

3/2018

# MUSIQA

Илмий-услубий журнал

## БОШ МУҲАРРИР

Сайфуллаев Б.

## БОШ МУҲАРРИР

ЎРИНБОСАРИ

Ганиханова Ш.

## ТАХРИР ҲАЙЪАТИ:

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.

Ҳакимов А.

## МУСАҲХИХ

Қудратова М.

Эргашева Ч.

## ДИЗАЙНЕР

Хандамян В.

## ТАХРИРИЯТ МАНЗИЛИ:

Ўзбекистон давлат

консерваторияси

100027. Тошкент ш.,

Шайхонтохур тумани

Олмазор к., 1-уй

Тел.: +998 (71) 244 95 09

www.konservatoriya.uz

Журнал Ўзбекистон

матбуот ва ахборот

агентлиги томони-

дан 2017 йилдан

№ 0858 рақам билан

рўйхатга олинган.

Босишга рухсат

этилди \_\_\_\_\_ 2018

Бичими 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>

"Century Gothic Pro Cy"

гарнитураси. Кегли 12.

Адади 200 нусха.

"Credo Print Group" МЧЖ

босмахонасида чоп

этилди. Тошкент ш.,

Боғишамол к., 160.

Буюртма № \_\_\_\_\_

## МУНДАРИЖА

## СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENTS

ЗОКИРОВ А. ИЛК МАҚОМ АНЖУМАНИ .....	2
ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ .....	7
МЯКУШКО Т. ПРОБА ПЕРА В ЖАНРЕ УЗБЕКСКОГО ТРИО КОМПОЗИТОРА Г. А. МУШЕЛЯ .....	13
ГАНИХАНОВА Ш. ТОТ, КОГО НЕЛЬЗЯ ЗАБЫТЬ (ПАМЯТИ Т.А. ГОЛОВЯНЦ) .....	20
МИРТОЛИПОВА И. САОДАТ КАЛИТИ .....	24
ТУRSУНОВА Р. ЖАҲОН МАДАНИЯТИ КЎЗГУСИДА АМИР ТЕМУР ОБРАЗИ .....	27
НУРИДДИНОВА С. ФАРХОД АЛИМОВ ИЖОДИДА МУСИҚИЙ-ҲАЖВИЙ АСАРЛАР .....	32
ХОДИЕВА З. ЖАНР ЭПИЧЕСКОЙ ОРАТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ОРАТОРИИ МУХТАРА АШРАФИ "СКАЗАНИЕ О РУСТАМЕ") .....	39
МИРПАЯЗОВ Б. УСТОЗЛАР САНЪАТИ .....	43
БУДАРИНА А. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗОЛТАНА КОДАЯ .....	48
НИГМАТОВ Р. ДАМЛИ ВА ЗАРБЛИ МУСИҚА ЧОЛГУЛАРИ ТАРИХИДАН .....	55
МАМАДЖАНОВА Э. ИРМА ЮЛДАШЕВА. РЕКВИЕМ ПАМЯТИ. ....	61
АБДУЛЛАЕВ Ф. О НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА .....	65
ДЕРГАЧЁВА Э. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ТАШКЕНТА .....	71
МИРЗААХМЕДОВА Х. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА .....	80
АНОНС .....	86
ИЗМАЙЛОВ А. СТУПЕНИ ПОКОРЕНИЯ МАСТЕРСТВА .....	87
МИРЗАЕВ А. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ .....	90
АЗИМОВ Б. ЯХШИ ХУЛҚ .....	94
ЗАКИРОВА Ш. О ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА .....	98

Му овада Алишер Али уловнинг "Муסי ачи" асардан фойдаланилди.

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

**ЎЗБЕКИСТОН ФОРТЕПИАНО САНЪАТИДА ОФЕЛИЯ  
ЮСУПОВА ИЖОДИЙ ФАОЛИЯТИНИНГ АҲАМИЯТИ****Аннотация**

Ушбу мақола Ўзбекистон ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор Офелия Юнусовна Юсупованинг ижодий фаолиятининг муҳим босқичлари ва унинг Ўзбекистон фортепиано мактаби шаклланишига қўшган ҳиссасига бағишланган.

**Калит сўзлар:** фортепиано, мусика, санъат, консерватория, ижрочилик, композитор, концерт, фестивал.

Данная статья посвящена наиболее важным вехам творческой деятельности Заслуженному деятелю искусств Узбекистана и Каракалпакстана, профессору Офелии Юнусовны Юсуповой; а также её вклад в становление фортепианной школы Узбекистана.

**Ключевые слова:** фортепиано, музыка, искусство, консерватория, исполнительство, композитор, концерт, фестиваль.

**Annotation**

This article is devoted to the creativity of the first Uzbek piano performer, the honored worker of art of Uzbekistan and Karakalpakstan, professor Yusupova Ophelia Yunusovna and her contribution to the formation of the pianoforte art of Uzbekistan.

**Keywords:** piano, music, art, conservatory, performance, composer, concert, festival.

**К**ўп йиллик тарих ва мустақкам пойдеворга эга Ўзбекистон фортепиано санъати бугунги кунга келиб юксак ижодий марраларни забт этиб келмоқда. Ушбу санъат соҳаси тараққиётига улкан ҳисса қўшиб келаётган мусиқачи - Ўзбекистон ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор Офелия Юнусовна Юсуповадир.

Маълумки, инсон бутун ҳаёти мобайнида ўзининг севган иши билан шуғулланса, доимо фақат эзгу, одамларга нафи тегадиган фаолият олиб боради, бундай инсоннинг чеҳрасида ажиб бир нур пайдо бўлади. У одамларни эзгуликка чорлайди, инсонийликдан сўзлайди, қалбларга ором бахш этади.

Энг нафис санъат соҳасининг намояндаси О.Юсупова ана шундай инсондир. Ҳаётини мусика санъатига бағишлаб, миллий фортепиано санъатини илк бора чет эл мамлакатлари сахналарида тақдим этган ўзбек пианиночиси Офелия Юсупова юқори маданиятли оиладан келиб чиқиб, санъаткорлар курсовида ўсган. В.Успенский номли махсус мусика мактабида (устози-профессор А.М.Литвинов) ўқиб юрган кезлариданок турли хил концертлар, радио эшиттиришларида қатнашиб, олқишларга сазовор бўлган О.Юсупова Москва консерваториясида В.С.Белов ва кейинчалик Тошкент давлат консерваториясида Н.Б.Рецкер синфида сабоқ олади. Ўқишни битиргач эса Тошкент



давлат консерваторияси махсус фортепиано кафедрасида педагог, ҳамда М.Қори-Ёқубов номидаги филармонияда яққохон пианиночи сифатида фаолият бошлайди.

Эслаб ўтиш жоизки, XX асрнинг иккинчи ярмида Тошкент шаҳрида концерт ижрочилиги шиддатли равишда равнақ топган бўлсада, чет элга бўлган ижодий сафарлар ноёб ходиса ҳисобланган. Лекин, ижрочилик санъатини ёрқин намоен қилган Офелия Юсупова Польша, Канада, АҚШ, Монголия, Финляндия, Миср, Таиланд, Туркия каби давлатларида ўтказилган халқаро фестивалларда яққохон ва жўрनावоз сифатида қатнашгандир. Пианиночи дунёнинг буюк композиторлари дурдоналарини маромига етказиб ижро қилиш билан бирга, Ўзбекистон композиторлари ижодини тарғиб қилди. Жумладан, М.Ашрафий, Г.Мушель, С.Юдаков, Н.Зокиров, С.Варелас, Ф.Янов-Яновский, М.Тожиев, Р.Абдуллаев, Д.Сайдаминова ва бошқа

кўплаб композиторларнинг фортепиано асарлари илк бор айнан Офелия Юсупова ижросида янграган. У айниқса композитор ва rassom Г.Мушель билан дўстлашиб, унинг концертларини кўп мартаба ижро этган. Шунингдек, замондошимиз Р.Абдуллаевнинг фортепиано концертларини Таиландда ўтказилган мусикий фестивалда тингловчиларга тақдим этгани таҳсинга сазовордир. Юртимиз мусиқа маданияти тарихида илк бора Ўзбекистон композиторлари асарларидан таркиб топган дастур билан Офелия Юсупова Тошкент шаҳри ва Фарғона водийси бўйлаб яққохон концертларини ўтказган. Бугунги кунда юртимиз пианиночилари ўз репертуарларига ўзбек композиторлари ижод намуналарини киритишда ҳам Офелия Юсупованинг ҳиссаси бекиёсдир.

