13

Peter Adriaanz

Wave 11

100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0

00 <-> 15
30 <-> 45
00 <-> 15
30 <-> 45
00 <-> 15

4 TIME UNITS TO A 'BAR'
Ca. 15-20" PER TIME UNIT

Wind 1 (amplified) 1' 2'

90
80
70
60
50
40
30
20
10
0

Perc. Vibraphone trem, use soft mallets
Choose single pitches & intervals. max 2 pitches at a time

String: select only single pitches, harmonics wherever possible

Bass Guitars: enter twice with subsonic waves (around 2' and 4')

15 <-> 30
45 <-> 00
15 <-> 30
45 <-> 00
15 <-> 30
45 <-> 00
15 <-> 30

15 <-> 30
45 <-> 00
15 <-> 30

fixed pitch instr.
non-fixed pitch instrument (strings, winds etc)

Av. P.
non-fixed pitch instr.

microtonal coloring ad lib

sines
d1 1108 hz
c1 1046 hz
+10c +20c +30c +40c +50c
-10c -20c -30c -40c

E
I
B
O
W
P
A
N
O

amplified

Depress pedal

R []

Инайята Хана⁵: «Таинство звука - есть мистика; гармония жизни – это религия. Знание о вибрациях – это метафизика, а анализ науки об атомах и их гармоничная группировка – это есть искусство»

Рассмотрим в качестве примера, композицию Waves 11

Waves 11 – написана в марте 2008 года для электроакустического оркестра LOOS. В этой пьесе Питер использует два важных элемента формы:

- а) «Движущиеся» тоны (партия sine);
- б) Обычные, периодические вступления голосов.

Партитура Waves 11 разделена на две инструментальные группы + отдельная партия для eBow⁶ партии, включающие в себя как фиксированные, так и свободные высотно организованные инструменты.

Минимальное количество исполнителей должно быть не менее 5, желательно разнородного состава. Пьеса должна быть сыграна как взаимодействие между длительными, застывшими высотами или звуками статичной природы, чистыми и периодически повторяющимися высотами микротоновой природы. Композиция делится на две главные инструментальные группы.

Группа I (с 1-21-ый нотный стан)

Группа I (фиксированная) состоит из чередующихся питчей для 1, 2, 3 или 4 исполнителей, играющих на любом инструменте, способном к микротоновому интонированию. Шкала градации микротонного изменения помещена перед нотными станами, где десятичные числа обозначают количество отклонений в центах. Каждый инструмент следует своей индивидуальной линии,

⁵ Хазрат Инайят Хан (англ. Inayat Khan; 5 июля 1882 — 5 февраля 1927) — индийский музыкант и философ, суфий, проповедовавший суфизм в западных странах и России, известен своими многочисленными книгами о суфизме, переведёнными на многие языки.

⁶ E-Bow — (англ. Electronic bow — электронный смычок), карманный прибор для резонирования струн.

⁷ Гамут — фиксированный набор (диапазон) высот.

обозначенной номером над или под нотным станом.

Вступления микротоновых отклонений должны быть в пределах указанного временного диапазона, длящегося не более 15 секунд.

Группа II (22 и 23-ий нотные станы)

Группа II (свободные вступления) функционирует как «опорная точка» для Группы I и состоит из гамута⁷ «заданных высот», исполняемых любыми свободными инструментами, неактивными в Группе I. Доступные питчи поделены между фиксированными (для инструментов неспособных к микротонной интонации) и нефиксированными высотами (для инструментов, на которых возможна микротонная интонация).

Динамика Группы II должна всегда быть ниже динамики Группы I.

E-Bow Piano (25, 26 и 27-ой нотные станы)

Партия E-Bow должна исполняться одновременно вместе с извлечением звука по клавишам. Партия нотированна на двух станах, где верхний стан – для E-Bow, а нижний – для клавиш фортепиано.

В сущности, композиция Waves 11 возможно один из самых ясных примеров «Интервально-Временного» взаимодействия.

Пьеса Waves 11 состоит из минорной секунды в среднем регистре, разделенной на две шкалы состоящей из 10 –ти центовой размерности, в диапазоне, образующем для тона des2 от 0-50 центов и для звука c2 от 60-90 центов. Чередующиеся вступления попеременно изменяющихся тонов c2 и des2 расположены в виде

кросс –форм, пересекающихся линий, сходящейся в точке чистого унисона.

Тесно взаимодействующий с «Интервал-временем», второй важный элемент композиции – это синусоидальные волны *sine*. Эти волны представлены в композиции в большей степени для того, чтобы соответствующим образом исследовать взаимосвязи между микротоновым движением и временем, обобщенной в форме микротонового контрапункта в партитуре, а также для того чтобы противопоставить чередующимся вступлениям что-то, что могло бы увеличить небольшие биения в звуке.

Результатом стала конструкция *sine* волн, которая сочетает в себе обе функции, и движущиеся, сменяющиеся микровысоты за единицу времени и стационарные, неизменные, микротоновой организации высоты. На протяжении всей пьесы эти волны разделены на две чередующиеся синусоидальной волны, которые движутся на встречу друг к другу и расходятся, или двигаются параллельно в восходящем или в нисходящем направлении. Синусы настроены в минорную секунду друг от друга, движутся со скоростью 10 центов в 15 секунд, постепенно сходясь в одной точке. Как видно из анализа, синусы таким образом достаточно комплиментарны «чередующимся вступлениям» во всех отношениях: через ускорение (скорость), расширение (регистр) и удвоение (плотность) таким образом способствуют ясной картине взаимодействия между обеими частями, Групп I и II.

XX век, понимание мировой картины вселенной показало человечеству, что в реальности присутствуют некие объекты двойкой природы. Дуальность была настолько фундаментальна и проста, что была заложена в основу машинного программирования, которое в культуре современного человечества

играет неотъемлемую роль и нужно отдать должное, тому времени, когда индийские цифры привнесли в науку прогресс, продолжение которого довольно сильно ощутимо на таком большом временном расстоянии. Удивительным образом философия Индии указывала на бытие как на явное свету и скрытое от него, бытие и небытие, тем же путем шла и китайская философия, где инь и ян олицетворяют все те же состояния, а философия атомистов заложила основу мировоззрения, сквозь века просуществовавшего и получившего научную сторону в истории нашего времени. Музыка, как искусство, неким образом продолжает и несет в себе следы открытий своего времени. Являясь сугубо человеческим созданием, следствием особого мышления, идейное поле которого зависит от времени, музыка являет миру те скрытые явления, что лежат в основе человеческого мышления и искусство композиции успешным образом моделирует мир чувств человека, и мир фундаментальных объектов. Экспликативный порядок, что наблюдаем в форме музыкальных произведений, в структуре их, рассказывает о времени и эпохе, когда и в каких идейных условиях была образована эта сущность, что зажигает огонь и высекает его из сердец человеческих. Музыка остается загадкой, ведь вне человека она просто не существует, музыку как композиционное единство способно осознать, понять человеческое существо, а попытки объяснить эволюционную функцию музыки пока еще заводят в тупик, где незнание как горизонт событий не дает четкого понимания и видения той роли, что наделено искусство композиции, оттачивающееся и набравшее столько всевозможных методов и стилей за прошедшую историю цивилизации.

Использованная литература:

1. Бом Д. Развертывающееся значение, Три дня диалогов с Дэвидом Бомом, David Bohm. *Unfolding Meaning. A Weekend of Dialogue with David Bohm*, 1985 by David Bohm and Emissary Foundation International, М.Немцов, перевод, 1992.
2. Иродов И. Е. Квантовая физика. Основные законы.
3. Лосев А. Ф. Античная философия истории, издательство «НАУКА», серия «Из истории мировой культуры», Москва, 1977.
4. Сидорова Г. А. Творчество Кайи Саариахо, диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, 1980.
5. Михайлова А. Спектральная музыка. К истории осмысления, Рубрики: Журнал, Музыка, Путь в искусстве Источник: <http://vseedino.ru/spektralnaya-muzyka>, 2010.
6. Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970 – 1980 годов (теоретические основы языка) диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, 2005.
7. Ji Youn Kang *The Holomovement of Music: Unfolding Music, A Look at Holomovement and Composition*, Master Thesis, The Institute of Sonology, The Royal Conservatory The Hague, Netherlands, 2008.
8. Fiumara A. All and Beyond The music of Peter Adriaansz and Piet-Jan van Rossum Thirty – one The journal of the Huygens-Fokker foundation «How I became a convert: on the use of microtonality, tuning & overtone systems in my recent work, Peter Adriaansz.



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

НЕГАСИМАЯ ЗВЕЗДА УЛУГБЕКА

«Устремляйте дух к неизвестному, – такое
устремление даст новые формы мысли».
(Агни Йога, 294)

«Недовольство есть лишь знание возможностей.
Довольство есть смерть духа».
(Озарение. Часть II, VI, 2)

Аннотация

Эта статья посвящена изучению жизненного, творческого пути и научной деятельности Улугбека. Он построил медресе в Бухаре, Самарканде и Гиждуване, Обсерваторию в Самарканде и написал Астрономические таблицы, которые были известны во всем мире.

Ключевые слова: Центральная Азия, Восточный Ренессанс, культура, астрономия, Астрономические таблицы, Самаркандская Обсерватория, образование, наука, архитектура.

Ушбу мақола Улуғбек ҳаёти ва илмий фаолияти ҳақида. Улуғбек Бухоро, Самарқанд ва Ғиждувонда мадрасалар, Самарқандда эса Обсерватория (расадхона) қурдирди, Астрономик жадвалларини тузди.

Калит сўзлар: Марказий Осиё, Шарқий Ренессанс, маданият, астрономия, Астрономик жадваллар, Самарқанд Обсерваторияси, таълим, илм, архитектура (меъморлик).

Annotation

This article is about Ulugh Beg (1394-1449), his life and scientific activity in Central Asia. Thus he has built madrasah in Bukhara, Samarkand and Gijduvan, Observatory in Samarkand and has written Astronomical tables which were known in all over the world.

Keywords: Central Asia, Oriental Renaissance, culture, Astronomy, Astronomical tables, Samarkand Observatory, education, science, Architecture.

Мирза Улугбек (1394-1449), подобно своему великому деду Амиру Тимуру, оставил глубочайший след в истории, науке и культуре Центральной Азии, тем самым оказав труднопереоценимое влияние и на развитие всего мирового культурно-исторического процесса. Став правителем Мавераннахра в 15-тилетнем

возрасте, Улугбек сумел сохранить государственный суверенитет и продолжить те культурные традиции, которые были заложены Амиром Тимуром. Не случайно эта эпоха впоследствии получила название Восточного, или Тимуридского Ренессанса, поскольку сопровождалась мощным развитием и необыкновенным взлётом практически всех компонентов

культуры, в частности, науки, зодчества, музыки, поэзии, садово-паркового искусства и др.

Исследователи жизни и деятельности Улугбека отмечают, что при его правлении Самарканд продолжал поражать современников блеском духовной и культурной жизни, оставаясь жемчужиной всей Центральной Азии, каковой столица Мавераннахра стала ещё при Амуре Тимуре. Ибо понимание важности культуры было присуще как Тимур, так и Улугбеку, поскольку, по словам Н. К. Рериха: «Культура есть почитание Света. Культура есть любовь к человеку. Культура есть благоухание, сочетание жизни и красоты. Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений. Культура есть оружие Света. Культура есть спасение. Культура есть двигатель. Культура есть сердце»¹.

Неудивительно, что сам Улугбек, будучи высокообразованным человеком, владел несколькими восточными языками, прекрасно разбирался в теории литературного стиля, принимая личное участие в литературных диспутах, которые периодически проходили при дворе Мавераннахра, и были посвящены рассмотрению творчества знаменитых восточных поэтов как прошлых эпох, так и современников Мирзы.

Более того, Улугбек, подобно многим своим родственникам-Тимуридам, и сам писал неплохие стихи, и вполне мог бы в будущем повторить, или даже приумножить славу знаменитого царя и поэта Захир-ад-Дина Мухаммада Бабура. Но волею судеб Мирза Улугбек пошёл по совершенно иной, непроторенной, тернистой дороге учёного-мыслителя, по которой ни до него, ни после не шёл никто из его царствующих родственников, став воистину выдающимся астрономом, слава которого вполне сравнима со славой его великого деда Тимура, хотя



деятельность обоих и протекала в совершенно разных, во многом несравнимых и даже противоположных областях.

Его серьёзное увлечение именно астрономией и астрологией, возможно, связано с тем, что ещё в своём глубоком детстве Улугбек попал в анатолийский город Эрзерум. Именно там, в Эрзеруме он увидел развалины знаменитой Обсерватории в Мараге, возведённой в 1259 году по распоряжению Илхана Хулагу благодаря выдающемуся учёному-астроному XIII века Насир ад-Дину Ат-Туси, который и был автором идеи её строительства. Это привело к тому, что Мирза Улугбек до конца своих дней почитал Ат-Туси своим духовным наставником и учителем, несмотря на то, что более полутора сотни лет отделяло жизнь Улугбека от знаменитого Марагинского астронома и астролога.

Важно подчеркнуть, что задолго до строительства Обсерватории, Улугбек понял необходимость не столько создания, сколько своеобразной реформы системы образования (как мы бы сейчас

¹ Рерих Н. К. Культура – почитание Света // В кн.: Рерих Н. К. Культура и цивилизация. – М.: МЦР, 1997. – С. 42. (Выделено нами. – Т.Р.)



сказали!). Это было связано с тем, что хотя определённая система образования в виде начальных школ (мактабов), средних и высших учебных заведений (медресе) существовала и до Улугбека, в которых преподавались в том числе и начатки светских знаний, но упор всё-таки делался на преподавание теологических и юридических дисциплин для подготовки представителей духовного звания и лиц, способных занять должность государственных служащих.

Учитывая, что Мирза Улугбек жил в восточной стране далёкой от нас средневековой эпохи, вполне естественно, что он использовал уже существующую, сложившуюся систему медресе² в качестве центров получения образования, ставших своеобразными высшими школами знания того времени. Вот почему по инициативе Улугбека были построены несколько медресе на территории

Мавераннахра, три из которых до нас дошли в достаточно хорошо сохранившемся виде – одно из них в Бухаре (строительство которого было завершено в 1417 году), второе в Самарканде (построенное в 1417-1420 годы) и третье в Гиждуване (1433 год).

Не случайно на портале бухарского медресе имеется уникальная надпись, которая гласит: «Стремление к знанию является обязанностью каждого мусульманина и мусульманки».

Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель отмечают: «Свое наиболее блестящее, подлинно классическое решение тип среднеазиатского медресе получает в самаркандском медресе Улугбека. Отстроенное на Регистане, оно послужило тем главным исходным компонентом, от которого началось комплексное оформление площади»³.

²Слово медресе произошло от арабского дараса, т.е. изучать. Впоследствии слово дараса трансформировалось в мадраса, или медресе, став названием средней и высшей мусульманской школы, которые готовили не только служителей религиозного культа и государственных служащих, но также и учителей начальной мусульманской школы (мектебов, или мактабов). В учебную программу медресе в качестве обязательных дисциплин входили: арабский язык, теологические, юридические, исторические дисциплины и некоторые прикладные науки.

³Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана (с древнейших времен до середины девятнадцатого века). //Там же. С.272. (Выделено нами. – Т.Р.)

И далее: «Медресе Улугбека в Самарканде входит в сокровищницу среднеазиатского архитектурного наследия как классический образец монументального зодчества первой половины XV столетия»⁴.

Строительство медресе вкупе с расширением преподавания естественнонаучных предметов позволило каждому одарённому, талантливому человеку, ищущему знаний, и стремящемуся к познанию Тайн Бытия, получать необходимые знания в избранной области не в разрозненном, разобщённом и фрагментарном виде, а именно в систематизированной и классифицированной форме, что было немало важно. Улугбек верно думал, что только создание системы образования может стать центром истинной прогрессивной науки, способной послужить базисом, основой для каждого мыслящего человека, чтобы получить искомые знания.

Данный факт является показателем прогрессивных взглядов Мирзы Улугбека, который и сам читал лекции по астрономии и математике в построенном им столичном медресе. Так, Гияс-ад-Дин Джамшид ал-Каши, будучи старшим современником Улугбека, писал: «Он (т.е. Улугбек. – Т. Р.) так хорошо читает лекции по «Памятке Насир ад-Дина»⁵ и «Шахскому подарку»⁶, что никакого добавления к этому не следует делать»⁷.

Введение в учебный процесс светских наук способствовало расширению мировоззрения студентов, обучавшихся в медресе, преодолению узко-религиозных взглядов, распространённых среди представителей средневекового социума. Тот факт, что обычный смертный



человек оказался способным определять траектории движения звёзд, вычислять лунные и солнечные затмения и т.п. совершенно не укладывалось в прокрустово ложе стереотипных воззрений того времени, вызывая бурную, преимущественно отрицательную реакцию представителей духовного сословия.

Учёные той эпохи пытались определённым образом аргументировать необходимость научных изысканий, в том числе, изучение звёздного неба, чтобы нивелировать негативное отношение современников к астрономическим исследованиям. Так, некто ибн-Юнус в предисловии к своим астрономическим таблицам писал: «Изучение небесных тел не чуждо религии. Одно это изучение позволяет узнать часы молитвы, время восхода зари <...>. Это изучение

⁴ Имеется в виду трактат Насир ад-Дина Ат-Туси «Памятка Насир ад-Дина по астрономии», который пользовался огромным авторитетом и признанием на Востоке.

⁵ Речь идет о трактате другого представителя Марагинской астрономической школы – Кутб ад-Дина аш-Ширази (1236-1311), которому принадлежат такие известные на Востоке сочинения, как «Предел постижения в познании небесных сфер» и «Шахский подарок по астрономии».

⁶ Цит. по: Юсупова Д.Ю. Письмо Гийас ад-Дина Каши к своему отцу из Самарканда в Кашан // Из истории науки эпохи Улугбека. – Ташкент: Фан, 1979. С.46.

необходимо, чтобы поворачиваться во время молитвы к Каабе <...> и чтобы находить направление, не сбиваясь с пути»⁸.

Подобная аргументация, предложенная учёным-астрономом в соответствии с нуждами религиозного вероисповедания, была вполне в духе средневековой эпохи, характерной не только для Востока, но и Запада описываемого периода. Академик Т.Н. Кары-Ниязов по этому поводу писал следующее: «Всякое учение, противоречащее исламу, считалось ересью и сурово преследовалось. Вот почему ученые в творческой работе порой были вынуждены, хотя бы с внешней стороны, подчиняться догматике ислама, а их произведения принимали тот или иной религиозный покров»⁹.

Ал-Каши свидетельствовал о том, что Улугбек был от природы одарён необыкновенной памятью, поражавшей всех, кто его знал. Так, Улугбек, как и его дед Амир Тимур, знал наизусть большую часть Корана и толкований к нему. Кроме того, он мог в уме производить очень сложные математические вычисления с многозначными числами, которые, по словам ал-Каши, «не суждено сделать никому из современников». В этой связи ал-Каши приводит случай, когда однажды Улугбек, находясь верхом на коне, в уме решил математическую задачу, которая требовала сложнейших и труднейших вычислений, и потом, когда он спешил для краткого отдыха, и проверил свои вычисления письменно, то убедился в верности полученного им результата¹⁰.

Улугбек несколько раз в неделю присутствовал на занятиях в Самаркандском медресе, принимая участие в дебатах

касательно обсуждаемых научных вопросов и проблем. Сам ал-Каши оставил уникальные воспоминания, связанные с этой стороной деятельности Улугбека: «Временами в медресе между Его Величеством (т.е. Улугбеком. – Т.Р.) и учащимися по разным отраслям [знания] возникают такие дискуссии, что невозможно описать. Он даже дал приказание и велел не приходить к единому согласию до тех пор, пока научный вопрос не будет полностью разрешен, и не создавать видимость, что все понятно полностью. И если иногда кто-либо из уважения к Его Величеству соглашался (с его предложениями), то (он бывал недоволен), говоря: «Не уличайте меня в незнании!»»¹¹.

Слова ал-Каши говорят об истинном уме, широком мировоззрении и гениальной одарённости Улугбека, т.к. только действительно талантливый человек может быть и достаточно самокритичным, чтобы понимать не беспредельность своих знаний, и великодушно толерантным, чтобы воспринимать и принимать чужое мнение, даже если оно не совпадает, или расходится с его собственным.

При правлении Улугбека, помимо теологических дисциплин, вполне естественных для медресе, изначально предназначенного для изучения исламской философии и теологии, преподавались также такие предметы, как математика, астрономия, астрология, история и некоторые другие науки. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель по этому поводу пишут следующее: «Отметим, что при Тимуре, и особенно при Улугбеке, общественные функции медресе заметно расширяются. Здесь не только готовились кадры духовенства, но нередко

⁸Цит. по: Кары-Ниязов Т. Н. Астрономическая школа Улугбека. – М.– Л.: Издательство Академии Наук, 1950. С. 57.

⁹Кары-Ниязов Т. Н. Астрономическая школа Улугбека //Там же. С. 56.

¹⁰См.: Юсупова Д. Ю. Письмо Гийас ад-Дина Каши к своему отцу из Самарканда в Кашан //Там же. С. 46.

¹¹Цит. по: Юсупова Д. Ю. Письмо Гийас ад-Дина Каши к своему отцу из Самарканда в Кашан //Там же. С. 59.

воспитывались и юноши из аристократических семей, готовившиеся отнюдь не для духовной карьеры. Так, медресе царевича Мухаммед-Султана, любимого внука Тимура, которого он прочил в восприемники престола, было, очевидно, особым воспитательным заведением для знатного юношества – будущих сподвижников юного наследника»¹².

Продолжая описание особенностей медресе эпохи правления Мирзы Улугбека, Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, отмечают: «Мударрисом медресе Улугбека в Самарканде был в его правление ученый Ховафи, а в начале XVI века в другом самаркандском медресе – поэт Восифи: оба отнюдь не духовного звания. При Улугбеке в его медресе помимо чисто богословских дисциплин читались лекции по астрономии и другим естественно научным предметам. Медресе в эту эпоху являло собой не столько духовную семинарию, сколько университет с большим уклоном в теологию, что, впрочем, было типично в ту пору и для университетов Западной Европы»¹³.

Из приведённых слов становится совершенно очевидно, что построенные Улугбеком медресе, фактически начинают выполнять функцию высшего образовательного полу-духовного, полу-светского учебного заведения, став средоточием, и своеобразным центром как интеллектуального образования, так и духовной культуры того времени. Неудивительно, что студентами медресе эпохи Тимура, и особенно Улугбека были не только лица, желавшие после окончания учёбы получить духовный сан, либо высокую государственную

должность, но в них также воспитывались и обучались юноши из высшего аристократического сословия, о чём упомянули Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель.

Бабур в своей всемирно известной «Бабур-наме» несколько страниц посвятил описанию того, что было построено Улугбеком в Самарканде, и что ещё существовало во времена самого Бабура: «Из построек Улугбек мирзы внутри крепости [сохранились] медресе и ханака¹⁴. Купол ханаки – очень высокий купол; во всем мире показывают не много таких высоких куполов»¹⁵.

Это говорит о том, что развитие науки математики во времена Улугбека находилось на весьма высоком уровне, поскольку строительство таких монументальных зданий, как медресе и ханака, увенчанная большим куполом, требовали серьёзных и точных математических расчётов, которые невозможно было бы сделать без углублённого знания математики и геометрии. Поэтому можно говорить о том, что изучение науки математики носило не только и не столько отвлечённо-теоретический, сколько практически-направленный характер, связанный как с необходимостью астрономических и астрологических вычислений, так и решением сугубо прикладных архитектурных задач.

Идея создания Обсерватории, которая овладела всеми мыслями и сознанием Мирзы Улугбека, по свидетельству того же ал-Каши, неоднократно и с энтузиазмом обсуждалась на проводившихся учёных собраниях. При этом Улугбек не только присутствовал на бурных обсуждениях строительства Обсерватории в качестве стороннего наблюдателя, но и вникал

¹² Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана (с древнейших времен до середины девятнадцатого века). // Там же. С. 270. (Выделено нами. – Т.Р.)

¹³ Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана (с древнейших времен до середины девятнадцатого века). // Там же. С. 270. (Выделено нами. – Т.Р.)

¹⁴ Ханака – странноприимный дом, в основном ханака служила обителью, временным пристанищем для странствующих дервишей.

¹⁵ Захириддин Мухаммад Бабур. Бабур-наме // Перевод М. Салье. – Ташкент: Главная редакция издательско-полиграфической акционерной компании «Шарк», 2008. С. 37 (46 а).

во все детали и во все подробности предлагаемого архитектурного проекта. Уже через несколько лет, когда строительство Обсерватории подошло к завершению, оснащённая самым современным по тем временам астрономическим оборудованием, Самаркандская Обсерватория заработала с полной отдачей и в полную силу. Результатом этой напряжённой работы учёных Обсерватории во главе с Улугбеком стал знаменитый «Зидж Гурагони», т.е. Астрономические таблицы Улугбека, точность которых была настолько поразительна, что по ним многие годы учились во всех странах Западной Европы!

Вот как об этом уникальном сооружении Улугбека писал Бабур: «Другая высокая постройка Улугбек мирзы – обсерватория у подножья холма Кухак, где находится инструмент для составления звездных таблиц. В ней три яруса. Улугбек мирза написал в этой обсерватории «Гургановы таблицы», которыми теперь пользуются во всем мире. Другие таблицы употребляют редко. Раньше пользовались «Ильхановыми таблицами», которые составил Ходжа Насири Туси (т.е. Насир ад-Дина Ат-Туси. – Т.Р.) во времена Хулагухана в Мараге. Хулагухан – это тот, которого называют также Ильханом»¹⁶.

И, несмотря на то, что сам Бабур не мог видеть Самаркандскую Обсерваторию своими собственными глазами, поскольку к тому времени она уже не существовала, разрушенная фанатиками почти сразу после безвременной гибели Улугбека, тем не менее, её описание, сделанное Бабуром, вероятно, на основе записей кого-то из современников Мирзы, производят сильное впечатление. Можно только сожалеть и печаловаться, что это великолепное, прекрасное в своей гармонии,

совершенстве и смелой задумке здание, ставшее апофеозом средневековой научной мысли Центральной Азии и гения Улугбека, не дошло до наших времён. Оно было безжалостно уничтожено темнотой невежества и мракобесами от религии, которым кажется, что своей борьбой со светом знания и просвещения они служат Богу, хотя в действительности прислуживают тьме.

Изучение астрономии и математики позволяло воспринимать Вселенную в качестве прекрасной, гармоничной, систематизированной картины мира, развивающейся по строго определённым законам, в которых не может быть места случайностям или, тем более, произволу, даже если они исходят, якобы от Божественного Начала. Ибо: «Закон един во всем Космосе»¹⁷, что совершенно исключает возможность нарушения, отклонения или неисполнения этого закона, потому что Само Божественное Начало – это и есть Закон.

Таким образом, можно сказать, что астрономия, как и математика, помогали ищущим знания расширить свои представления о мире, и способствовали раскрепощению их сознания и мировоззрения от навязанных религиозных догм, которые были нормой образования того времени как на Востоке, так и на Западе. Вот почему важность изучения астрономии была несомненной, о чём сказано и в Живой Этике: «Среди учебных предметов пусть будут даны основы астрономии, но поставив ее как преддверие к дальним мирам. Так школы заронят первые мысли о жизни в дальних мирах»¹⁸.