Бу санъаткорнинг ижодий қизиқишлари фақат Шарқ мусиқа маданияти билан чекланибгина қолмай, у турли хил давр ва услубга мансуб композиторлар



мусиқаси (В.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Лист, Ф.Шопен, Р.Шуман, Э.Григ, П.Чайковский, С.Рахманинов, А.Скрябин, С.Прокофьев) га ҳам мурожаат қилган. Офелия Юсупова ижрочилигининг ўзига ҳос хусусиятларига тўхталадиган бўлсак, унда аввало ақл-идрокнинг устунлиги: мусиқий концепциянинг тузилганлиги, мантикий ёндашув, ҳиссиётларнинг ифодаланишдаги меъёрлик - сентименталлик ва сохта патетикадан йироқлигини кузатамиз. Шу билан бирга пианиночида салобатлилик, юксак бадиий дид, нозик мусиқий сезги, вақт ва ритмнинг табиий ҳис қилиниши юзага чиқади. Бир сўз билан айтганда, Офелия Юсупова – қайноқ изланувчан ақл ва вазмин таъсирчан юрак соҳибасидир.

Эътиборли жиҳати шундаки, санъаткор ижрочилик фаолияти билан бир қаторда раҳбарлик ва педагогикада ҳам бор куч-имкониятини ишга солиб, фидойилик билан фаолият юритиб келмоқда. Унинг қўл остида тарбияланган етмишдан ортиқ пианиночиларнинг кўпчилиги Халқаро ва

Республика танловлари лауреатлари бўлиб, баъзилари нафақат Ўзбекистон, балки бутун жаҳонда педагогик ва концерт фаолиятини олиб бормоқда. Фортепиано ижрочилиги маҳоратини етук эгаллаб, катта саҳнавий малакага эга бўлган устоз ўз билимларини ўқувчиларига улашади ва талабанинг қай даражада истеъдод соҳибчилигидан қатъий назар, ҳар бирида мустақил фикрлайдиган мусиқачини тарбиялашга бел боғлади. О.Юсупова педагогикасидаги устувор вазифа – муаллиф матнини мустақил, зийрак ва аниқ ўқиб, талқин қиладиган юксак маданиятли ижрочини шакллантиришдир.

Офелия Юсупова фаолиятининг яна бир муҳим жиҳати унинг ташкилотчи, ташаббускор ижодкор эканлигидир. У узок вақт махсус фортепиано кафедраси мудири лавозимида фаолият олиб бориб, ҳар йили талабалар орасида ўтказилаётган Ўзбекистон композиторлари фортепиано мусиқаси фестивали айнан унинг ташаббуси билан ташкил қилинди. Ушбу тадбир ёшларни миллий маданиятимиз бойлигига жалб қилиш йўлидаги илғор қадам, десак муболаға бўлмайди.

М.Ашрафий номидаги Тошкент давлат консерваториясининг ректори сифатида фаолият юритган Офелия Юсупова (1987-1997 йиллари) жаҳон мусиқа масканлари билан ҳамкорлик қилиш, талабаларни танловларда қўллаб-қувватлаш каби ишларни амалга оширишга муваффақ бўлди. У Алма-Ата консерваториясининг ректори ҳамкорлигида Марказий Осиё мамлакатлари консерватория талабаларидан таркиб топган ёшлар симфоник оркестрни ташкил қилди. Шу билан бир қаторда Хитой, Тожикистон, Озарбайжон консерваториялари, Болгария санъат институти билан халқаро алоқалар ўрнатди. Офелия Юсупова турли хил танловларнинг ҳайъат аъзоси ва ташкилотчиси, “Ўзбекистон-Италия” жамиятининг санъат бўлими

бошлиғи, М.Улуғбек номидаги жамғарма аъзоси ва бошқа кўплаб лойиҳаларнинг иштирокчиси бўлган.

Шулар билан бирга О.Юсупова бир неча йиллар мобайнида “махсус фортепиано” кафедраси ўқитувчилари иштирокида кенгкамровли, туркумли фестиваллар ташкиллаштирди. Жумладан, “Шопенга гулчамбар”, “Прометей-фестиваль”, “Моцартга бағишлов”, “Рахманинов кечалари”, “Чайковский мусикаси кечалари” каби фестиваллар жаҳон фортепиано мусикасининг йирик қатламини юзага чиқаргани билан юртимиз маданияти тарихи саҳифаларига киритилди.

Санъаткор фортепиано санъати муаммолари, интерпретация масалалари, пианиночининг профессионал шаклланишига оид илмий ишлар муаллифи; “Мусика ижрочилиги ва педагогикаси масалалари” номли мақолалар тўпламларининг тузувчи-муҳарриридир.

Бундай серқирра соҳалардаги фаолиятни ўзида мужассам этган шахсни учратиш қийин. Мақсадини аниқ кўзлайдиган, бу мақсад сари ички осойишталик ва руҳий тетиклик билан олға қадам ташлайдиган ижодкор Офелия Юсупова ҳозирда ҳам ўзбек фортепиано санъатига сидқидилдан хизмат қилиб, мураббий сифатида фаолият олиб бормоқда. Мухтасар айтганда, бундай етук мутахассислар бор экан, ўзбек мусика санъати янада ривожланиб, юртимиз фортепиано ижрочилиги мактаби жаҳон саҳналарида юксак эътирофга эга бўлиши шубҳасиздир.

Мақоламиз сўнгида ажойиб ижодий энергияга эга бўлган О.Юсуповани муборак ёшга қадам босаётгани билан кутлаб, устозга яна кўп йиллар давомида ҳаёти ва ижодий юлдузи порлаб туришига сидқидилдан тилақдошмиз.

#### Фойдаланилган адабиётлар рўйхати:

1. Калмыкова Г. Офелия Юсупова. Т., 2001.
2. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 1979.



Ирода Миртолипова,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси, таянч докторанти (PhD)

## САОДАТ КАЛИТИ

### Аннотация

Мазкур мақолада санъатшунослик фанлари доктори, профессор Азимова Арзу Нишановнанинг ойдin ижод йўли ақс. Унинг аёллик сийрати ҳамда матонатли устоз ва тадқиқотчи каби қирралари озми-кўпми очиб берилган.

**Калит сўзлар:** мусика, замонавий-гармония, монодия, сольфеджио, диссертация, монография, ўқув қўлланма, устоз-шоғирд, тадқиқотчи.

В данной статье освещается светлый творческий путь доктора искусствоведения, профессора Азимовой А.Н. Здесь раскрыты такие грани её личности, как женский облик, терпеливый наставник и исследователь.

**Ключевые слова:** музыка, современная гармония, монодия, сольфеджио, диссертация, монография, учебное пособие, наставник-ученик, исследователь.

### Annotation

This article is dedicated to creative path of doctor of art science, professor Azimova A.N. There are described such qualities, as female look, wise teacher and inquisitive researcher.

**Keywords:** music, modern harmony, monody, solfeggio, thesis, monograph, tutorial, mentor, researcher.

**Б**аъзан ижодкор аёллар ҳақида ҳикоя қилмоқчи бўлса, тўлиб-тошиб кетади. Ҳатто ҳамма ўйлаганларини оққа тушира олмаганидан ачиниб ҳам қўяди. Узоқ йиллардан буён Ўзбекистон давлат консерваториясида фаолият олиб бораётган санъатшунослик фанлари доктори, профессор Арзу Азимова билан суҳбатлашганимда менинг кўнглимдан ҳам ана шундай ўй-фикрлар кечди.

Аслида сийрати ва суврати гўзал, умр бўйи одамлар ташвишида яшаб, эл-юрт саодатини ўз фароғатидан устун қўйган аёллар тошлар орасидаги олмос каби яққол кўзга ташланади. Уларнинг бeнўқсон умр йўллари олмос қирралари янглиғ жилваланиб, ҳар жихатдан бошқаларга ибрат бўлаверади. Арзу Нишановна ҳам шундайларнинг

сирасидан. Унинг овозидаги дадиллик, ўзига бўлган ишонч ҳар қандай кишини ҳам тўлқинлантириб юборади...

Унинг умумий меҳнат фаолияти 50 йилга яқин А.Азимова ўтган давр мобайнида аспирант, ўқитувчи, катта ўқитувчи, доцент, профессор, кафедра мудири, илмий-ижодий ишлар бўйича проректор лавозимларида фаолият юритиб, ЎзДКнинг “Мусика назарияси” кафедрасида салкам 45 йилдан бери ишлаб келмоқда. Санаб ўтилган шу йиллар ортида унинг тинимсиз меҳнати, шижоати, метин иродаси, изланувчанлиги бор, албатта.