И ещё: «Взор и ожидания человечества должны быть обращены к дальним мирам. Потому все касающееся этого предмета должно быть изучаемо

¹⁶ Захириддин Мухаммад Бабур. Бабур-наме // Там же. С.37 (46 б). (Выделено нами. – Т.Р.)

¹⁷ Живая Этика. Беспредельность. Часть I, 40. (Выделено нами. – Т.Р.)

¹⁸ Живая Этика. Община (Рига), 110. (Выделено нами. – Т.Р.)

без предрассудков. Если нужны точные знания, то астрономия ими поражает»¹⁹.

Разве это не замечательные слова! Донесённые до земного человечества в XX столетии (!), они имеют непосредственное отношение ко всем учёным-астрономам прошлых эпох и столетий, которые своими астрономическими изысканиями и открытиями совершали самый настоящий научный подвиг, прорывая человечеству дорогу в беспредельные космические просторы. Ибо, несмотря на муки, через которые им пришлось пройти из-за непонимания и даже враждебности современников, они мужественно устремляли человеческую мысль к звёздам и созвездиям, которые каждую ночь призывно зажигаются на небосклоне, отрывая человечество от Земли и зовя к познанию и осмыслению дальних миров...

Тем самым учёные-астрономы способствовали преодолению земного притяжения задолго до эры космических полётов, поскольку ограничиваясь исключительно земным, человек связывает свободу своей мысли, не позволяя ей расправить крылья и устремиться к познанию беспредельности космического пространства, которому нет ни конца, ни края. Естественно, что среди этих учёных-астрономов, устремлявших человеческую мысль в звёздные миры, был и наш герой – просвещённый правитель Мавераннахра и выдающийся учёный своего времени Мирза Улугбек.

Такие учёные-мыслители как Улугбек делали всё возможное и даже невозможное, взваливая на свои плечи подчас непосильное бремя, чтобы вырвать человеческую мысль из объятий ограниченности, направив её в Беспредельность

Космического пространства, к той негасимой звезде, которая ярко блистает на небосводе, зовя каждого к познанию сокровенных Тайн Мироздания. Более того, Космическая Беспредельность не только звала к исследованию своих необъятных далей и просторов, но и помогала понять, что земное человечество не является одиноким во Вселенной. Приходило осмысление единства всего необъятного Космоса, как и понимание глубочайшего невежества узко-мыслящих деятелей науки и религиозного культа, готовых проклинать, убивать, замучивать и сжигать на кострах тех учёных и мыслителей, которые обладали широчайшим мировоззрением, способным без догматизма и предубеждений воспринимать окружающий мир. Не случайно сказано, что «Голгофа создается непониманием и невежеством»²⁰.

Стоит ли удивляться, что пару тысяч лет назад были написаны следующие слова о том: «... Что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбы»²¹. И хотя эти слова можно истолковывать по-разному, в том числе и так, что не стоит людям вообще стремиться к этому знанию, коль скоро в нём так много печали и скорби, но в «Гранях Агни Йоги» даётся очень тонкое разъяснение этой сокровенной истины: «Много печали в познании многом, но много и радости в нём. Сказавший о печали о радости не сказал. Печаль – от Земли, радость – космическая. Печаль от познания многого будет в радость, когда земное уйдёт»²².

Лишь через годы, а иногда и сотни лет, когда в прошлом уже невозможно ничего изменить, исправить или поправить, человечество, неуклонно поднимаясь в своём эволюционном развитии, начинает осмысливать и оценивать труд

¹⁹ Живая Этика. Листы Сада Мории. Книга вторая. Озарение. Часть III, V, 4. (Выделено нами. – Т.Р.)

²⁰ Живая Этика. Мир Огненный. Часть I, 140. (Выделено нами. – Т.Р.)

²¹ Екклесиаст. Гл. 1, 18.

²² Грани Агни Йоги. 1958 г. Часть I // Записи Б.Н.Абрамова. – Новосибирск: Предприятие «Алгим», 2013. 184, §278. (Выделено нами. – Т.Р.)



этих мучеников познания, понимая, что мученики науки работали не для себя, не для собственной славы и материального благополучия, и даже не для своих современников, а для будущего, указывая человечеству направление пути! Именно благодаря новым поколениям, обладающим более широким, открытым, не зошоренным мировоззрением, принесённые на Землю гениями науки истинные знания не пропадали втуне, не исчезали бесследно, способствуя неуклонному подъёму и развитию человеческого общества по бесконечным ступеням эволюционной лестницы.

Как отмечено в «Гранях Агни Йоги»: «Каждое сознание заковано в темнице своей малости, ибо мало, как песчинка во Вселенной. Нельзя запереть космическую Истину в узкие рамки человеческого понимания. Надо понять всю ничтожность, всю малость земного ума. Земной ум – лишь этап на лестнице постепенного, частичного, но все время восходящего понимания лишь той части Космоса, которая доступна человеку в данный момент, в данную эпоху, в данном народе, на данной планете и данном Круге или Цикле ее эволюции, ограниченном психофизическими условиями планеты и состоянием

и степенью развития и восприимчивости аппарата человеческого тела со всеми его ограничениями. Невежество средних веков, пытавшееся надеть намордник тупоумия, мракобесия и изуверства на растущую мысль человека – апофеоз тьмы и ограниченности»²³.

В Живой Этике отмечено: «Только безумие определит себе границы. Только не понимающие явление Красоты скажут: «Сущим довольствуемся»²⁴.

И ещё: «Давно ключ был дан человеку, но когда откровение осеняло его, тогда появлялись и тушители огня»²⁵.

К этим словам из «Граней Агни Йоги» и Живой Этики трудно что-либо добавить, поскольку тёмное, невежественное сознание воистину безумно, если полагает, что разрушение красоты и гармонии, вкупе с преследованием и уничтожением знания может быть угодно Божественному Началу, Которое и есть Красота, Гармония и Совершенное Знание. Можно только сострадать этому безумному невежеству, которое, увы, не ушло в небытие прошлых исторических эпох, а и сейчас, в «просвещённом» XXI столетии продолжает своё тёмное, мрачное, грязное дело, разрушая и уничтожая всё, созданное светлым гением человечества, тем самым пытаясь затушить огонь истинного просвещения и образования.

Более того, в силу своего поразительного невежества, эти безумцы не понимают, что пытаясь потушить свет истинного просвещения и образования, необходимого для эволюционного продвижения всего человечества, они приходят только к саморазрушению и к затуханию огня собственной духовной организации. И поскольку невозможно безнаказанно противостоять процессам Космической Эволюции,

²³ Грани Агни Йоги. 1952 г. Часть I // Записи Б.Н.Абрамова. – Новосибирск: Предприятие «Алгим», 2013. С.11, §15. (Выделено нами. – Т.Р.)

²⁴ Живая Этика. Беспредельность. Часть первая, 14. (Выделено нами. – Т.Р.)

²⁵ Живая Этика. Беспредельность. Часть первая, 25. (Выделено нами. – Т.Р.)

то всё, идущее против, нещадно уничтожается, либо самоуничтожается!

Ведь не случайно сказано: «Не уйти от воздействия явленных лучей. Человек есть продукт творчества звездных лучей. И когда он сознательно начинает сотрудничать со светилами, поглощая мощь звездных лучей магнитностью своей ауры, приобщение к жизни пространства становится явным и дает свои плоды»²⁶.

И ещё отмечено: «Судьбы Земли начертаны в звездах, а [также] и стран, и отдельных людей. Мудрый вопрошает звезды, чтобы путь свой согласовать с течением светил»²⁷.

Иначе говоря, мученики науки, т.е. выдающиеся учёные и мыслители, среди которых был и наш Великий Улугбек, приносили людям истинные жемчужины света знания, высвобождая тем самым их сознания и души из тьмы ограниченности. При этом они, как правило, не только жертвовали собственным личным благополучием ради Общего Блага, но часто получали взамен непонимание, оскорбления, а часто и насильственную смерть от рук тех своих современников, которые не способны были ни понять,

ни осмыслить, ни оценить, ни вместить в себя совершённый ими научный подвиг.

И только потомки, к которым относимся и мы, живущие уже в XXI столетии, с глубокой благодарностью вспоминают выдающийся вклад Улугбека в науку и культуру, память о котором хранится не только в богатейшем культурном наследии, оставленном Мирзой, но и в наших сердцах!

Ибо Негасимая Звезда Улугбека, которая продолжает ярко и призывно сиять на нашем небосклоне – это не просто красивая метафора, которая не имеет под собой никакого основания, кроме разве что литературного, художественного образа. Нет! Негасимая Звезда Улугбека – это реальность, позволяющая понять не только всю значимость и актуальность научного подвига, совершённого просвещённым монархом и гениальным учёным средневековой эпохи восточной страны, но и помогает услышать зов собственной звезды, призывающей следовать по пути Света Знания, Просвещения и Совершенства ради блага всего народа, живущего на благодатной земле Узбекистана!

Использованная литература:

1. Рерих Н. К. Культура – почитание Света // В кн.: Рерих Н. К. Культура и цивилизация. – М.: МЦР, 1997.
2. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана (с древнейших времен до середины девятнадцатого века). – М.: Изд-во «Искусство», 1965.
3. Юсупова Д. Ю. Письмо Гийас ад-Дина Каши к своему отцу из Самарканда в Кашан // Из истории науки эпохи Улугбека. – Ташкент: Фан, 1979.
4. Кары-Ниязов Т. Н. Астрономическая школа Улугбека. – М.-Л.: Издательство Академии Наук, 1950.

²⁶ Грани Агни Йоги. 1952 г. Часть II // Записи Б.Н.Абрамова. – Новосибирск: Предприятие «Алгим», 2014. С.146, §560 (Нояб.2). (Выделено нами. – Т.Р.)

²⁷ Грани Агни Йоги. 1958 г. Часть I // Там же. С.85, §109. (Фев.26.) (Выделено нами. – Т.Р.)

Шойиста Ганиханова,
кандидат искусствоведения,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПРИКЛАДНЫХ ЖАНРОВ

Аннотация

Сегодня мультимедиа играет ведущую роль в системе бытия современного человека. В этой связи внедрение инновационных технологий в систему образования творческих ВУЗов, обогащение учебных программ инновационными курсами видится актуальной задачей.

Словом, для исследователей и педагогов открывается новое, стремительно развивающееся поле цифровой музыки. Именно этим вопросам и посвящена данная статья.

Ключевые слова: мультимедиа, прикладная музыка, аудиоряд, музыкальное мышление, методика.

Бугунги кунда мультимедиа замонавий одамнинг борлиғида етакчи роль ўйнамоқда. ОТМларда инновацион технологияларни ўқув жараёнига киритиш, улар ёрдамида янги ўқув дастурларини яратиш замонавий таълимнинг долзарб вазифаларидан биридир.

Демак, ривожланиб бораётган рақамли мусиқа муаммолари бир қатор тадқиқотлар учун йўл очиб беради. Ушбу мақола айнан шу масалаларга бағишланган.

Калит сўзлар: мультимедиа, амалий мусиқа, аудиоқатор, мусиқий тафаккур, методика.

Annotation

Today multimedia plays a leading role in the system of being of modern person. In this regard, the introduction of innovative technologies in the educational system of creative universities, enriching curricula with innovative courses is seen as an urgent task.

In a word, a new, rapidly developing field of digital music opens up for researchers and educators. This article is devoted to these issues.

Keywords: multimedia, applied music, audio row, musical thinking, methodology.

Понятия мультимедиа, Интернет, DVD, CD-ROM, щелчки клавиатуры PC и мышью, мелькание сенсорных экранов, сегодня, сменили привычные ранее звуки шелеста книжных страниц и характерного поскрипывания винила. Словом, современная молодёжь буквально «нашпигована» техническими новациями, облегчающими их досуг и познавательную деятельность. В этой связи внедрение инновационных технологий в систему образования творческих ВУЗов, обогащение учебных программ инновационными курсами видится

актуальной задачей. При беглом анализе широко используемых инновационных технологий можно заметить одну закономерность – в большинстве из них акцент ставится на включение в познавательную деятельность учащихся визуального фактора. Таким образом, изучение свойств музыкального языка медиа (средства массовой коммуникации) и его цифровых коммуникаторов, как отдельной отрасли видится одной из важных задач в формировании профессионального музыканта, режиссера, искусствоведа, педагога.

На сегодняшний день, развитие компьютерной техники дает возможность реализовать свои творческие идеи в виртуальном мире. Уже созданы компьютерные игры с объемным изображением и звуком, рассчитанные не только на развлечение, но и на развитие памяти, реакции, интеллекта, логики, внимания, художественного восприятия и воображения. Современные технологии дают возможность любому человеку создавать свои компьютерные партитуры, фильмы, энциклопедии, газеты, журналы, интернетные сайты и т.д. Уже существуют технологии, позволяющие тактильно воспринимать виртуальный мир (кинотеатры 4-6D).

Словом, для исследователей и педагогов открывается новое, стремительно развивающееся поле цифровой музыки. Вспомним, что в начале XX века музыканты стоявшие в авангарде развития цифровой музыки начинали свою работу на достаточно примитивных инструментах. Об этом подробнее написано в учебном пособии к курсу Современная музыка¹.

В данной статье мы хотим затронуть проблему бытия цифровой музыки в медиатексте, обозначить важность изучения «языка» музыкальных текстов в кинематографе, анимации и пр. студентами композиторами, т.к. именно они сегодня широко пользуются достижениями цифры.

Необходимо отметить, что проблемой разработки курсов нацеленных на изучения цифровой музыки, прикладных жанров занимаются ряд ведущих консерваторий. Назовем, к примеру, курс «Музыка в структуре медиатекста» разработанный профессором Новосибирской Государственной консерватории им. Глинки, доктор искусствоведения

Т. Ф. Шак², в Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского создана кафедра Междисциплинарных специализаций, где ряд предметов освещают проблемы восприятия музыкального содержания музыки вообще и электронной (цифровой) в частности.