Кўп йиллик тажрибага эга бўлган қахрамонимиз “Гармония” фанидан илк бор ўзбек тилида мустақил дарсликлар ёзган. Ўзбек ҳамда шарқ мусикасининг муҳим ва долзарб назарий



масалаларини мустақил равишда тадқиқ қилган. 1980 йилда Москва шаҳрида “Музыкальная форма ашула (структурно-типологический анализ)” мавзусида фан номзодлиги, 2002 йилда “Вопросы синтаксиса восточной монодии” мавзусида докторлик диссертацияларини муваффақиятли ҳимоя қилди. Икки китобдан иборат “Вопросы синтаксиса восточной монодии” (Т., 1989; Т., 1998) монографиялари нафақат Ўзбекистон, балки Марказий Осиё, Россияда илмий аҳамият касб этди. Унинг 2008 йилда “Диалог культур Центральной Азии” туркумида эълон қилинган – “Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов”, ва “Звуковой мир каракалпаков” номли монографиялар диққатга сазовордир.

У мусиқашунос-олима сифатида ўзбек, қорақалпоқ, уйғур халқлари мусиқий анъаналари бўйича илмий изланишлар олиб бораётган олимлардан биридир. А. Азимованинг журнал ва тўпламларда 100 дан ортиқ илмий, илмий-услубий ва илмий-оммабоп мақолалари чоп этилган.

Сўнгги йилларда Арзу Азимованинг катта илмий лойиҳа раҳбари, махсус муҳаррири ва муаллифи сифатида “Замонавий гармония” номли беш ўқув кўлланма жамланмаси чоп этилди.

Узлуксиз таълим тизими, касбий таълимни ривожлантириш борасида профессор А. Азимова ташаббуси билан мусиқа ва санъат мактаблари учун “Сольфеджио” ўқув кўлланмалари (I-V синфлар) нашр этилди.

Арзу Азимова Республика-мизда, шунингдек қатор хорижий мамлакатлар (Қозоғистон, Тожикистон, Россия, Олмония, Хитой, Туркия)да ўтказилган

халқаро илмий анжуманларда, шунингдек, Самарқанд Халқаро мусиқашунослик симпозиумида, “Шарқ тароналари” Халқаро фестивалларида ҳам иштирок этган. Халқаро анжуманларда у ўз фикр-мулоҳазаларини нафақат ўзбек ва рус тилларида, балки турли хорижий тилларда ҳам раво баён этиб иштирокчиларнинг олқишига сазовор бўлган. “Shashmakam and Problems of Evolution of the Syntax of monody” IV-th Meeting of the Study Group on Makam of the Istanbul, 1998; “Same principles of the form construction in maqom and professional genres of traditional Uzbekistan music” Maqam Traditions of Turkie. Berlin, 2006.

Арзу Азимова мусиқашунос-олима сифатида талабаларга “Гармония”,

“Замонавий гармония”, “Муסיқа шакли”, “Шарқ монодиянинг назарий асослари” фанларидан ўзбек ва рус тилларида маърузалар ўқиб келмоқда. Шунингдек, ЎзДК қошидаги Илмий кенгаш, кафедранинг режали ва жамоат ишларида анча йиллардан буён фаол қатнашиб келмоқда.

У Ўзбекистон Композиторлари ва бастакорлари уюшмаси аъзоси. Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти хузуридаги Ихтисослашган кенгаш аъзоси.

Арзу Азимова мунтазам равишда ўзининг сиёсий, иқтисодий ва илмий-назарий савиясини ошириш учун қатъият билан фаолият олиб боради. У ўз ҳамкасблари ва талабаларга меҳрибон, ғамхўр, маҳоратли педагог сифатида ҳурмат ва эътиборга эга. Унинг феълида мулойимлик, нафосат ва ширинсуханлик фазилатлари мужассам. Барчага қўлдан келганича яхшилик қилишдан чарчмайди, беминнат мададу маслаҳатини аямайди.

Бой тажриба – ибрат мактаби. Арзу Азимова шогирдлар ҳам тайёрлаган тажрибали, маҳоратли устоз ҳамдир. Кўп йиллардан бери Арзу Азимова битирув малакавий ишлари, магистрлик

ва номзодлик диссертацияларига раҳбарлик қилиб келади. Унинг кўплаб шогирдлари қатор олимпиада ва муסיқий танловларда фаол иштирок этиб, мамлакатимиз санъати ривожига ўзларининг муносиб ҳиссаларини қўшиб келмоқдалар.

Аспиранти Керстин Кренке Олмонияда “Ўзбекистон эстрада муסיқаси” мавзуидаги докторлик диссертациясини муваффақиятли ҳимоя қилган.

Ўз касбига садоқат билан ёндашадиган устоз, бир оиланинг оқила бекаси, фарзандларининг доно маслаҳатгўйи, набираларининг меҳрибон бувиси Арзу Азимова сингари аёллардан фаоллик, фидойилик бобида ўрнатилган олса арзийди.

– Оилангиз тинч, ҳаловатли, нурли бўлса, ишда мавқеингиз ҳам ортади, истиқболингиз ҳам порлоқ бўлади. Саодатнинг калити ана шу ерда, – дейди самимийлик билан қаҳрамонимиз.

Дарҳақиқат, инсон меҳнати билан янада азиз. Арзу Азимова юрагидаги сўнмас ғайрат, одамларга бўлган меҳр-муҳаббати, эл қорига ярашдек фазилатлари уни бир умр азиз қилиб келмоқда. У сира тиним билмайди, ҳалигача изланишда, ҳалигача ҳаракатда.





Татьяна МЯКУШКО,  
и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

## ПРОБА ПЕРА В ЖАНРЕ УЗБЕКСКОГО ТРИО КОМПОЗИТОРА Г. А. МУШЕЛЯ

### Аннотация

Данная статья – первая из серии статей "Узбекская камерная музыка и ее развитие в творчестве Г.А.Мушеля". В ней рассказывается о первых шагах в формировании жанра трио в Узбекистане на примере Трио "5 пьес" на узбекские народные темы Г.А.Мушеля.

**Ключевые слова:** камерная музыка, трио, народные темы, скрипка, виолончель, фортепиано, трехчастная форма, разработка, реприза, усуль, ритм, финал.

Ушбу мақола "Г.А. Мушель ижодида ўзбек камер мусикаси ва унинг ривожини" туркум мақолаларининг биринчисидир. Унда Ўзбекистонда трио жанри шаклланишининг илк қадамлари Г.А.Мушелнинг ўзбек халқ мавзуларидаги "5 пьеса" триоси мисолида ёритилган.

**Калит сўзлар:** камер мусикаси, трио, халқ мавзулари, скрипка, виолончель, фортепиано, уч қисмли шакл, мавзуни ишлаб чиқиш, реприза, усул, ритм, якун.

### Annotation

Thus article is the first in the serie of articles "Uzbek chamber music and development in art of G. A. Mushel". Here is telling about first steps in formation of genre of trio in Uzbekistan on example of Trio "5 plays" on the basic of uzbek traditional themes of G. A. Mushel.

**Keywords:** chamber music, trio, folk music, violin, cello, pianoforte, three-part form, development, reprise, usul, rhythm, final.

**В** Узбекистане жанр камерной музыки родился на стыке современных тенденций и особенностей традиционного узбекского искусства - макомов, катта ашула и своего рода ансамблевого инструментализма. Композиторы выбирают различные стилевые направления. В итоге рождается тот «чудесный сплав» своего и национального, который обладает уникальными качествами.

Во второй половине XX века в панораму мировой музыкальной культуры вошли композиторы Узбекистана. Продолжатель традиций С.Н. Василенко, В.А.Успенского и А.Ф.Козловского, Г.Мушель посвятил свою жизнь собиранию узбекских народных мелодий, записывая и обрабатывая их, обогащая разнообразными гармониями, использовал их в создании своих произведений, облачая в различные формы классической музыки. Опора на интонации местного фольклора плодотворно сказалась на выработке композитором своего оригинального стиля в котором наполненность мелодии органично взаимодействует с традиционными формами мелодического движения, самобытность ритмики со своеобразием ладотонального строя.

Учась в московской консерватории по классу композиции у Н.Я.Мяковского и М.Ф.Гнесина, он впитал традиции русской музыки.

А знакомство с современной музыкой приводит к увлечению творчеством К.Дебюсси, М.Равеля, а также А.Онегера, П.Хиндемита и Ф.Пуленка. Отсюда стремление выйти за круг стереотипных средств музыкального воплощения, использование импрессионистических приемов трактовки музыкальных фраз, наложение на полифоническую ткань аккордовых пластов, прихотливые смены размеров.