Изучение музыки в медиатексте затрагивает такие вопросы как:

- специфика музыкального языка, что напрямую связано с музыковедением;
- специфика кино (медийного) языка – киноведение и режиссура;
- развитие критического аудио-визуального мышления – междисциплинарность: музыковедение, киноведение, искусствоведение, критическая деятельность;
- вопросы восприятия – психология.

Итак, теоретической базой в изучении музыки в медиатексте становятся положения, разработанные в музыкознании и киноведении, а также лингвистике, поскольку мы имеем дело с таким понятием как – текст³.

Текст цифровой музыки в медийных жанрах состоит из двух основных составляющих видео ряда и аудио ряда, который, в свою очередь, распадается на ряд элементов.

Изучение сочетания аудио и видео-рядов, их несовпадение (или контрапункт по С. Эйзенштейну) подводит нас к еще одному понятию – контекст. А умение считывать текст и контекст способствует пониманию смысла кинопроизведения. Все это невозможно без таких навыков у учащихся как: развитие визуального мышления и умение анализировать музыкальный материал в структуре медиатекста, т.е. умение осознавать прикладную специфику музыкального материала.

К проблемам анализа аудио-ряда в медиажанрах отнесем, прежде

¹ Ганиханова Ш. Ш. XX аср мусика тарихидан. Тошкент 2011.

² Шак Т. В. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино). Автореферат на соискание степени доктора искусствоведения. Новосибирск, 2010.

³ Арановский М. Музыкальный текст, Структура и свойства. М., Композитор, 1998.

всего: 1) отсутствие зафиксированного нотного текста, поскольку даже авторская музыка (чаще всего) монтируется в ткань отснятого материала и часто может отличаться от композиторской партитуры; 2) недооценку роли музыки в медиатексте, отношение к ней как к побочному элементу, что связано с:

- особенностями восприятия музыки, которая, как правило, воздействует на слушателя-зрителя подсознательно, опосредованно;

- недостаточностью музыкального образования и собственно внимания многих режиссеров к музыке, подчиненной роли композитора в творческом процессе создания медиатекстов;

- отсутствием единой терминологии и общих критериев для определения музыки в медиатексте;

- уходом в техницизм («инженерный» подход);

- акцент на способах и приемах записи звука, а не на семантику музыкальных интонаций и, как следствие;

- отсутствием комплексной методики анализа музыки в медиатексте и специалистов, владеющих этой методикой;

- отсутствием специальной литературы, рецензий;

- изъятием музыки из структуры медиатекста, анализ ее исключительно с позиций теоретического музыкознания как музыки автономной.

Словом, специальное изучение музыки в медиатекстах позволит решить такие задачи как: систематизировать терминологический аппарат дать определения основным категориям медиа с позиции музыковедения; выявить и обозначить систему функционирования музыки в медиатексте; определить роль музыки в текстах, репрезентирующих различные медиажанры; обосновать и разработать методику анализа музыки в структуре медиатекста; выявить роль технологий мультимедиа в процессе анализа и в репрезентации результатов анализа произведений медиакультуры;

найти и определить формы студенческих творческих заданий по созданию конкретных медиатекстов с акцентом на музыкальную составляющую.

Думается, что некоторые ниже изложенные темы занятий для студентов будут способствовать воспитанию профессиональных специалистов работающих в медиажанрах.

1. Медиатекст: его специфика и составляющие.

2. Принципы музыкального формообразования в медиатексте.

3. Стиль музыки в медиатексте.

4. Иерархия музыкально-выразительных средств и современные техники письма.

5. Функции музыки в медиатексте.

6. Методика анализа музыки в медиатексте.

7. Виды медийной музыки.

8. Классики отечественной и зарубежной киномузыки.

Учебный курс предполагает лекционные и практические формы занятий.

Практическая основа курса реализуется через комплекс творческих заданий. Полезными окажутся практические занятия, где студентам можно предложить следующие темы для творческих заданий с использованием технологий мультимедиа:

- задания по анализу аудио ряда в медиатексте (анализ музыки в художественном фильме; мультипликационном фильме; компьютерной игре; рекламном ролике; видеоклипе; телерадиопрограмме);

- задания по озвучиванию (переозвучиванию) медиатекста;

- задания по созданию компиляционных видеоклипов;

- сценарная разработка теле- и радио передач с музыкальной составляющей.

Словом, цифровой век диктует свои перспективы и современная педагогика обязана идти в ногу с новациями, изучать их и подвергать теоретическому осмыслению.

Руслана Исламова,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

ОТКРЫВАТЬ НОВОЕ: УЗБЕКСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ ДЕТЯМ

Аннотация

В статье сделана попытка определить значение песенного творчества узбекских композиторов в воспитании подростоющего поколения.

Ключевые слова: детская песня, хор, композитор, воспитание, образование, музыка.

Мақолада ўзбек композиторларини асарлари таҳлил этилиб ва имкон қадар уларни таълим ва тарбиядаги роли ўрганилган.

Калит сўзлар: болалар қўшиқлари, хор, композитор, тарбия, таълим, мусиқа.

Annotation

The article makes an attempt to determine the significance of Uzbek composers' song creativity in the education of the younger generation.

Keywords: children's song, chorus, composer, upbringing, education, music.

Изучение детских песен созданных современными узбекскими композиторами представляет, в настоящее время, определённый научно-практический интерес. Это обусловлено тем, что данная сфера творчества является не только ценным духовно-эстетическим материалом, но и активно влияет на развитие духовности молодого поколения. Как замечено в диссертации Ш. Ганихановой «определение «детская» может иметь, как минимум два направления:

1) музыка для детей, созданная профессионалами и исполняемая взрослыми коллективами;

2) музыка для детей, рассчитанная на исполнение самими детьми»¹.

Заметим, что музыка для детей является неотъемлемой частью музыкальной культуры республики и с первых шагов становления композиторской, музыковедческой и исполнительских школ входит в орбиту актуальнейших вопросов музыкальной культуры.

Песенное творчество композиторов Узбекистана для детей обнаружило подчинение общим закономерностям развития узбекской композиторской музыки XX – начала XXI веков.

М. Абрарова отмечает: «Оригинальные способы обновления приёмов работы композиторов с фольклором обнаруживаются в хоровых сочинениях композиторов Узбекистана. В качестве примера следуют привести произведение «Аллома» Мустафо Бафоева, «Рубаи Алишера Навои и Омара Хайама» Тулкуна Курбанова, «Сендан йирокда» Бахрулло Лутфуллаева, «Рубаи Хайама» Дилором Амануллаевой, «Четыре поэмы» Нуриддина Гиясова. В этих произведениях происходит углубление национальной сферы на основе обращения к классической узбекской поэзии, раскрываются разнообразные способы выпуклого, яркого воспроизведения в многоголосии узбекского мелоса»².

К детской аудитории обращается целый ряд современных

¹ Ганиханова Ш. Проблемы развития прикладных жанров в Узбекистане (на примере музыки для детей). Рукопись кандидатской диссертации. Т. 2009 с.3.

² М. Абрарова. О некоторых аспектах проблемы «композитор и фольклор». Источник: www.musicnews.kz/o-nekotoryx-aspektax-problemy-kompozitor-i-folklor-v-uzbekskom-professionalnom-muzykalnom-tvorchestve-na-rubezhe-xx-xxi-vekov/

композиторов – А. Мансуров, Н. Нарходжаев, Д. Амануллаева, М. Бафоев, К. Камиллов, Б. Лутфуллаев, А. Икрамов. Одними из первых узбекских композиторов посвятивших детской тематики свои сочинения были Собир Бабаев, Икрам Акбаров, Сулейман Юдаков и Совет Варелас. Все они сумели, безусловно, опираясь на богатый фольклорный материал народов Узбекистана, экспериментируя не только в области музыкального языка, но формы, создать самобытные сочинения.

Словом, решение узбекскими авторами проблемы «композитор и фольклор» видится в возрождении глубинных основ и закономерностей национальной почвы с привнесённым в неё элементов фантазии. Творчество современных узбекских композиторов подтверждает жизненность и актуальность проблемы «композитор и фольклор» как до конца неизученной и требующей постоянного внимания, поиска и эксперимента. Вспомним узбекскую народную песню «Ёмгир ёгалок», которая обрела «вторую» жизнь в одноимённой песне Сабира Бабаева на стихи Куддуса Мухаммади, созданную в начале 50-х годов минувшего века. Авторы сумели сохранить жизнерадостный настрой и ритмику фольклорного образца. Композитору удалось усилить игровое начало благодаря продуманному отбору средств многоголосной музыки: звукоизобразительное, передающее дробный перестук дождевых капель вступление; четкий тональный план с аутентичным типом аккордовых связей; прозрачная гармонизация; мажорный лад и фактура.

Ещё одним, созданным уже в начале нового столетия, вариантом прочтения фольклорной детской песни-заклички стала песня известного детского композитора Аваза Мансурова «Кувнок ёмгир» («Весёлый дождик»).

В данной работе мы опираемся на творчество Д. Амануллаевой,

поскольку в арсенале композитора достаточно широкий и разнообразный материал. В её творчестве насчитывается более 100 песен для детей, исполняемых хором Радио и Телевидения Узбекистана «Булбулча». Словом, накоплен определенный опыт работы с детскими коллективами и выработан свой неповторимый узнаваемый стиль и своеобразный музыкальный язык. В её песнях проявляется яркое мелодическое дарование, уникальное сочетание классической гармонии и принципов традиционной монодии, преломление национальных усильных структур и ритмика профессиональной композиции.

Работая для детей, очень важно знать их возрастные физиологические возможности, их психологию, понятийный уровень. Бытует мнение о том, что к каждому ребёнку нужен индивидуальный подход. Разнообразие характеров и тем песен Д. Амануллаевой отвечает и этим требованиям. Всё это должен учитывать композитор, который хочет творить для молодого поколения. В этом плане Дилором Амануллаевой очень помогала работа в Республиканской Средней Специальной Музыкальной Школе-Интернате им. В.А. Успенского. Многолетнее тесное и дружелюбное общение с детьми подсказывает композитору, как развивать их, воспитывать, направлять. Композитор, зная специфику тесситуры детей разных возрастов, динамику и объём красок, силу вокального звучания и умственное развитие, создаёт для детей очень яркие, изобразительные и поучительные песни, мелодия которых легко и быстро укладывается в памяти ребенка.

В работе с детьми, самое главное – это суметь заинтересовать, увлечь детей, в то же время чётко преследуя свои дидактические цели. Интересная, веселая, запоминающаяся мелодия, не трудная для восприятия, но в то же время несущая в себе глубокий смысл, наставление,

поучение и так далее, является большой редкостью при кажущейся со стороны простоте творческой задачи. Ещё больший эффект достигается при исполнении песни, если допустить в пении движение, танец, или инсценировать её содержание.

Среди песен Д. Амануллаевой встречаются песни на оригинальную мелодию, но есть и такие, в основе которых лежит народная тема. Песни чаще всего имеют куплетную форму с ярким, красочным вступлением, которое вводит в настроение песни. Обычно диапазон песен, рассчитанных на дошкольный или младший школьный возраст, в которых мелодия куплета и припева невелика – от «ре» до «си» первой октавы. Мелодия песен для детей 4 - 6 лет отличается наиболее ограниченным объемом – это три – четыре ноты, вокруг которых неизменно проводится опевание. Традиционная куплетная форма песен очень удачно сочетается с национальным колоритом, то есть в пении используются кварто-квинтовые ходы, мажор-минор, синкопированный ритм (присущий восточным мелодиям), фригийский лад (пониженная вторая ступень), узбекский язык.

Наконец, анализируя детскую музыку, обратимся к песне «Dushga tush» («Прими душ») Дилором Амануллаевой. «Dushga tush» - это песня с ненавязчиво-воспитательным содержанием, направленным на развитие в ребёнке стремления к чистоте, развитие культуры гигиены. Аккомпанемент песни несёт в себе звуковые изобразительные функции, как бы воспроизводя прозрачные капли воды.

Данная песня рекомендована автором для исполнения хором. Она

написана в куплетной форме. В запеве подчёркнуто пропускается сильная доля для того, чтобы в припеве именно благодаря её появлению особенно утвердительно звучал наказ – призыв «dushga tush, dushga tush» («прими душ»). Песня состоит из двух куплетов, а её несложная мелодия проста и хорошо запоминается, в ней нет трудностей, национальный колорит ярко передают синкопы, технично используемые композитором.

Дилором Амануллаева особенно продуктивно на протяжении многих лет работала в сотрудничестве с Пулатом Мумином, который является автором множества сборников стихов и книг для детей.

Тонко зная психологию детей, Пулат Мумин обладал даром воспитания детей через слово – своими стихами, внушая им любовь к Родине, уважение к родителям, бережное отношение к природе, заботу о животных.

Именно на его стихи композитор Д. Амануллаева написала три сборника песен для детей: «Topishmoq ayfishuv» («Сказывание загадок»), «Topishmoq qo`shiqdari» («Песни-загадки»), «Alifbo Qo`shiqdari» («Песни Букваря»). Музыка из этих сборников звучит в детских садах и школах. Сборник «Alifbo Qo`shiqdari» вошёл в программу обучения первых классов как общеобразовательных, так и музыкальных школ Республики с 2000 года.

Музыка и поэзия играют важнейшую побудительную роль в становлении воображения и жизненных ориентиров ребёнка, они развивают чувство прекрасного и прививают те жизненно необходимые качества, которые помогут сформировать высоко нравственную личность с правильными жизненными ориентирами. В этом и есть главная цель и предназначение искусства!

Использованная литература:

1. Абдурахимова Ф. Р. Культура национального инструментализма в музыкально-эстетическом воспитании молодого поколения. Инновационные технологии в системе музыкального образования. Ежегодник. – 2011. Т., Издательство журнала «San`at», 2012 – ISBN 978 – 9943 – 388 – 35 – 2, с. 6-9.
2. Абрарова М. О. некоторых аспектах проблемы «композитор и фольклор». Источник:<http://musicnews.kz/o-nekotoryx-aspektax-problemy-kompozitor-i-folklor-v-uzbekskom-professionalnom-muzykalnom-tvorchestve-na-rubezhe-xx-xxi-vekov/>
3. Ганиханова Ш. Проблемы развития прикладных жанров в Узбекистане (на примере музыки для детей). Рукопись кандидатской диссертации. Т. 2009 с.3.
4. Исламова Р. Вокальный ансамбль. Т., 2008.
5. Исломова Р. «Мурғак дилга қанотдир кўшиқ» Тафаккур №3 (123-124 б.), Т., 2015
6. Каримов И. А. Узбекистан: национальная независимость, экономика, политика, идеология. Т. 1. – Т.: «Узбекистон», 1996 – ISBN 5 – 640 – 02108-х.
7. Касымходжаева С. Б. Наука о музыке в системе образования Узбекистана. Инновационные технологии в системе музыкального образования. Ежегодник. – 2011. Т., Издательство журнала «San`at», 2012 – ISBN 978 – 9943 – 388 – 35 – 2, с. 5-6.
8. Михеева Л. (Составитель). Музыка – детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания. Выпуск 4, Л.: «Музыка», 1981.



УШШОҚЛАР

Аннотация

Мақола ўзбек касбий мусиқасига тегишли бўлган «Ушшоқ» деб номланган асарларга бағишланган. Муаллиф «Ушшоқ» тушунчаси, унинг тарихи ва 12 мақом тизимидаги ўрнини ўрганган. Бир қатор мусиқий намуналар таҳлили ёрдамида «Ушшоқ»лар маълум қоидалар, «оҳанг андозаси» асосида ижод этилишини таъкидлайди.

Калит сўзлар: назира, анъана, Ушшоқ, мақом, ўхшатма, Шашмақом, Ўн икки мақом тизими, бастакор, усул, туркум.

В данной статье рассказывается о произведениях «Ушшоқ» узбекской профессиональной музыки. Автор рассматривает понятие «Ушшоқ», историю, а также её место в системе 12 мақомов. При помощи анализа музыкальных произведений «Ушшоқ» автор утверждает, что данные произведения создаются на основе правил, а также построений-формул.

Ключевые слова: «назира», традиция, Ушшоқ, мақом, тождество, Шашмақом, система 12 мақомов, бастакор, усуль, цикл.

Annotation

The paper investigates the phenomenon of «Ushshok», the classical fund of Uzbek professional music of oral tradition. The author explores and defines the notion of «Ushshok» and analyses the place of «Ushshok» in the system of «Twelve maqoms». Based on a study of «Ushshok» songs recorded, the author claims that this type of music is «written to a formula», i.e. made of formulas and patterns.

Keywords: nazira, tradition, Ushshok, maqom, analogy, Shashmaqom, system of twelve maqom, composer (bastakor), method, series.

1. Ушшоқлар тарихидан

Ушшоқ (араб. «ошиқлар»), бирлиги «ошиқ») номли мусиқа намуналари қадимдан Шарқ халқлари орасида алоҳида эъзозланиб келинади. Бунинг сабабларидан бирини унинг келиб чиқиш тарихида кўриш мумкин. Жумладан, Дарвеш Али Чангийнинг «Рисолаи мусиқий»сида Ушшоқ мақоми – қадимда мавжуд Етти мақомнинг бири сифатида тилга олиниб, Нух алайҳиссаломнинг йиғиси асосида юзага келганлиги ривоят қилинади [22. 8 б.].

Бошқа бир ривоятда эса, Ушшоқнинг келиб чиқиши Мусо алайҳиссаломга нисбат берилади: «Ҳассангни тошга ур»,

амрига кўра Мусо алайҳиссалом асони тошга ургач 12 та чашма – булоқ оқа бошлабди ва ҳар бир булоқ суви бир куй ва товуш билан куйила бошлабди. Шунда, «бу оҳангларни асра» (яъни, эсингда тут маъносида – Ч.Э.) мазмунида нидо ҳам эшитилибди. Бу куйлар келгусида 12 мақом номи билан машҳур бўлган экан [13. 315 б.; 16. 139 б.].

Бу ўринда Ушшоқ куйи 12 мақом таркибида келиши назарда тутилади. Ушшоқнинг келиб чиқишига доир илмий фаразлар ҳам мавжуд. Хусусан, И.Р.Ражабовнинг «Мақомлар» китобида «Ушшоқ» мақоми лирик туйғуларни ифодалаганлиги ҳамда шунга монанд

шеърлар асосида ошиқлар тилидан айтилгани учун унга «Ушшоқ» номи берилганлиги тахмин қилинади [18. 92 б.]. Мақомдон олимнинг бу тахмини асосан ўрта асрларга оид турли манбаларни таҳлилий назардан ўтказилиши натижасида юзага келганлиги шубҳа туғдирмайди. Чунки бу даврга келиб ишқ мавзуси устувор бўлган мумтоз адабиёт ва муסיқа санъатида «Ушшоқ» ибораси ҳамда шу номли парда-оҳанглар жуда кенг кўламда амалий қўлланиб келинган эди.

Масалан, мумтоз шеърятда «Ушшоқ» сўз-тушунчаси ошиқлар сиймосининг олий тимсоли сифатида ғазалдан-ғазалга «кўчиб» юрувчи ўзига хос ибора-назирага айланган эди. Буни қуйида иқтибос этилган шеърини мисралардан ҳам англаш мумкин:

Ёр атл этгали ушшо ни йи дур ан эмиш
Бер бу бари ичра Навоий а та адум.

А. Навоий

Касма назар жониби ушшо да,
Нолаи дил сўзидан эт эжтиноб.

Фузулий

Олам аз нолаи ушшо мабодо холи,
Ки хуш о ангу фара бахш авое
дорад!

Хофиз Шерозий

Дилраболар гарчи айларлар жафо
ушшо и а,
Дилбарим ар дам илур ман хаста а
аммо вафо.
Огахий

Мумтоз адабиётга яқин анъанавий муסיқада ҳам Ушшоқ мақомининг қадимий парда-оҳанглари жуда кўплаб куй ва ашула йўллари асос бўлганлиги қайд қилинади манбаларда [13. 316 б.]. Ушшоқ номли намуналар ўрта ва Яқин Шарқ мамлакатларида юзага келган муסיқа тизимлари таркибида келиши ҳам кўзга ташланади. Хусусан,

мутахассислар «Хусравониёт», Етти ва Ўн икки мақом тизимлари доирасида, шунингдек, XVIII-XIX асрларда қарор топган Шашмақом, Хоразм мақомлари ва Фарғона-Тошкент мақом йўллари таркибида Ушшоқнинг муҳим ўрнини алоҳида эътироф қиладилар [3. 32-34 б.; 8. 59-62 б.]. Чистийнинг «Нағмаи Ушшоқ» (XVI-XVII ас.) рисоласида эса ошиқлар даврасида ижро этилиб келинган чолғу ва ашула намуналари муфассал баён этилади [21. 213-216 б.].

Ўрта асрларга оид муסיкий рисола-лар, мумтоз адабиёт ва уларга ишланган мўъжаз тасвирлар (миниатюра) устида замондош муסיқашунослар олиб борган тадқиқот натижалари асосида Ушшоқ намуналарининг ўтмишдаги ижро шакллари ҳақида ҳам умумий тасаввур ҳосил қилиш мумкин [5. 49 б.; 6. 125 б.].

Чунончи, сарой санъатига хос мақом туркумлари космологик қарашлар асосида маълум кун ва вақтларда ижро этилган. Лекин бунда Ушшоқ намуналарининг ижро этилиш вақтлари турли муסיкий тизимлар таркибида ўзгариб турганлигини кўрамиз. Жумладан, Низомий Ганжавийнинг «Ҳафт пайкар» ва унга назира тарзида ишланган Алишер Навоийнинг «Сабъайи сайёр» дostonлари асосида аниқланган Етти мақом (Роҳавий, Ироқ, Наво, Ушшоқ, Бусалик, Зирофқанд, Рост) тизими кинот жисмларига боғлиқ ҳолда ҳафта кунлари давомида ижро этилган [9. 52 б.]. Шунга кўра, Ушшоқ мақоми ижроси қизил сайёра – Марс ҳомийлиги куни, яъни сешанба кунининг шафақ (шом) пайтига тўғри келган. Бунга ушбу дostonнинг тўртинчи ҳикояси мазмуни ва унга ишланган «Баҳром гулгун қасрда» миниатюрасидаги қизғиш рангли гумбаз, янги чиққан ҳилол ой ва юлдуз каби тимсоллар далил келтирилади [10. 156 б.].

Ўн икки мақом (XIII-XVII) доирасида ижрочиликнинг ўзгача анъанаси юзага келган эди. «Баъзи манбаларда кўрсатилишича, – деб ёзади И. Р. Ражабов,

– 12 мақом йилнинг ўн икки буржи (ойи) билан боғлиқ бўлган» [18. 135 б.]. Бунда Ушшоқ намунаси Акраб ойига [23. 32 б.], яна бошқа бир манбада эса Асад ойига боғлиқ кўрсатилади. «Бундан ташқари, ҳар бир мақомнинг чалиниш вақти бир сутканинг 12 қисмига бўлинган» эди [18. 135 б.]. Хусусан, Ушшоқ мақоми қуёш чиқаётган маҳал ижро этилган. Шунга оид зарур маълумотларни Нажмиддин Кавкабийнинг мусиқага оид рисоласида кўрамиз [11. 18 б.].

Ёзма манбалардан маълум бўлишича, Ушшоқ номли мусиқа намуналари хон саройларидан ташқарида ўтказилган нуфузли йиғинлар, мажлислар ва базмларда ҳам ижро этилган.

XI асрга оид Кайковуснинг «Қобуснома» дидактик асарида мажлис аҳлининг ёши ва аҳволига мувофиқ ҳолда мақом йўллари айтиш тавсия қилинади [12. 149 б.]. Назаримизда, бундай йиғин ва анжуманларда мақомлар ҳамда уларнинг йўллари асосида алоҳида ишланган Ушшоқлар ҳам ижро этилган. Бунга, масалан, «Қадимги Ушшоқ»ни мисол келтириш мумкин. Устоз-шоғирд аънаси орқали мерос етиб келган мазкур намуна тимсолида, мусиқашунос Р.Ю.Юнусов таъбири билан айтганда, «ҳозирда тарихан эски маҳаллий номдош ашулалар табиатини жонли тасаввур этишга муяссар бўлди» [24. 28 б.].

«Қадимги Ушшоқ» шаклан бир қисмли (яъни туркумсиз) бадий тугал ашула йўли бўлиб, тарона ва шохобчалардан ҳоли тарзда яққохон хонанда томонидан айтилади.

Мусиқий рисоаларда Ушшоқ мақомининг тингловчига ҳиссий таъсири ҳам таърифланади. Жумладан, Абдурахмон Жомийнинг «Мусиқа рисоласи»да, Нажмиддин Кавкабийнинг «Мусиқа рисоласи»да Ушшоқнинг тингловчига ғайрат ва шижоат туйғуларини бағишлаши ҳақида мулоҳазалар билдирилган [5. 65 б.]. Ушшоқ сўзи ёзма манбаларда

ошиқларнинг исталган дил куйи сифатида ҳам қайд этилади:

Ж о м и й а з б а р и м а о м и
ту навое ки занад,
Б а р и У ш ш о р у и Р о с т
бувад сўи ичоз.
А. Жомий

Машав «Бузург» зи ро и ниёз «Кучак»
бош,

Дар он ма ом ба Ушшо и»-у «Наво»
пардоз.

Н. Кавкабий

Мухтасар кўриб чиқилган ўтмиш «лавҳалари» Ушшоқ номли мусиқа намуналарининг Шарқ халқлари маънавий ҳаётида тутган муҳим ўрнини кўрсатади. Бугунги кунда ҳам мазкур номли асарлар кўпгина мусулмон (ўзбек, тожик, уйғур, озарбайжон ва б.) халқлари мусиқа санъатида учрайди.

2. Ушшоқларнинг парда-оҳанг асослари

Ш уни таъкидлаш керакки, мусиқа илмида «Ушшоқ» ибораси энг аввало муайян парда (лад) тузилмасини англатади. Ёзма ва бошқа манбалар асосида Ушшоқ мақомининг парда асоси ва унинг ривожини кузатиш мумкин. Чунончи, Етти мақом тизимидан ўрин олган Ушшоқнинг товушлар уюшмаси «си» (Н)дан [2.11. 11 б.] бошлаб тузилган бўлиб, қадимги юнонларда миксолидий (ўрта асрлар черков мусиқасида эса гипофригий) номи билан машҳур бўлган лад товушқаторига мос келиши аниқланган.

Ўн икки мақом тизимида эса биринчи доира сифатида зикр этилган Ушшоқнинг товушлар таркиби соль-миксолидийга мувофиқдир [18. 92 б.].

Ушшоқнинг мазкур кўриниши бизнинг давргача сезиларли даражада катта ўзгаришларсиз етиб келган, дейиш мумкин. Чунки бугунги кунда бизга маълум

Ушшоқларнинг қарийб барчаси айнан шу сифатли парда товушқаторига асосланади [8. 59-60 б.].