Закончив в 1936 г. Московскую консерваторию Г.А. Мушель получил приглашение на педагогическую работу в открывшуюся Ташкентскую консерваторию. Знакомство с видным этнографом В.А.Успенским оказало благотворное воздействие на весь творческий путь композитора. Он с интересом начинает изучать древнейшую музыкальную культуру узбекского народа. Результатом явились обработки национальных мелодий, составившие сборник «55 Узбекских народных песен», которые впоследствии стали основой для крупных сочинений композитора.

Тяготея к инструментальной музыке, он создал 6 концертов для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, 3 симфонии, ряд сюит для симфонического оркестра, эстрадного оркестра и оркестра народных инструментов.

Все его камерные произведения основаны на мелодическом материале узбекской народной музыки. Он много экспериментировал, обращаясь к различным по составу ансамблям, используя разнообразные музыкальные формы (от одночастной миниатюры до развитого сонатного цикла). Интенсивные поиски новых выразительных средств, связанные с опытами сплава характерных ладовых оборотов узбекской народной музыки с приемами европейской гармонии, привели композитора к интересным творческим результатам.

Трио «5 пьес» на узбекские народные темы для скрипки, виолончели и фортепиано (Трио – ансамбль из трёх исполнителей-инструменталистов или вокалистов. По составу исполнителей различают: инструментальное, вокальное (терцет), и вокально-инструментальное. По составу инструментов различают – однородные, например: струнные смычковые, деревянные духовые, тромбоны, и смешанные, например: смычковые с фортепиано,

с духовыми инструментами, с арфой и т.д. Трио, обычно именуемое фортепьянным, включает, как правило, фортепиано) написано также в

1942 году. Темы для этих пьес заимствованы композитором из книги «Узбекские народные песни» Е. Романовской и И. Акбарова. В это время композиторы часто использовали в своих произведениях фольклорные первоисточники и жанровую тематику. Автор цитирует народные мелодии целиком, расширяя форму за счет повторов, связок, введения вступлений, заключений, смен тональностей, а также внося изменения, связанные с особенностями инструментального ансамбля. Пьесы для трио озаглавлены как сборник не связанных между собой произведений, но по существу своему – это цикл миниатюр, состоящей из контрастных по характеру и темпам частей.

В первой пьесе Г. Мушель использует народную мелодию «Аспанджойиман». Пьеса написана в простой трехчастной форме. Первоначальная тема проходит в партии фортепиано в октавном изложении в правой руке. Аккорды в левой руке дублируют аккомпанемент двойными нотами у струнных инструментов, исполняемых приемом *pizzicato*, что создает имитацию звучания народных инструментов. Темп *Allegro moderato*, динамический оттенок *f* и характерная, широкая мелодика темы создают приподнятое несколько патетическое настроение любви к Родине. Композитор использует здесь полигармоническое сочетание

аккордов, вуалирует доминантовую гармонию, уделяя внимание аккордам побочных ступеней на фоне тонического или субдоминантового органических пунктов.



Пожелание пианисту исполнять эту октавную тему глубоким певучим звуком, приближенно к legato в характере *con anima* (с душой), но не открытым *f*, чтобы прослушивались *pizzicato* струнников.

Ансамблевость этой части достигается свободным перемещением темы сначала в партию виолончели с сопровождением ф-но в нюансе *mf*, а затем в партию скрипки, где она вместе с виолончелью образует дуэт песенного характера в динамике *f*. Фактура фортепиано варьируется и насыщается аккордами в правой руке, сохраняя тональный план предыдущих изложений. Средняя часть этой пьесы построена на контрастах. Нежная, немного жалобная мелодия, звучащая в партии скрипки на *pp* с аккуратным аккомпанементом ф-но, противопоставляется варьированной первой теме в уверенном торжественном исполнении на *ff*. Вновь звучит жалобный вопрос скрипки, но на этот раз уверенный ответ повторяясь несколько раз, развивается динамически от *pp* до *ff* достигает кульминации этой части.

В несколько сжатой по форме репризе темы композитор использует полифонно-гармоническое развитие тематического материала. Тема из партии виолончели на *f* переходит в партию скрипки на *ff*, а затем постепенно растворяется по звуку. Один и тот же мотив поочередно повторяется сначала в партии скрипки, затем виолончели, досказывает ф-но и в завершающий октавный бас ф-но вливаются флажолеты скрипки и виолончели.

Во второй части Г.Мушель использует узбекскую народную песню «Пахта терим» («Сбор хлопка»). Эта часть (*Allegro con brio*) также, как и первоисточник, носит задорный игривый характер. Первый четырехтакт образует вступление, тему которого исполняют струнные в унисон, а ф-но заполняет аккордово-гармонически. Чтобы подчеркнуть задорный характер части композитор использует резкий динамический контраст — первые два такта-*ff*, вторые два- *pp*.

Следующие два такта дается ритмический усуль и все тематическое проведение темы этой части поручается фортепиано в основном в динамике *ff*. В партии ф-но нужно симитировать звучание национальных струнно-ударных инструментов и динамику *ff* и *fff* соотнести с динамикой народных инструментов. Чередование аккордов у струнников на *pizzicato*, имитирующих звучание струнно-щипковых народных инструментов, нужно сыграть очень ярко на *ff*.

**Allegro con brio**

Разнообразие изложения варьируемой темы достигается чередованием проведенных темы в тональности С-dur на *ff* и в а-moll на *mf*. Роль заключения выполняют повторяющиеся первые четыре такта с единственным отличием—*ritenuto* к концу периода.

Третья пьеса является лирико-драматическим центром произведения. В его основу легла народная мелодия «Сайера» («Скиталец»). В этой пьесе преобладает полифоническая фактура. Мелодизированный усиль, проходящий в унисон в партиях скрипки и ф-но неторопливым вступлением, раскрывает характер этой пьесы. Пианисту следует вступление играть без педали и в плане звукоизвлечения приблизиться к штриху *pizzicato* виолончели, тем самым создать идентичный характер звучания. Печальная напевная тема впервые проходит у виолончели (*mf cantabile*). Чередование синкопированных под лигой восьмых и четвертей придают жалобный, с оттенком горечи, характер. Темп *Moderato* тональность *fis-moll* довершают лирико-психологический образ. В партии ф-но усиль высотно конкретизируется, приобретая как ритмотембровое, так и ладогармоническое значение.

**Moderato**

Далее тема варьируясь, передается фортепиано, поднимаясь как звуковысотно так и динамически, она создает еще большее эмоциональное напряжение и переходит в народный плач. Но в звучании *f* не стоит переходить на исполнение «открытым» звуком, а наоборот сохранить глубокое певучее прикосновение.

В следующем эпизоде особенно проявилось полифоничное мышление композитора. Все четыре голоса дифференцированы как тембрально, так и ритмоинтонационно. На фоне оstinатного баса фортепиано звучит народная тема у виолончели, на которую накладывается в высоком регистре рельефная жалобная мелодия скрипки. А средний голос в правой руке ф-но, двигаясь нисходящими терциями, придает разную ладогармоническую окраску.

Если все исполнители в этот момент выдержат динамику *p*, то все голоса многослойной фактуры очень хорошо слышны слушателям. А вновь возникающая через четыре такта тема плача у ф-но должна влиться в скрипичный тембр и мелодику. Источаясь и варьируясь, тема от ф-но передается скрипке в нюансе *p* под аккомпанемент *pizz.* виолончели и ф-но, затем на *mf tenuto* в правую руку ф-но с сопровождением тремоло струнных. Подводит нас к кульминации части, в которой опять используется прием полифонического наложения всех четырех голосов в динамике *ff* и *fff*. Такая полифоничная фактура подчеркивает не только самостоятельность каждого голоса, но и постепенность и текучесть мелодического движения, синкопированный рисунок, оstinатность усуля, многие выразительные элементы национального музыкального языка. Все это образует стилистическое и композиционное единство. После кульминации динамическое и эмоциональное напряжение спадает. Тема в последний раз проходит в правой руке ф-но на фоне усуля в левой и тремоло у струнных, оставляя ощущение надежды и легкой грусти.

Четвертая пьеса - это картина яркого народного танца, праздника. Прообразом явилась танцевальная мелодия «Яллалашайлик» («Повеселимся»). В этой пьесе композитор широко использует фактурные возможности инструментов. Один план фактуры образует чередование аккордов *pizzicato* виолончели и скрипки, подражающих звучанию народных инструментов, а параллельные квинты на расстоянии трех октав у фортепиано, имитирующие инструментальный наигрыш, второй. Первое проведение темы в партии ф-но звучит очень мощно на *ff* и носит мужественно-танцевальный характер. Г.Мушель использует здесь свой любимый прием расположение голосов через несколько октав.