Жумладан, Шашмақом шаклланиши жараёнида (XVIII) Ўн икки мақомдаги Ушшоқ пардалари ва шу негизда ишланган чолғу ҳамда ашула назиралари Рост туркумига киритилган эди. Бунинг сабабини эса ўтмиш (ўрта асрлар) да Рост ва Ушшоқ мақомларининг товушқаторлари бир-бирига ниҳоятда яқин эканлигида кўриш мумкин [5. 83 б.]. Бу ҳолни мақомшунос олим И. Р. Ражабов шундай шарҳлайди: «Ушшоқ» мақоми Шашмақомда Ростнинг шўъбаси сифатида олинган экан, қўлёзма манбаларда келтирилган Ушшоқ Рост мақомининг ладига яқин бўлгани учун бирлашади, яъни Ўн икки мақом тизимидаги Рост мақоми поғоналарининг хос бўлган центлари – 0-204-384-498-702-882-996-1200 бўлса,

Ушшоқда: 0-204-408-498-702-906-996-1200 дир.

Рост ва Ушшоқнинг III-VI поғоналаридаги баъзи тафовутлар (384 ва 408 ҳажмда 882 ва 906 центлар оралиғи) бир коммагагина тенг (комма – бутун тоннинг 1/8 бўлагининг ифодаси). Бир комма миқдориди тафовути бўлган товушлар оралиғи эса қулоқ илғамайдиган даражада бўлиб, Рост ва Ушшоқ мақомларидаги яқинлик ва мослик аломатидир» [18. 145 б.].

1-мисол:

Даври Ушшоқ [18. 385 б.].

0 - 204 - 408 - 498 - 704 - 906 - 996 - 1200
 204 204 90 204 204 90 204

2-мисол:

Даври Рост. Жаъми зул-кулл. [18. 391 б.].

0 - 204 - 408 - 498 - 704 - 906 - 996 - 1200
 204 180 114 204 180 114 204

Хуллас, шу яқинлик сабаб ушбу парда уюшмалари Шашмақомнинг Рост туркумида бирлашган бўлса керак.

«Ушшоқ» сўзининг мусиқа истилоҳидаги яна бир муҳим маъноси куй, оҳанг тушунчасига дахлдордир. Бунда маълум куй-оҳангининг Ушшоқ пардалари негизда юзага келиши ва ривожланиши назарда тутилади. Академик Юнус Ражабий берган изоҳда бу ҳол янада равшан ифодаланган: «Кўпгина мақом йўллари каби «Ушшоқ» деганда маълум лад тузилмаси ва шунга асосланган куй йўли тушунилади» [20. 37 б.].

Этиборлиси шундаки, ўтмиш мусиқа рисолалари мазмунида Ушшоқнинг алоҳида куй тузилмаси шакллари хам англаш мумкин [6. 124 б.]. Жумладан, Қ.Шерозийнинг «Дурратут тож...» қомусида Ушшоқнинг турли кўринишларда келган уч хил товушқатори акс этган бўлиб, шулардан бири зул-кулл (октава) миқёсида, қолганлари эса зул-арбаъ (кварта) ва зул-хамс (квинта) даражаларидадир. Мусикашунос И.Дадажонов бу ҳақда қуйидагича ёзади: «Этиборга лойиқ жиҳати – товушқаторларнинг кварта, квинта даражасидаги вариантлари хам келтирилган. Кейинги асрлар қўлёзма манбаларида бундай турдаги товушқаторлар жуда кам учрайди» [4. 8 б.]. Ушбу мисолларни И.Р.Ражабовнинг «Мақомлар» китоби ва унга ёзилган шарҳлар асосида келтирамыз:

3-мисол:

Даври Ушшоқ [18. 66 б.].

Бўёдлар:

	Т	Т	Б	Т	Т	Б	Т	
А	Д	З	Х	Йв	Йл	Йх	Й	
0	204	408	498	704	906	996	1200	
	204	204	90	204	204	90	204	

4-мисол:

Ушшоқ. Жаъми зул-хамс [18. 72 б.].

Бўёдлар:

	Т	Т	Б	Т	
А	Д	З	Х	Йа	
324	288	256	[234]	216	
0	204	408	498	704	
	204	204	90	204	

5-мисол:
Ушшоқ Жаъм зул-арбаъ [18. 71 б.].
Бўъдлар:

Т		Т		Б		
А	Д	З	Х			
324	288	256	234			
0	-	204	-	408	-	498
	204		204			90

Ушбу жамълар нота воситасида куйидаги кўринишга эга бўлади:
6-мисол:
Даври Ушшоқ [18. 385 б.].

А Д З Х Йв Йд Йх

0 - 204 - 408 - 498 - 702 - 906 - 996 - 1200

204 204 90 204 204 90 204

7-мисол:
Ушшоқ. Жамъ зул-арбаъ [18. 389 б.].

0 - 204 - 408 - 498

204 90 204

8-мисол:
Ушшоқ. Жаъми зул-хамс [18. 390 б.].

0 - 204 - 408 - 498 - 702

204 204 90 204

Ушбу мисоллардан ўрин олган октава даражасидаги биринчи нота мисоли, бизнингча, Ушшоқнинг юқорида кўриб

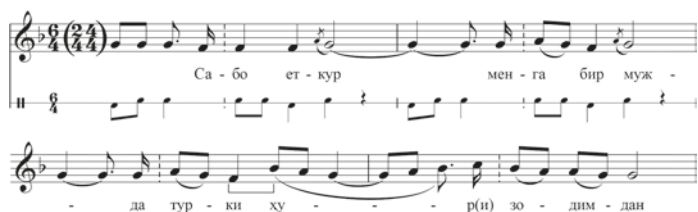
ўтилган миксолидий кўринишига мос келувчи парда (лад) асосидир. Кварта ва квинта даражаларида келган (7 ва 8) нота намуналари эса Ушшоқнинг мусиқа амалиётида қўлланган куй-оҳанги қолиплари асосида ишланганлигини тахмин қилиш мумкин. Бунга Ўн икки мақом тизимида келган шунга ўхшаш кўпгина кичик ҳажмли (трихорд, тетра-хорд, пентахорд ва ҳоказо) уюшмалар билвосита далил бўла олади. Чунки рисолаларда октава ҳажмидан кичик кўринишларда (уч, тўрт, беш ва х.к.) намоён бўлган бу каби товушлар гуруҳи замонавий мусиқашуносликда маълум куй-оҳанглarning товушқаторлардаги акси сифатида талкин қилинади [7. 91 б.]. Ўн икки мақом тизими борасида тадқиқот олиб борган мусиқашунос олимлар шундай фикрга келишган [5. 92 б.]. Масалан, И.Р.Ражабов Ушшоқнинг октава ҳажмидаги кўринишини «унинг тўлиқ шакли», тўрт ва беш поғона даражасидаги шакллари эса «ўша даврларда ижро этилган мақомларнинг жонли намуналари характери билан чамбарчас боғлиқ бўлган, бинобарин, замонасидаги мусиқа амалиётини ва мусикавий ҳаётни акс эттиради», дея баҳолайди [18. 80 б.]. Куйидаги қиёсий кузатувлар бу фикр ҳақиқатга яқинлигини кўрсатади. Бинобарин, навбатдаги ва-зифамиз Ушшоқнинг куй асоси бўлган оҳанг инвариантини аниқлашдан иборат бўлиб, бунинг учун эса бизга шу номда (Ушшоқ) маълум бир неча намуналарнинг куй негизини ўзаро қиёслаш лозим бўлади. Мисол сифатида Шашмақом Рост туркумидаги Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ ва Уфари Ушшоқларнинг дастлабки куй (мавзу) баёнини таққослаб кўрамиз.

9-мисол:
«Талқини Ушшоқ» [28. 223 б.].

10-мисол:
«Талқин» [29. 68 б.].



11-мисол:
«Насри Ушшоқ» [28. 233 б.].

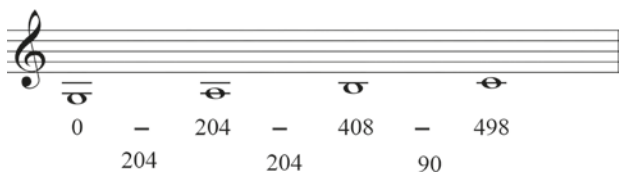


12-мисол:
«Уфари Ушшоқ» [28. 254 б.].



Ҳар учала намунада куй-мавзу баёни кварта доирасида нисбий тугал ифодаланган бўлиб, уларнинг товушқатор шакли Шерозий жадвалида келтирилган зул-арбаъ камровидаги Ушшоқ сифатига мос келади.

13-мисол:
Шерозий. Ушшоқи зул-арбаъ.



Мисоллардаги куй тузилмасида I босқичга таяниб амалга оширилган юқори кварта оҳанг сакрамаси ҳамда унинг мувозанатини юзага келтирувчи аксил ҳаракати алоҳида белгилидир. Айнан шу хос сифати ҳам боис деярли барча Ушшоқ намуналари тингловчи

хотирасига тез муҳрланиб, ёрқин таассурот қолдиради ҳамда илк тактларданок «таниб» олинади.

Шулардан келиб чиққан ҳолда Ушшоқнинг оҳанг инвариантини (андозаси) қуйидагича чизгилаш (схемалаштириш) мумкин.

14-мисол:



Аниқланган ушбу оҳанг андозаси ўзбек мусиқаси хазинасида мавжуд бошқа Ушшоқларда ҳам дастлабки асос-намуна сифатида келиши ва турлича назира этилиши кузатилади.

Масалан, «Кўқон Ушшоғи»нинг (Навоий шеъри) чолғу муқаддимасида андозанинг алоҳида сифат белгиси бўлган кварта сакрамаси илк тактлардаёқ келади.

15-мисол:
«Кўқон Ушшоғи» [19. 42 б.].



Насри Ушшоқнинг Хоразм назираси (Насри Рост. Фарёд.)да ҳам шунга ўхшашлик бор.

16-мисол:
«Фарёд» [29. 76 б.].



Ушбу намуналарнинг товушлар нисбати ва сифат даражалари ҳам Шерозий рисоласида кўрсатилган Ушшоқи зул-арбаъга мувофикдир.

Касбий муסיқа ижодиётида яна шундай мисоллар учрайдики, уларда юқори кварта товуши сакрама тарзда эмас, балки поғонама-поғона оҳанг ҳаракати орқали «эришилади». Бунга мисол сифатида «Зикри Ушшоқ»дан лавҳа келтириш мумкин.

17-мисол:

«Зикри Ушшоқ».

Нотага олувчи Ч. Э. Эргашева.

Шораҳим Шоумаров талқинидаги «Тошкент Ушшоғи»да ҳам андоза дастлаб шу каби поғонама-поғона келиб, сўнгра сакрама хусусияти намоён бўлади.

18-мисол:

«Тошкент Ушшоғи» [25.].

19-мисол:

Товушқатори.

Бинобарин, Ушшоқнинг қиёсий таҳлиллар асосида ойдинлашаётган оҳанг андозаси ҳамда кварта доирасида хос ифодаланиши мақом шўъбалари ва мақом услубидаги Ушшоқларда турфа вариантларда келиши аён бўлади [19. 38-48 б.]. Шунингдек, кузатувлар натижасида мазкур андозанинг яна бир кўриниши юзага чиқди. Бунда, кўпинча, таянч пардани мустаҳкамлаш истагида қуйидан қўшилган товуш эвазига андозанинг ҳажми квинта даражасигача ортишини кўрамиз. Масалан, «Содирхон Ушшоғи» ва «Тошкент Ушшоғи» (Мулла Тўйчи йўли)

намуналарида юқорида кўриб ўтилган Ушшоқ андозаси квинта қамровида хос садоланади. Бунинг сабабини эса, андозадаги кварта сакрамасининг бош (I) пардадан эмас, балки II босқичда жойлашган таянч пардадан юзага келишида кўрамиз. Чунончи, «Содирхон Ушшоғи» «С» товуши билан бошланса-да, бироқ хос сакрама иккинчи босқич, яъни «D»дан содир бўлади, натижада «С»дан бошлаб тузилган пентахорд юзага келади (C-D-E-F-G).

20-мисол:

«Содирхон Ушшоғи» [27. 48 б.].

«Самарқанд Ушшоғи»да ҳам шу

тариқа квинта оралиғидаги беш поғонали андоза юзага келган. Хусусан, «Самарқанд Ушшоғи»нинг Зебуннисо шеъри билан айтиладиган назирасида тавсиф этилаётган андоза қуйидагича кўринишга эга.

21-мисол:

«Самарқанд Ушшоғи» [19. 38 б.].

22-мисол:

Товушқатори.

Шунга ўхшаш вазият Насри Ушшоқда (Нодира ғазали) ҳам юзага келади.

23-мисол:
«Насри Ушшоқ» [26. 50 б.]

гар гул - шан - га кир - са сарв

Ушбу намунада «С» товуши андозанинг илк пардаси бўлиб келса-да, лекин таянч аҳамиятга эга эмас. Аслида у асосий таянч бўлган «D» пардасини янада турфун ифодаланиши учун куйидан қўшилган ёрдамчи товушдир. Шу алфозда таянч парда («D») «аниқланиб», сўнгра шу пардага, («D») таянган ҳолда, «G» га қадар қутилган оҳанг сакрамаси юзага келади.

«Тошкент Ушшоғи»да кварта оҳанг сакрамаси дастлаб терция воситаси билан бироз «юмшатиш» бўлиб, такрорий жумлада асил ҳолида кўринади.

24-мисол:
«Тошкент Ушшоғи» [27. 42 б.]

Ка-ро кў - зум ке-лу мар-дум.
Ка-ро кў - зум ке-лу мар-дум - лут-эм-ди фан қил гил.

Қизиғи шундаки, «Содирхон Ушшоғи», «Самарқанд Ушшоғи», «Насри Ушшоқ» ва «Тошкент Ушшоғи»да қўлланилган оҳанг андозаси Шерозий қомусида қайд этилган зул-хамс даражасидаги Ушшоққа ҳам сифат, ҳам товушлар сони жиҳатдан айнан мос келади.