Второе проведение темы поручено скрипке в динамике *mf* и поначалу носит характер изящного женственного танца. Подголосок, образующий параллельные квинты с верхним скрипичным голосом, проходит в правой руке ф-но, а в левой вместе с виолончелью звучит легкое упругое сопровождение. Далее, к скрипке

*pizz.* **Allegretto energico**

присоединяется виолончель, и тема исполняется струнниками в сексту через октаву *rit f* в сопровождении ф-но. Затем на какое-то время возникает начальная тема у ф-но на *ff* и стремительные восходящие пассажи струнников приводят к кульминации части—всеобщему празднику и ликованию. Жизнеутверждающая тема струнных подчеркивается острыми синкопированными аккордами у фортепиано легко передается ф-но, возвращаясь к струнным, заканчивается очень импульсивно и ярко.

Финальная часть цикла (*Moderato con anima*) возвращает нас в характер песенности и лирики. Но эта лирика, заполненная к концу части очень насыщенной своеобразной гармонией, фактурной плотностью и силой, характерной для Г.Мушеля, приобретает характер мощного гимна. Напевная мелодия «Ферганской» начинается у виолончели и, варьируясь, трижды повторяется поднимаясь поступенно звуковысотно и динамически *p-tf-rit f*. В партии ф-но на протяжении всей части дается мелодизированный уссуль, который заполняется гармоническими аккордами в правой руке.

**Moderato con anima**

Далее та же тема развивается опять поступенно—сначала в партии скрипки на *p*, потом в партии виолончели на *mf*, затем на *f* звучит дуэт струнных и в кульминации к ним подключается тема в правой руке ф-но, заполненная октавами и аккордами на *ff*. В какой-то момент динамика отступает до *mf*, но уже со следующего такта *rosso a rosso crescendo* набирает силу и мощь и достигает своей кульминации в коде на *fff* очень ярко, немного расширяясь к концу на патетической ноте. Для того, чтобы эта пьеса состоялась по форме и имела характер

завершения, необходимо найти правильный темп—не слишком медленный, чтобы мелодия текла и лилась вперед. А также, рассчитать динамические подъемы и силы исполнителей, чтобы торжественно завершить цикл пьес для скрипки виолончели и фортепиано.

Во всех пьесах цикла сохраняется натуральный лад, присущий данной народной мелодии. Композитор свободно пользуется разнообразными гармоническими средствами – нонаккордовыми гармониями, наложением субдоминанты на тонические или доминантовые органичные пункты, использует мажорную субдоминанту, плагальные и автентические последовательности, что создает характерную для Мушеля терпкость звучания. Фактура «Пяти пьес» преимущественно гомофонная. Голоса в партитуре обычно образуют как бы самостоятельно движущиеся пласты: в одном мелодическая линия, в другом аккордовые последовательности, в третьем – оstinatный бас и т.д.

Трио «Пять пьес» - красочное, интересное произведение, которое получило большую популярность среди исполнителей и часто звучит на концертных площадках, а также широко используется в методической практике преподавания камерного ансамбля.

Продолжая начинания М.Бурханова и Г.Мушеля, в своем творчестве создают трио И.Акбаров, М.Таджиев, Н.Закиров, М.Махмудов, Х.Азимов, М.Атаджанов, А.Назаров.

#### Использованная литература:

1. Пеккер Я. Георгий Мушель. Изд-во «Музыка». Москва. 1966 г.
2. Головянц Т.А. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Изд-во «Фан» УзССР. Ташкент. 1990 г.
3. Вызго Т.С. Камерный ансамбль. История Узбекской Советской музыки. Том II. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, Ташкент, 1973 г.
4. История Узбекской музыки. Том III. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, Ташкент, 1991 г.
5. Юденич Н. О двух ладо-гармонических оборотах в музыке Г. А. Мушеля. Вопросы музыковедения. Вып. I. Ташкент. 1967 г.



Эльнора МАМАДЖАНОВА,  
доцент Государственной консерватории Узбекистана.

## ИРМА ЮЛДАШЕВА. РЕКВИЕМ ПАМЯТИ

Музыкальная общественность Узбекистана понесла большую утрату. 29 июля 2018 г. ушла из жизни Заслуженный учитель Узбекистана, блестящий педагог и директор музыкальной школы им. В.А. Успенского (1961-1991). Ирина Гулямовна Юлдашева. Своими воспоминаниями делится выпускница школы, кандидат искусствоведения, доцент ГКУз Эльнора Мамаджанова.

О человеке с особой теплотой вспоминают, когда он уходит из жизни, словно только тогда остро осознавая, что его больше нет .... Но об Ирме Гулямовне Юлдашевой каждый музыкант нашей страны всегда будет вспоминать с теплотой, перемешанной с грустью. Она давно уехала в другую страну, но мы всегда осознавали, что она всегда рядом с нами, постоянно были в контакте с ней, пользовались возможностью поздравить с особыми датами и всегда напоминали связь с ее родиной. Ирина Гулямовна Юлдашева стояла у истоков музыкального образования, ее жизнь целиком была посвящена детям, юным дарованиям, именно в ее директорство музыкальная школа-интернат им. Успенского достигла невероятных высот и ее выпускники буквально "гремели" на мировых сценах- Мурский, Юденич, Султанов, Железнова, Лисовский, Небольсин, Хашимов и многие другие уже всемирно известные исполнители. Можно очень много писать пафосных выражений, ее роль неоценима, после ее отъезда многое изменилось и в стране, и в системе образования, но планка, поставленная ею, настолько высока, что ее не удастся покорить больше никому....

Каждый из нас об Ирме Гулямовне будет помнить с благодарностью, у каждого из нас есть в сердце особый уголок, где сохранена память о ней.... Я хочу



поделиться своей. Наверное не случайны события и встречи, происходящие в нашей жизни, так произошло и со мной в далеком детстве. Мне, как ребенку выросшему в семье инженера и врача, была уготована в будущем профессия врача..., но судьбе было угодно изменить все на корню, когда с середины первого класса обычной общеобразовательной школы меня перевели в музыкальную школу им. Успенского, и никто из родителей- нем музыкантов не мог помочь мне в мучительной экспресс-зубрежке ненавистных нот, заучивания номеров по сольфеджио и гамм. Чуть позже я поняла причину столь беспощадной метаморфозы в свой жизни. Переехав в новый дом в самый центр города, мои родители вынуждены были уступить этаж ниже семье директора школы, и потом,



в качестве компенсации на заклатие отправили меня.....

И я помню, как сегодня, мой первый день в Успенке. Именно в этот день я почувствовала всю необыкновенность своей именитой соседки. Имея колоссальную занятость, она проследила, как я буду себя чувствовать в новой школе и сказала мне непременно после школы зайти к ней домой, и ждать, когда меня заберет моя мама. Вкус той гречневой каши, которой меня накормила мама Ирмы Гулямовны, добрейшая женщина с удивительной улыбкой Екатерина Филипповна, навсегда в моей памяти. С тех пор дом Ирмы Гулямовны стал моим вторым домом, все, что вызывало непоминание или споры с родителями, за одно мгновение, словно под гипнозом, решалось с ней, когда меня, буквально приглашали на ковер.... Но никогда я не слышала разговора ни со мной, ни с кем-либо другим, на повышенных тонах. Ее улыбка, доброта в глазах, умение говорить нужные слова, всегда направляли в нужное русло. Так, вспоминаю один из судьбоносных моментов в жизни, когда нужно было выбирать, куда поступать.

Обычно ученики Успенки никогда не задумывались о коренной смене профессии. Огромные нагрузки двух циклов, почти 10 часовая учеба в старших классах, колоссальная поддержка родных навсегда определяли конечную цель учащихся- консерватория, выбор только у многих в то время(!)- в какую-Московскую или Ленинградскую.... Но именно мне часто приходилось несладко в этом определении, я особо не чувствовала поддержки от своих родителей- немусыкантов, мама категорически была против моих ночных занятий за чайником (!) кофе, чтоб не уснуть и моих пропаданий в библиотеках, и часто намекала об учебе в ТашМИ, чего моя душа категорически отвергала.