25-мисол:
«Насри Ушшоқ» ва «Тошкент Ушшоғи» товушқаторлари.

Кўриб ўтилган таҳлилий мисоллар Ушшоқнинг зул-арбаъ ва зул-хамс даражалари муайян оҳанг тузилмасининг товушқатор шаклларидаги ифодаси эканлигини ҳамда бу борада Юнус Ражабий ва Исҳоқ Ражабовлар билдирган фикр-мулоҳазалар асосли эканлигини кўрсатади.

Энди Шерозийнинг зул-кулл (октава) доирасида ифодаланган Ушшоғига келсак, бу жамъ Ушшоқ оҳанг андозасининг баёни ва ривожини учун асос куйи бўлиб хизмат қилган, деган хулосага келиш мумкин. Бунга далил сифатида бир катор мисолларга мурожаат қиламиз. Масалан, «Ёввойи Ушшоқ» намунасида икки ҳамнафас ҳофиз навбатма-навбат Ушшоқ андозасини баён этади ва яна такрорий пайровликда уни айрим ўзгаришлар билан тўлдиришади. Шундан сўнг Ушшоқ оҳанг андозасининг ривож бўлиши сифатида октава ҳажмини эгаллаган товушқатор юзага келади.

26-мисол:
«Ёввойи Ушшоқ» [1. 76 б.]

2-хофиз
о - о ло - дей Во-дино - ла - лар тор - тиб

«С» таянч пардасидан бошлаб тузилган миксолидий хусусиятли мазкур товушлар уюшмаси жамъи Ушшоққа мувофиқ келиши мисолда ёрқин намоён бўлган. «Талқини Ушшоқ», «Тошкент Ушшоғи», «Содирхон Ушшоғи» каби намуналарда ҳам куй ривожини шу «йўл»га асосланади.

27-мисол:
«Талқини Ушшоқ». Миёнхат. [26. 42-43 б.]

Расм э - рур ой ё - ри - ми тун - ни ко -
рон - гу кел - ту - рур. О

27-мисол:
«Содирхон Ушшоғи» [27. 486.].



Шундай қилиб, таҳлил этилган мисоллар асосида Шерозийнинг рисо-ласида қайд этилган кварта ва квинта доираларидаги (зул-арбаъ ва зул-хамс) Ушшоқлар аслида бир негизли куй тузилмасининг амалиётда учрайдиган икки асосий кўринишининг товушқаторлардаги ифодасини, октава хажмидаги шу номли (Ушшоқи жамъ) зул-кулл эса куй ривожига асос бўлган мукамал пардалар уюшмасини аниқлаштириш ҳақида дастлабки хулосага келинди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Бегматов С. Ҳофизлик санъати. Тошкент, 2007.
2. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957.
3. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Ташкент, 1984.
4. Дадажонов И. А. Кутбиддинаш-Шерозийнинг мусиқий таълимоти. Номзодлик дисс. автореферати. Тошкент. 2002. ЎзР. ФА санъатшунослик институти кутубхонаси. 2002.
5. Джами А. Трактат о музыке. Ташкент, 1960.
6. Джумаев А. Трактат о музыке Мухаммада Нишапури (К теории макомата). Исследование и тексты (пер. с перс. -тадж.). Рукопись. Ташкент, 1985, биб-ка Института искусствознания АН РУз, инв. № 848.
7. Иброҳимов О. Маком ва макон. Тошкент, 1996.
8. Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макомы. Ташкент, 2006.
9. Ибрагимов О. Рангларда садоланган макомлар // Шашмаком сабоқлари. (Мақола ва маърузалар тўплами). Тошкент, 2005.
10. Ибрагимов О. Маком и космос // Суфийские традиции в искусстве Мавераннахра XV–XVII вв. Ташкент, 2010.
11. Кавкаби Н. Трактат о музыке. (Пер с перс.-тадж. Д. Рашидовой). Рукопись. Ташкент, биб-ка НИИ искусствознания, инв. №508.
12. Кайковус. Қобуснома. Тошкент, 2006.
13. Музыкальная эстетика стран Востока. Л., 1967.
14. Навоий А. Асарлар тўплами. III жилд. «Ғаройибус сиғар». Тошкент, 1988.
15. Навоий сўзига музыкалар. Нашрга тайёрловчи И. Акбаров. Тошкент, 1949.
16. Нисорий Х. Музақкири аҳбоб. Тошкент, 1993.
17. Огаҳий. Тошкент, 1960.
18. Ражабов И. Макомлар. Тошкент, 2006.
19. Ражабий Ю. Мусиқа меросимизга бир назар. Тошкент, 1978.
20. Ражабов И. Маком асослари. // Ўқув-методик қўлланма. Р. Юнусов таҳририостида. Тошкент, 1992.
21. Раджабов А. Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Материалы Международного музыковедческого симпозиума. Тошкент, 1981.

Рустамбек Абдуллаев,
доктор искусствоведения,
профессор Государственной консерватории Узбекистана

ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗОЛТАНА КОДАЯ И БЕЛА БАРТОКА

Аннотация

З. Кодай вошел в историю мировой музыкальной культуры как один из зачинателей музыкально-этнографической деятельности. В статье поднимаются вопросы изучения фольклора, а также краеугольная проблема современного музыковедения – фольклор и композитор.

Ключевые слова: фольклор, композитор, этнография, музыка, венгерская музыка.

З. Кодай дунё мусиқа маданиятига мусиқий этнография асосчиларидан бири бўлиб кирган. Мазкур мақолада фольклорни ўрганиш каби масалалар қаторида замонавий мусикашуносликда етакчи бўлган «фольклор ва композитор» муаммоси кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: фольклор, композитор, этнография, мусиқа, венгер мусикаси.

Annotation

Z. Kodai entered the history of the world musical culture as one of the pioneers of musical and ethnographic activity. The article raises questions of studying folklore, as well as the cornerstone problem of contemporary musicology - folklore and composer.

Keywords: folklore, composer, ethnography, music, Hungarian music.

Новая венгерская музыка, возникшая в начале XX века, тесно связана с композиторской и музыкально-этнографической деятельностью Золтана Кодая и Белы Бартока, музыка которых в силу своей индивидуальной самобытности, яркой современности и стилистической широты всегда привлекала к себе все более пристальное внимание. Свидетельством тому, постоянно возрастающий интерес не только к созданным ими разнообразными по жанру музыкальными произведениям, но и к собиранию, записи и исследованию музыкального наследия венгерского народа. Сведенные воедино, в частности, проблема фольклор и композитор, дают основу для суждений о творческом методе двух замечательных композиторов – З.Кодая и Б.Бартока, дополняют наши представления о системе их

эстетических взглядов, о роли народного творчества в профессиональной музыкальной культуре Восточной Европы. Сами по себе они обрисовывают уже в какой-то мере значение музыкального фольклора в творческой биографии этих композиторов.

Золтан Кодай и Бела Барток – крупнейшие знатоки венгерской народной музыки; ими собрано и записано несколько тысяч народных песен и танцевальных мелодий, написано много научных исследований, опубликовано ряд сборников народных песен, среди них «Фонд венгерской народной музыки», «Венгерская народная музыка». На основе венгерского музыкального фольклора создано ряд музыкальных произведений различных жанров – от музыкально-сценических до камерно-вокальных произведений. Правда, музыканты-специалисты и широкий круг

любителей музыки Узбекистана более знакомы с творчеством Бела Бартока, чем Золтана Кодая. Но тем не менее, освещению их творчества помогает изучение высказываний Бела Бартока, чьи научные статьи были опубликованы на русском языке в 70-80 – годы XX века. При этом ведущая тема исследований – фольклор как стимул современного профессионального творчества. «Около двадцати пяти лет тому назад несколько молодых музыкантов – среди них Кодай и я – обратили внимание на венгерское крестьянство, - пишет Бела Барток. - Своего рода тоска по неизвестному, неопределенное предчувствие того, что подлинную народную музыку можно найти только у крестьян, побудили нас сделать первые неуверенные шаги в этой области. Эти наши первые попытки принесли богатый, доселе неизвестный материал. Успех подействовал на нас ободряюще, и мы, усовершенствовав наши методы, с полной отдачей сил принялись за систематические собирание песен».¹

Проникновенно-лирическая или зажигающе-веселая, в тоже время мудрая и бесхитростная народная песня была спутницей З.Кодая и Б.Бартока на протяжении всей их жизни. Зачастую незримо для окружающих она, словно живой родник, питала творчество этих композиторов. «Двойной корень его (Золтана Кодая) искусства, как и моего, - отмечает Бела Барток, - вырастает из венгерской крестьянской музыки и из новой французской школы, в частности, Дебюсси».² Неповторимость этих композиторов, не теряя при этом своеобразия, заключается именно в гениальной способности к такому сплаву всех старых

элементов (как венгерская народная песня, доклассическая и классическая немецкая профессиональная музыка и новая французская школа), при котором каждый звук их произведений воспринимается исключительно по-новому.³

Новаторство и традиционализм, синтез или эклектизм, смелые поиски и эксперименты, почвенность или наивный фольклоризм - в этом оригинальность и притягательная сила творческой индивидуальности З. Кодая и Б. Бартока, которые связаны с лучшими традициями своей венгерской культуры. Музыка этих композиторов национально-почвенна и в своей значительной части опирается на фольклорный либо на интонационно родственной фольклору тематизм, «в последней они настолько ассимилировались, что возник совершенно новый стиль»⁴. Композиторы творчески переосмысливают используемый мелодический материал (как фольклорный, так и сочиненный в народном духе), сопровождая его оригинальной, стилистически отличающейся от фольклорного первоисточника гармонизацией. В сложнейших партитурах симфонических сочинений, квартетов, в сценических и фортепианных произведениях З.Кодая и Б.Бартока обнаруживаются черты музыкального языка, прямо или косвенно производные от народной музыки. Например, сам Б.Барток подчеркивал связь своего гармонического языка с народными истоками; в еще большей степени связь проявляется в области ритмики и ладовой структуры его произведений (симфония «Кошут», Скерцо для симфонического оркестра и др.).⁵ Диатонически ясные, национально окрашенные мелодии получают подчас

¹ Барток Б. Венгерская народная песня и новая венгерская музыка (на основе доклада «Народные песни Венгрии», сделанной во время турне по Америке в 1927 году). // Бела Барток. Сборник статей. М., 1977, 251 стр.

² Барток Б. Золтан Кодай. «Советская музыка», 1965, № 2, 96-97 стр.

³ Барток Б. Сборник статей. М., 1977, 7 стр.

⁴ Барток Б. Венгерская народная песня и новая венгерская музыка. Указ сбор., 259 стр.

⁵ Нестьев И. Бела Барток. М., 1969, 725 стр.

неожиданное ладогармоническое освещение. Этой цели служит и политональность, вырастающая как одновременное сочетание нескольких диатонических пластов. Стремление композитора к гармоническому освежению музыки обуславливает значительное место, занимаемое политональностью в творчестве Белы Бартока. Политональность (в особенности, мелодическая политональность) – неотъемлемый компонент его новаторского музыкального языка (цикл «Багатели», открываемый битональной пьесой, 1908 год; фортепианный цикл «Микрокосмос»); истоки – напластование именно диатонических разнотональных мелодий или фактурных слоев (органный пункт, полиладовость, полифункциональность, полигармония). «Музыка для струнных, ударных и челесты» – одно из популярных и интересных произведений Б. Бартока, в полной мере представляет стиль композитора «не только потому, что она обладает огромной художественной ценностью, выделяясь среди ряда других сочинений масштабностью и глубиной концепции, – пишет М. Тараканов. – Она стала в какой-то степени итогом многолетних творческих исканий композитора, сконцентрировав в себе, как в фокусе, важнейшие черты его композиторского мышления в законченном выражении, воплотившем мудрость зрелого мастера».⁶

В жизни двух венгерских композиторов – Золтана Кодая и Бела Бартока равное место, наряду с творчеством и исполнением, занимала работа в области музыкальной фольклористики. В своем исследовании «Зачем и как собирать народную музыку»⁷ Б. Барток дает богатый и уникальный материал по фольклору восточноевропейских народов, как венгров, румын, словаков и др. Здесь речь идет о том, как надо

обращаться с подлинными образцами народной музыки, то есть забота ученого-фольклориста о сохранении чистоты народной традиции, о точном и выверенном соответствии средств обработки характеру оригинала.

Известно, что круг фольклорных интересов Кодая и Бартока был чрезвычайно широк: они собирали, записывали, изучали и отражали в своей музыке особенности многих национальных культур Восточной Европы. Это особенно заметно в сборниках обработок, в частности, трех сборников обработок венгерских народных песен, созданных Бартоком в различные периоды его жизни, «при этом избираются лишь сольные вокальные обработки», ибо в них, благодаря непосредственному присутствию музыкально-поэтического текста, Барток «в наибольшей степени связан с оригинальным обликом песни». Он стремился в сборниках максимально сохранить и передать «оригинальный, самобытный и своеобразный строй» венгерской крестьянской песни, ее «изумительные красивые мелодические обороты». Причем обработки народных песен знаменуют большую художественную зрелость и мастерство Кодая и Бартока. Следует отметить, что первый сборник обработок «Венгерские народные песни» – первый опыт совместного труда Бартока с Золтаном Кодаем (написан в 1906 году). Это своего рода первая декларация новых взглядов на венгерский фольклор, то есть это именно собрание – миниатюрная антология венгерской народной песни. Впоследствии, уже маститыми композиторами, они неоднократно обращались к своему сборнику, черпая оттуда тематический материал для своих сочинений. Второй сборник «Восемь венгерских народных песен» (1917) и третий – «Двадцать венгерских

⁶ Тараканов М. Вариантное развитие в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока. // Бела Барток. Сборник статей. М., 1977, 51 стр.

⁷ Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959.