Однажды, помню, за год до окончания школы я заявила, что буду поступать в университет на исторический факультет, и консерватория и тем более ТашМИ меня абсолютно не интересуют. Ровно через часа два меня вызвала Ирма Гулямовна, поговорив о том о сем, она мне сказала одну фразу, которую я запомнила на всю жизнь. - Милая моя девочка, тот, кто выбрал этот путь, не должен сворачивать, у тебя впереди настолько интересная насыщенная жизнь, все другие профессии будут всегда рядом с тобой, но твоя специальность всегда будет единственной в своем роде и уникальной. Иди и работай дальше, а маме я твоей скажу, чтоб не мешала тебе заниматься.... После этого я больше ни минуты ни о чем не думала, не жалела, и действительно, моя жизнь стала невероятно насыщенной и связанной с другими дисциплинами, и я навсегда благодарна моей любимой Ирме Гулямовне за правильные слова напутствия в тот момент.

Много раз задумывалась, откуда Ирма Гулямовна родом, в каком году и в каком городе родилась. Жила она всегда очень скромно, изредка приходили гости, и я радовалась, что наконец и она может позволить себе отдохнуть, потому что ее рабочий день продолжался 12 часов, домой она возвращалась поздно, независимо от того, были ли у школьников каникулы или праздники. Позднее я узнала о ее нелегком детстве, о том, что она была самым младшим ребенком из шести детей участника революционных событий Гуляма Мухаметдин Юлдашева из Бухары и Екатерины Филипповны Цейзер, немки по национальности. Отца репрессировали, и маленькая 6 летняя девочка в последний раз попрощалась с отцом. Матери было особенно тяжело с детьми на руках, но добрые люди не дали пропасть и всячески их поддерживали. Они же и помогли маленькой

Ирме в устройстве в музыкальную школу в Бухаре, которую она посещала вместе с общеобразовательной. Наверное тяжелое детство, бескорыстная помощь и доброта окружающих людей сформировали ее характер, и наделили именно такими же качествами. Позже, поступив сначала на подготовительный факультет, потом став студенткой историко-теоретического факультета, Ирме Гулямовна Юлдашева познакомилась с людьми, которые стали ее близкими друзьями на всю жизнь, и многие предопределили ее судьбу: Ирме, Мальмберг, Тамара Головянц, Юлий Кон, Ян Пеккер, и, конечно МухтарАшрафи и Ольга Поликарпова.

После окончания консерватории Ирме Гулямовна возвращается в Бухару, она выходит замуж, работает в музыкальной школе. Но вновь судьба готовит новые испытания, один за другим умирает ее новорожденный ребенок, потом и муж... От депрессии может спасти только работа, в которую она окунается с головой, она принимает приглашение возглавить музыкальную школу в Ташкенте. Именно в этот период проявляются качества Юлдашевой, как руководителя, ее невероятная требовательность, дисциплина, четкий порядок, и вместе с тем, энергия и энтузиазм в формировании нового процесса музыкального образования, подготовки кадров...

Ее интересовало все, от здания школы, структуры отделов, до количества предметов в учебный день, от возраста детей до количества уборщиц. И все это дало в конечном счете результат, который не прошел мимо Ольги Поликарповой, которая была долгие годы директором музыкальной школы им. В. Успенского. Она пригласила в 1960 г. молодую женщину перейти на должность заместителя директора по учебной работе, прекрасно осознавая, что только в ней она видит свою преемницу. Через год Ирму Гулямовну Юлдашеву назначили

директором школы им Успенского, которая стала ее домом, куда она вкладывала всю себя без остатка.

В то нелегкое время она решала все вопросы по благоустройству школы, необходимо было строительство нового здания, и хождение по всем инстанциям возымело результат, и новое здание Успенки возвели в самом центре города. Молодого директора волновало все, какие педагоги будут работать, откуда будут ездить дети, как они будут питаться, как будут совмещать два цикла, где будет располагаться зал для занятий физкультуры и многое другое... Наверное Успенка была единственной школой в стране, ученикам которой предоставлялся школьный автобус, который забирал детей из отдаленных районов, например, с Чиланзара... Этот автобус был на балансе школы долгое время. В школе была железная дисциплина, никто не опаздывал, все ходили в форме, в тапочках( в школе был великолепный паркетный пол), была гардеробная, и дети, приходившие учиться, получали колоссальные знания и никто не роптал, ибо навсегда заражались той атмосферой, которую создавала Ирме Гулямовна. Нам с первого года обучения внушали, что учимся мы не в простой школе, а в музыкальной школе для одаренных детей, это было стимулом к покорению поставленной цели. Именно с тех пор выпускники школы им. Успенского были единоличными победителями престижных международных музыкальных конкурсов, более 200 закончили музыкальные академии и консерватории за рубежом.

Мы, ученики, часто говорили о том, что тот, кто закончил Успенку, в консерватории будет отдыхать. Уровень подготовки выпускников школы был очень высоким, это чувствовалось во время вступительных экзаменов в консерваторию. Многие выпускники получали целевое место в Московскую и Ленинградскую

консерваторию, и дальше в аспирантуру и ассистентуру- стажировку.

Ирма Гулямовна Юлдашева имела собственный стиль работы, она знала, что сидя в кабинете мало чего добьешься. Именно под ее руководством осуществлялась связь между средним и высшим звеном, педагоги консерватории многие работали в двух звеньях, были консультантами, тем самым ставилась и достигалась высшая цель- воспитание всесторонне развитых и высоко профессиональных музыкантов. В числе консультантов были такие известные педагоги и исполнители, как А.Геккельман, А.Литвинов, В.Слоним, Н.Яблоновский, М.Рейсон, а также представители Московской консерватории- В.Бронин, В.Горностаева, Л.Наумов, Т.Николаева, Н.Шаховская и др.

Ирма Гулямовна категорически отвергала командный стиль управления, для нее была важна коллегиальность, доверительный стиль в работе. Педагогический состав школы многие годы был очень сильным, включал именитых музыкантов и исполнителей, которые своим примером воспитывали в учениках настоящих профессионалов. Среди них- К.Успенская, В.Беленький, Ф.Гецонок, Н.Повер, Е.Мовсесянц, Т.Попович, Т.Кеворкова, Н.Мендельсон, Э.Добровецкая, А.Кучук и многие другие.

Настоящую поддержку, верного друга и соратника она нашла в своем супруге Семене Яковлевиче Беленьком. Он был участником войны, полковником в запасе, после выхода на пенсию долгое время преподавал Военную подготовку в Школе им. Успенского. Это был человек прямая противоположность Ирмы Гулямовны, его громкий голос, юмор, энергетика навсегда в моей памяти. Их сын Андрей воплотил в себе характеры родителей, но все же в большей степени сторону мамы. Именно он и был инициатором отъезда семьи из Узбекистана в 1992 году, и до последних дней матери был рядом с ней.

Прошло много лет со дня отъезда Ирмы Гулямовны Юлдашевой в другую страну, очень многое изменилось с тех пор, у школы теперь другой статус- Республиканский специализированный музыкальный лицей им. В.Успенского. Несколько ступенек, ведущих в школу, словно останавливают время, кажется ты войдешь и увидишь всех тех, кто не жалея себя возводил по кирпичикам не только здание школы, но и систему музыкального образования.

Печальная новость из далекого Израиля появилась на страничке Андрея Беленького 29 июля 2018 года, где он сообщил о том, Ирма Гулямовна Юлдашева ушла из жизни....

#### Использованная литература:

1. Добровецкая Э. Чахадзе Н. Восхождение.- В кн. Музыкальной школе имени В.А.Успенского 50 лет. Ташкент, 1989.



Шойиста ГАНИХАНОВА,  
доцент Государственной консерватории Узбекистана

## ТОТ, КОГО НЕЛЬЗЯ ЗАБЫТЬ... (ПАМЯТИ Т.А. ГОЛОВЯНЦ)

### Аннотация

Музыковед и педагог Т.А. Головянц внесла значительный вклад в развитие профессионального музыкального образования Республики. Ее научно-исследовательские работы посвящены актуальным вопросам западно-европейского и узбекского музыкального творчества.

**Ключевые слова:** музыковед, композитор, узбекское музыковедение, музыкальная критика, музыкальное образование, исполнительство.

Муסיқашунос ва педагог Т.А. Головянц Республикаимизнинг профессионал муסיқа таълими ривожланишига катта ҳисса қўшган. Унинг илмий тадқиқот ишлари Ғарбий Европа ва ўзбек муסיқа ижодиётининг долзарб масалаларига бағишланган.

**Калит сузлар:** муסיқашунос, композитор, ўзбек муסיқашунослиги, муסיқий танқид, муסיқа таълими, ижрочилик.

### Annotation

Musicologist and teacher T.A. Golovyants made a significant contribution to the development of professional musical education of the Republic. Her research works are devoted to topical issues of Western European and Uzbek musical creativity.

**Keywords:** musicologist, composer, Uzbek musicology, music criticism, music education, performance.

Сфера музыкальной культуры Узбекистана, представленная рядом исполнительских направлений, не мыслит себя без научно-осмысляющего и теоретическо-обобщающего раздела - музыковедения. Узбекское музыковедение зародилось в начале XX века, опираясь на фундамент движения джадидов, развивалось в русле европейской научной мысли. С первых шагов становления узбекское музыковедение поставило перед собой ряд задач, решать который необходимо в русле проблемы Восток-Запад - изучение творческого наследия нашего народа, пропаганда творчества композиторов узбекской национальной школы

и исполнительского искусства, а также научное осмысление шедевров мировой музыкальной культуры.

За, почти вековой период развития науке о музыке в Узбекистане, выросла целая плеяда ученых, сформировалась школа. Уже назрела необходимость осознания проблем узбекского музыковедения, осмысления ее направлений и специфически. Изучению работ узбекских музыковедов и направлений в науке о музыке посвящены статьи и разделы в монографиях и сборниках молодым музыковедом Ф. Атамумлаевой начата работа над кандидатской диссертацией.

Кандидат искусствоведения, профессор Государственной консерватории

Узбекистана Тамара Аванесовна Головянц оставила после себя ряд научных статей, монографические исследования и, что на наш взгляд представляет особую ценность, воспитала плеяду музыкантов профессионалов различных направлений. Назовем лишь некоторых: М. Дубровская (доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки);



Иосиф Кон и Тамара Головянц

К. Урманова (кандидат искусствоведения, редактор канала «Культура»); Р. Юнусов (кандидат искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана); С. Гафурова (Заслуженная артистка РУз, профессор Государственной консерватории Узбекистана); Ш. Ганиханова (кандидат искусствоведения, доцент Государственной консерватории Узбекистана); Г. Турсунова (кандидат искусствоведения, доцент Государственной консерватории Узбекистана) и др. Под ее руководством было защищено свыше 50 дипломных работ по специальности «Музыковедение».

Тамара Аванесовна Головянц и ее супруг композитор Совет Афанасьевич Варелас внесли неоценимый вклад в развитие музыкального искусства Узбекистана, они являются основателями династии профессиональных музыкантов, творческие интересы которых многогранны - композиция, педагогика, редактирование, просветительство, общественная деятельность.

Творческий путь Т.А. Головянц начался в очень трудное время. «Родители практически ничем не могли помочь – вспоминала Тамара Аванесовна - ведь отец Совета Афанасьевича был репрессирован, а мать, с тремя детьми, сослана на поселение в Среднюю Азию. Так мой муж в 11 летнем возрасте оказался в Узбекистане. Его стремление заниматься музыкой оказалось сильнее жизненных



Нина Саенко с Тамарой Головянц

невзгод. Когда он пришел поступать в музыкальное училище, у него даже не приняли документы, посмеявшись над тем, что он решил стать на путь профессионального музыканта в пятнадцатилетнем возрасте. Но все же заветная мечта учиться музыке не оставляла его, она не оставляла его когда он работал слесарем на заводе «Ташсельмаш», где и застала его вторая мировая война».

Тяжело складывалась судьба и Тамары Аванесовны. Музыкальная и талантливая пианистка, на третьем курсе музыкального училища им. Хамзы, обморозила пальцы, потом еще на протяжении долгих лет в холодное время года она не могла играть на фортепиано.

преподавания музыкально-исторических дисциплин», «Педагогическая практика», «Специализация», музыковедов-историков руководила курсовыми и дипломными работами, магистерскими и кандидатскими диссертациями.

Изучая проблемы связанные с развитием композиторской школы Узбекистана, Т.А.Головянец опубликовала ряд монографий и научных статей среди которых выделяется «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана». Одной из интереснейших сторон ее музыковедческой деятельности является интерес к французской музыке и ее связям с восточной культурой. «Восток в творчестве французских композиторов» - учебное пособие,

Одной из интереснейших сторон ее музыковедческой деятельности является интерес к французской музыке и ее связям с восточной культурой.

Тамара Аванесовна запомнилась нам очень обходительной, с мягким, тихим голосом, неторопливостью в разговоре и движениях, тем не менее, очень требовательным и строгим педагогом. Ее лекции информативно насыщены, она всегда сама иллюстрировала их интересно подобранными музыкальными примерами. Уникальный педагогический дар Тамары Аванесовны заключался в умении найти подход к каждому студенту, умении заинтересовать и увлечь ученика своим предметом. Педагогический путь она начала в музыкальном училище, а с 1966 года на протяжении более 45 лет работала в Государственной консерватории Узбекистана на кафедре «Истории музыки и критики».

Т.А. Головянец вела целый ряд предметов, многие из которых разработала сама: «История музыки народов мира», «Современная музыка», «Методика

вышедшее в 2008 году, освятило ранее неисследованные стороны творчества К.Дебюсси, М.Равеля и А.Жолилье. Настольной книгой музыковедов республики стал справочник «Композиторы и музыковеды Узбекистана» выпущенный в соавторстве с Е.С.Мейке – дочерью Тамары Аванесовны, в 2005 году была выпущена книга в соавторстве с И.Г.Галущенко «Совет Варелас. Жизнь в музыке».

Другой стороной многогранной природы Т.А.Головянец являлось активное включение в общественную работу. Именно она стала инициатором проведения на базе Союза композиторов Узбекистана конкурса работ молодых музыкальных критиков. Не жалея времени и сил она готовила студентов к выступлениям на конференциях, курировала их публикации в СМИ и научных сборниках. В темах для изучения выбираемых учениками Тамары Аванесовны всегда

чувствовалась нестандартность мышления, широта затрагиваемых проблем, стремление выйти на междисциплинарный уровень. Яркая и темпераментная личность педагога увлекала студентов научно-творческой инициативой, воспитывая в них активность, способность отстаивать собственные научные позиции, стремление к самостоятельным исследованиям. «Я всегда стараюсь изучать с учениками малоисследованные проблемы, рассматривать вопросы еще не освященные в музыкознании» говорила Тамара Аванесовна. Например, «Эстетические взгляды И.Стравинского», «Б.Барток и его опера «Замок герцога синяя борода», «Оркестровое письмо

М.Равеля», «Марш в композиторском творчестве», «Симфоническое творчество Франка», «Dias irae в композиторском творчестве», обращение творчеству К.Орфа, П. Хиндемита, О Мессиаана и, конечно же изучение творчества узбекских композиторов – Н. Зокиров, С. Варелас, С. Бабаев и др.

«Человек открытый и доброжелательный, интеллигентный и душевно богатый, он вложил в творчество всю любовь к людям, веру в жизнь, в светлые нравственные идеалы» - такими словами, сказанными музыковедом А.Х.Джабаровым заканчивается книга о А.С.Вареласе, думается это в равной мере можно отнести и к Тамаре Аванесовне.

#### Использованная литература:

1. Янов-Яновская Н.С., Янов- Яновский Ф.М. Памяти наших учителей. Т.: 2011
2. Ганиханова Ш. Семейные традиции Т.А. Головянц. Газета «Семья» 2009г.



Равшаной ТУРСУНОВА,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

## ЖАҲОН МАДАНИЯТИ КЎЗГУСИДА АМИР ТЕМУР ОБРАЗИ

### Аннотация

Мақолада Амир Темур образига нисбатан асрлар давомида Европа композиторлик ижодиётида сўнмай келган эътибор қайд этилиб, бугунда чет элнинг давлат ва нодавлат, хусусий кутубхоналарида Амир Темур бош асар қаҳрамони сифатида изланишлар асосида аниқланган ва рўйхатни тўлдирган сахнавий ва муסיкий асарларнинг нота қўллёмалари хусусида фикр юритилади. Охириги йилларда Ўзбекистон ва чет элда мазкур масалани ўрганишда олиб борилган ишлар самараси хақида маълумот берилади.

**Калит сўзлар:** Амир Темур, образ, тадқиқот, муסיкий-сахнавий асарлар, опера, композитор, Г. Ф. Гендель, "Tamerlano", рўйхат, ютуқлар.

В статье рассматривается роль и значимость образа Амира Темура в композиторском творчестве Европы на протяжении веков. Представлены новые сведения о музыкально-сценических произведениях и нотных рукописях хранящихся в зарубежных государственных, негосударственных библиотеках, а также в частных коллекциях, которые в свою очередь восполняют объявленный список произведений об Амуре Темуре. В исследовании данного вопроса освещены последние достижения в Узбекистане и за рубежом.

**Ключевые слова:** Амир Темур, образ, исследование, музыкально-сценические произведения, опера, композитор, Г. Ф. Гендель, "Tamerlano", список, достижения.