народных песен» (1929) для голоса и фортепиано в 4-х тетрах (Траурные песни. Танцевальные песни. Песни разных жанров. Молодежные песни) принадлежат перу Б.Бартока и знаменуют качественные сдвиги в творческом мышлении композитора. Если в начале XX века Барток был начинающим фольклористом, только что, благодаря Кодая, открывшим для себя мир старой крестьянской музыки, то в конце 20-х годов его опыт в этой области уже весьма обширен – это десятки экспедиций, сотни записанных впервые песен и танцевальных мелодий и множество научных трудов (в том числе – фундаментальное исследование «Венгерская народная песня», Будапешт, 1924).

Известно, что Барток и Кодай явились своего рода первооткрывателями глубинных слоев венгерского фольклора: они впервые подвергли сомнению обоснованность распространенного мнения о том, что венгерская народная музыкальная традиция базируется лишь на песенно-танцевальных жанрах стиля «вербункош». Глубоко изучив закономерности развития венгерской музыки, Барток и Кодай доказали, что «вербункош» является лишь позднейшей надстройкой над фундаментом национальной музыкальной культуры. Они обратились к изучению именно этого фундамента: к венгерской крестьянской песне, не известной доселе ни композиторам, ни ученым. По этому поводу Кодай писал, что его и Бартока влекло «то подпочвенное течение в народной музыке, которое было почти полностью скрыто от всех уже к началу XIX века».⁸ Именно этим обусловлена, вероятно, та естественность, с которой фольклор проникает в музыку З. Кодая и Б. Бартока, создавая неповторимо оригинальный

сплав архаической экзотики элементов народного искусства с чертами музыкального языка для современного композитора.

З. Кодай, в особенности Б. Барток, сознательно насыщали свою память народным мелосом, прекрасно понимая его основополагающую роль для развития своего таланта, к которому они относились чрезвычайно ответственно. Благодаря этому усвоение ими народной песенности было органичным и прочным. Такая направленность творческого мышления коренилась в искреннем демократизме натуры Кодая и Бартока, глубоким уважением к народу, его художественному творчеству. Главным образом они познавали народную песню в ее «живом звучании», в исполнении мастеров и из простого народа – крестьянами. Многие обработки заимствованы ими со всеми деталями голосоведения и фактуры. Ослепленные впервые блеснувшей для них красотой венгерского фольклора, Барток и Кодай не только сохранили в неприкосновенности мелодический и структурный облик каждой песни, но и постарались в наименьшей степени «приукрасить» или просто усложнить ее обработкой. Поэтому фортепианное сопровождение выполнено обоими композиторами предельно тонко и ненавязчиво: гармонии просты и естественны, фактура скромна, порой даже скупа.⁹ В этом отношении они напоминают этюды, которые делают живописцы, прежде чем приступить к большим полотнам. В них легко угадываются черты будущих симфонических, камерных и вокальных произведений этих композиторов. Творческое мышление композиторов впитывало в себя все элементы родной «музыкальной почвы», на которой оно расцветало; их интересовали не только законченные народные

⁸ Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б.Бартока. // Бела Бартока. Сборник статей. М., 1977, 125 стр.

⁹ Бела Барток. Сборник статей, 126 стр.

мелодии, но даже их фрагменты, отдельные характерные попевки, национальные специфические интонации народной речи, говора. Отбор лучших и устойчиво бытующих вариантов народных песен, тонкое постижение их национальных черт, высокое качество записи, свежесть оригинальных обработок – все это определило выдающееся значение сборников Золтана Кодая и Бела Бартока.

Постоянное и интенсивное общение с народной песенностью позволило З. Кодая и Б. Бартоку постичь сокровенные глубины народного музыкального языка, тайну его национальной окраски. Подлинная народная музыка «яснее проявляется в произведениях русского Стравинского и венгра Кодая: шедевры обоих музыкантов до такой степени вырастают из подлинно народной музыки их родины, что почти превращаются в ее апофеоз», – отмечает Бела Барток. При этом сам Б. Барток был композитором истинно национальным – в силу неотразимой внутренней потребности своего духа (и это наблюдается в знакомстве с народной песней и ее

использовании в творчестве, а также в общих вопросах изучения народной песни). «Народная музыка в целом – довольно широкое понятие, которое я попробую ограничить следующим определением: – пишет Бела Барток в своем исследовании. – народная музыка – это музыка тех слоев, которые в наименьшей степени испытали воздействие городской культуры, музыка более или менее широкого распространения как во времени, так и в пространстве, существующая или когда-либо существовавшая как стихийное удовлетворение потребности в музыке».¹⁰

Своеобразный, ярко индивидуальный, остро современный, новаторский и в то же время «почвенный» стиль Бела Бартока выдвинул его музыку, как и Золтана Кодая, на одно из первых мест в музыкальном искусстве XX века, в самый центр борьбы, исканий, споров, столкновений, которыми так богата данная эпоха. Музыка Б. Бартока – это единый, замкнутый в себе организм, созданный из материала, почти не носящего на себе следов заимствования или подражания.

Использованная литература:

1. Барток Бела. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959.
2. Барток Бела. Золтан Кодай. «Советская музыка», 1965, № 2, стр.96-97.
3. Барток Бела. Сборник статей. М., 1977.



¹⁰ Барток Б. Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку. Указ сбор., 258 стр.

Elnora Mamadjanova,
Associate professor of the State conservatoire of Uzbekistan

PROBLEMS OF PRESERVING TRADITIONAL MUSIC OF THE UZBEKS IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Annotation

Traditional music of the Uzbek people has passed a long way of evolution, and with each stage absorbed the changes that occurred at one time or another in the history of all mankind.

Keywords: traditional music, maqom, globalization, folk music, ethnomusicology.

Аннотация

Мақола ўзбек халқининг анъанавий мусикаси инсоният тарихидаги турли тараққиёт даврларидан ўтиб, узок йўлни босиб ўтган муаммоларига бағишланган.

Калит сўзлар: Анъанавий мусика, маком, глобаллашув даври, халқ ижодиёти, этномусикашунослик.

Статья посвящена обзору длительного пути эволюции традиционной узбекской музыки.

Ключевые слова: традиционная музыка, маком, глобализация, фольклор, этномузыковедение.

Traditional music and musical heritage of the Uzbek people are divided into two main components associated with strong ties, formed over a long period of time. Folk music and oral professional performance art are the main layers of traditional music of Uzbeks, formation of which finds its origins more than two millennia ago. Characterized by the succession of generations, the traditional music of Uzbeks retained nearly all stages of genre, style, music-making features and types of instruments. Honed over the centuries, Uzbek music genres have come down to us, and the variety of musical instruments are masterpieces of world music. The main genres of Uzbek traditional music are divided into groups and subgroups that are semantically related to specific rites, rituals, and holidays. Up until the XX-th century, there was a special relationship to the Uzbek music. It was seen as part of Eastern music, and many of its symptoms are not «marked» by researchers.

Seventeen years has unnoticeably passed since the beginning of the new millennium. Opportunities for research

enormously changed along with the development of computerization, digitization, and online. Conferences with technology advancement allow researchers to expand the object of research and exchange information as quickly as possible. In the 21th century, a great deal of changes occur in the diametrically opposite dimensions «East-West», which existed for centuries. The rapid development of technology revives interest in the historical past of the peoples and their cultural heritage. Thus, in the last 26 years a priority in the direction of musical science takes musical ethnography. The study of traditional music of peoples contributes to better understanding of the role of people in the development of the music of East and West, as well as co-existence of many traditions in the area of the Orient.

In recent decades, the integration processes in any sphere of public life is so chaotic that it becomes evident that to control the degree of development and the result is inevitable. Until now, scientists in their studies based on these expeditions and written sources of the

past few centuries affect the interactions of musical traditions that continue today. Could we claim to continue the assimilation of musical traditions of Central Asian region? What are the forecasts in the era of globalization?

In Uzbekistan, there are more than 130 nationalities. The geopolitical and geographical position of the country contributes to the continuous «dialogue» with different traditions. Uzbek-Tajik, Uzbek-Indian, Uzbek, Kazakh are musically and historically connected. No one denied the postulates that we have significant research scientists from different generations and nationalities. What worries the most is the lack of interest in pursuing research. This ensures the need for music festivals of different countries, or Days of Culture. The information era dictates its own laws. Internet and digital recording allow people to get the necessary information promptly. However, we are deprived of live communication, which is necessary for the correct perception of the traditional music.

Ethnomusicology makes it possible to systematize the results of the latest research, as they study the existence of modern music traditions. Our goal is not only to preserve the achievements and plan future research directions. The era of globalization does not give people the right to lose the identity of musical traditions, but on the contrary to strengthen and preserve them. In Uzbekistan, efforts are being made at various levels: Music Festival «Sharq taronalari» (Melodies of the Orient) (every 2 years), the international scientific conference, Days of Uzbekistan Culture in China, South Korea. However, very few joint musical projects of Turkic-speaking peoples is held. This requires an exchange of students, undergraduates, researchers and teachers of the leading music schools. The current state of these processes are encouraged to hold the following provisions.

1. Collaborative projects in the form of scientific expeditions in the border regions in which peoples of the two countries inhabit.

2. The results of the expedition improve at conferences, in other words, in publications.

3. Need to create an international journal on a regional scale with international colleagues.

4. Exchange of students, researchers and teachers of the leading music schools.

5. Create a common educational online learning portal that brings together all the leading music universities of Turkic-speaking countries in order to attract more students, similar to OGAM (Open Global Academy of Music).

6. Create a common terminology base.

All of these efforts will determine not only the current state of the musical heritage of the region, as it is influenced by changes in the global scale, to define the boundaries and horizons of integration processes, but also stimulate interest in the traditional music of the region layers.

There is another «evil», otherwise difficult to call, and it is spreading particularly fast and controlled on a serious level. This dominance is so-called light music, where the authors, not looking back, mix styles and traditions. The boundaries are erased, and there is on the part of the audience perception of chaotic music that cannot belong to a particular culture. For example, the song in the Uzbek language musically affiliates with style and rhythmic features, say, of Indian and Turkish music. The list goes on, and it is believed that many people have the same problem.

The problem of existence of traditional music genres like folklore, and orally-professional creativity is very serious. Conduction of competitions and festivals reveals the level of influence of modern innovations in the existence of genres, styles, performance in general, and the degree of integration into the global community.

Uzbekistan regularly conducted ethnographic expeditions, and much effort and support are provided by UNESCO.

Thus, in 2003, this organization has announced Shashmaqom as a cultural heritage, and in 2014 the genre of Katta ashula. Thanks to their initiative, in the last twenty years, ethnographic expeditions with the assistance of foreign researchers were carried out. The big event can be called expeditions of study Baysun Surkhandarya, 2004-2004) and «Shashmaqom» (2005-2006), which were held by the initiative of UNESCO. Besides these, several show-contest of epic executors of Central Asian region as shairs, akyns, manaschy, as well festivals «Boysunbahori» (Spring of Boysun), «Asrlar sadosi» (Melodies of centuries) were conducted in Uzbekistan. These international events just contribute to the development of interest in traditional music, identity and a common culture.

Despite the development of various communication and video-acoustic technology, it is a live dialogue with the «bearers» of a genre that allows us to estimate the degree of preservation and the emerging changes in semantics, structure and performance features. The history of ethnomusicological expeditions in Uzbekistan has lasted more than a hundred years. This region originate large projects and in our time the researchers, based on the achievements of previous expeditions, can make interesting conclusions.

The great interest of researchers is from the standpoint of preserving features of certain genres. Their migration and acquisition of other qualities and characteristics in the performance will give impetus to new study of four local areas in Uzbekistan. It is certain that the influence of the modern way of life, means of communication, does not pass without leaving a trace on the state of the genre. As a result, norms and canons of performance might all disappear and there is no strict control (as it was in previous centuries) of where and when one

performs what is today called the treasury of the musical heritage of the people. For example, it is unacceptable that part of the makom performs at weddings. The uniqueness of this art exists in an absolute dive, perception and communion during the performance, and not in the background, in which one can talk, eat and do other things. Hence, the whole system collapses taking shape for centuries respect for the high art. For a long time, there is a need to revise the system of music education, and especially in the area of traditional music. I do not think that this problem concerns only Uzbekistan. How long can we keep the name of the traditional music, has long been simplified if, say, the fundamentals of the tandem «Ustoz-shogird». If earlier the learning process lasted 15 years, it has been the past 20-30 years, all reduced to a maximum of 7 years. Could we talk about preserving the traditions over time? To do this, it is necessary to open a school of makom art.

Azerbaijan has School of mugham art. It is believe that a similar structure is acceptable to implement in all of the central republics, in which there is an orally-professional art. This will allow holders of the genre not only to preserve and pass on their unique skills, but also to promote it among the younger generation of musicians to discover new talents. Otherwise, execution of maqom only at conservatoire will lead to irreparable consequences, loss of a whole generation of performers. If we call it a traditional art, then it must be trained in the framework of traditions, definitely taking into account actual age, place and time. I did not reduce the importance and role of the current generation of talented performers of maqom. Their names are known far beyond the borders of Uzbekistan, including People`s artists of Uzbekistan M. Tozhiboev, M. Yulchieva, honored artists M. Rizaeva, I. Arapov and many others.

There comes a time when we really feel the loss of performance traditions. Vocal and instrumental cycles, such as makom cycles, raga, or mugham, kui are not intended for the execution to a large audience of listeners and the use of equipment for leveling and sound reinforcement. Certainly, there are only a few unique areas among the new concert halls, which take into account acoustic and voice capabilities of performers, choose the building material by considering the results that are called by the phrase «a fantastic

sound». I voiced the common problems that arise in our rapidly developing time, when more measured, planned and implemented creations are made with the help of computer technology. I wish that the human factor, which for centuries adapted the experience and traditions prevail to a greater extent and guide the younger generation in the right direction, and then in 20 years we will again contemplate on the preservation of tradition and expand the horizons on the new time.