### Annotation

The article examines the role and significance of the image of Amir Temur in the composer's work of Europe throughout the centuries. New information about musical and stage works and music manuscripts stored in foreign state, non-state libraries as well as in private collections that in turn make up the announced list of works about Amir Temur are presented. The study of this issue highlights recent achievements in Uzbekistan and abroad.

**Keywords:** Amir Temur, image, research, musical-stage works, opera, composer, G. F. Handel, "Tamerlano", list, achievements.

**М**устақиллигимизнинг дастлабки кунлариданок давлатимиз томонидан етук аждодларимиз, буюк алломалар ва шахсларнинг жаҳон тарихи саҳифаларидаги муносиб ўринларини қайд этиш ва тиклаш борасида кўплаб хайрли ишлар амалга оширилди. Шулар қаторида Соҳибқирон Амир Темур шахсининг жаҳон тарихида

тутган ўрнини тиклаш, тарихий адолатни ўрнатиш борасида ўтказилган Халқаро симпозиумлар ва илмий анжуманларни мавқеи ва ўрни ниҳоят катта бўлди.

Европада Амир Темур шахсига нисбатан асрлар давомида сўнмай келган эътибор кўплаб илғор драматург ва ёзувчилар, композитор ва либретточиларнинг диққатини жалб этиб, буюк



шарқ қаҳрамони мавзуига бағишланган асарлар яратилишига замин яратди. Хусусан, бугунда чет элнинг давлат ва нодавлат, хусусий кутубхоналарида Амир Темур бош асар қаҳрамони сифатида эълон қилинган бир қатор бадиий, сахнавий ва мусиқий асарлар маълум бўлган. Бирорта асар, Европа ва Шарқ муסיқашунослигида шу кунга қадар атрофлича таҳлил этилмаганлиги бизнинг эътиборимизни ўзига тортиб, бугунги олиб бораётган илмий ишимнинг мавзуини белгилаб берди.

Немис муסיқа маданиятида Амир Темур образи буюк композиторлар – Георг Филипп Телеманнинг (1681-1767) ва Георг Фридрих Гендель (1685-1759)ларнинг бир хил ном билан аталган “Tamerlano” операларида аксини топди. Телеманнинг мазкур операси 1721 ва 1729 йиллар орасида Гамбургда яратилган ўн саккизта опералари қаторида алоҳида ўрин эгаллайди. Г. Ф. Гендельнинг асари эса композиторнинг опера ижодини етуклик палласида яратилган ёрқин намуналари қаторида қайд этилади. “Opera seria” ва “катта муסיқали драма” (Р.Роллан атамаси) хусусиятларини ўзида мужассам этган бу опера 1724 йили Қирол Академиясининг олтинчи театр мавсумини очиб берган.

Гамбургда XVIII асрда ушбу мавзуда сахналаштирилган опералар қаторида Йохан Филипп Фортч (1652-1732) 1690 йили яратган “Боязид ва Темур” (“Bajazeth und Tamerlan”) операси, Джохан Фридрих Ричардс (1752-1814)нинг бир акти ҳажвий опералари маълум. Италиян андозадаги опералар композитор ижодининг охириги, салмоқли қисмини ташкил этган. Илк босқичидаги операларда Д. Ф. Ричардс немис опера ва мелодрама орасида синтез йўлларини топиш борасида тажрибалар олиб борган. Бирок, композиторни жанр ривожига қўшган муҳим улуши унинг “жиддий” операларида намоён бўлди (“Пантик” (“Panthic”)1780) ва

“Темур” (“Tamerlan” 1786)). Мазкур сахна асарларида муаллиф К. В. Глюкнинг муסיқий тили ва услубига яқинлаштиришга интилган кўринади. Питер фон Винтер (1754-1825) ҳам ижодининг етуклик палласида “Темур” (“Tamerlan”1802) операсини яратган.

Англияда ҳам Амир Темур образига бағишланган сахна ва бадиий асарлар ниҳоятда машҳур бўлган. Хусусан, XVIII – XIX асрга қадар йилнинг ҳар мавсумида ўтказилган драматург Николас Роу кечаларида, Амир Темур шахсига қиёсан Девоншир герцоги Ульям Маркуис III тенглаштирилган ҳолда илтифот ва хурмат рамзи сифатида қайд этилган. Бирок мазкур давр мобайнида Англия композиторлик мактаби Италия композиторлик мактаби каби жадал ривожланмагани боис, Шарқ мавзуига мурожаат қилган композиторларнинг сони саноклидир (Джонатан Мартин (1715-1737), Джон Лентон (1657-1719)).

Италияда Амир Темур ва Боязид ҳақида баён қилувчи муסיқий сахна ва театр асарларининг машҳур бўлиб кетишига яна бир сабаб, давлатнинг сиёсий майдонида рўй бераётган ўзгаришларига ҳамоханг бўлганидир.

Олиб борган изланишларимиз асосида XVII-XIX аср композиторлик ижодиётида Амир Темур образига бағишланган яна бир қатор муаллифлар аниқланди. Муаллифларнинг сони, асарларни Фарбий Европа театрлари мавсумларида йиллар давомида муваффақият билан қўйилиши, чет эл сахнавий-муסיқий асарлар репертуарида ушбу асарларнинг эгаллаган ўрни ва мавқеини белгилаб беради:

1. Алессандро Скарлатти (1660-1725) “Буюк Темур” (“IL Gran Tamerlano”) опера 1706 й.

2. Леонардо Лео (1694-1744) “Боязид-Туркия императори» (“Bajazete Imperador de' Turchi”) опера 1722 й.

3. Никколо Порпора (1686-1766) “Темур” (“Tamerlano”) опера 1730 й.

4. Атнонио Вивальди (1675-1741) "Темур" ("Tamerlano") опера 1735 й.
  5. Антонио Саккини (1730-1786) "Темур" ("Tamerlano") опера 1773 й.
  6. Антонио Сапиенца ўфил (1794-1855) "Темур" ("Tamerlano") опера 1828 й.
  7. Агостине Пьовене (1671-1721) "Tamerlano либретто" 1709 й.
  8. Франческо Гаспарини (1668-1727) "Темур" (IL Tamerlano) опера 1717 й.
  9. Джованни Тадолини (1789-1872) "Темур" ("Tamerlano") опера 1815-1827 й.
  10. Джузеппе Сколари (1720-1774) "Темур" ("IL Tamerlan") опера 1763 й.
  11. Фортунатто Челлери (1690-1757) "Темур" ("Tamerlano") опера 1721 й.
  12. Марк Антонио Зиани (1653-1715) "Буюк Темур" ("IL Gran Tamerlano") опера 1689 й.
  13. Джулио Чезаре Корради (...-1700) "Буюк Темур" ("IL Gran Tamerlano") либретто 1690 й.
  14. Франческо Киаппи (1690-1764) "Темур" ("Tamerlano") опера 1716 й.
  15. Джованни Антонио Джаи (1690-1764) "Темур" ("ILTamerlano") опера 1724 й.
  16. Бернардо Саддумене (1721-1754) "Боязид Туркия императори" ("Bajazete Imperador de' Turchi") опера 1722 й.
  17. Джованни Порта (1675-1755) "Буюк Темур" ("IL Gran Tamerlano") опера 1730 й.
  18. Антонио Нини "Темур" ("Tamerlano") опера 1728 й.
  19. Эдиджио Дуни "Темур" ("Tamerlano") опера 1743 й.
  20. Жиочино Кучи "Темур" ("Tamerlano") опера 1746 й.
  21. Джовани Батиста Лампугнани "Темур" ("Tamerlano") опера 1746й
  22. Даниель Дель Барба (1715-1801) "Буюк Темур" ("IL Gran Tamerlano") сахнавий асар-пародия 1746 й.
  23. Джовани Батиста Пессети (1704-1766) "Темур" ("Tamerlano") опера 1754 й.
  24. Бернасскони "Темур" ("Tamerlano") опера 1754 й.
  25. Петро Гуглиельми "Темур" ("Tamerlano") опера 1764 й.
  26. Джузеппе Сартти "Темур" ("Tamerlano") опера 1764 й.
  27. Фердинанто Пайер "Темур" ("Tamerlano") опера 1796 й.
  28. Симон Майер "Темур" ("Tamerlano") опера 1812 й.
  29. Микаэль Карафа (1787-1872) "Темур" ("Tamerlano") опера 1824 й.
  30. Джузеппе Николлини (1763-1824) "Темур" ("Tamerlano").
  31. Петро Казелла (1769-1845) "Темур" ("IL Tamerlano") опера 1840 й.
  32. Георг Филипп Телеманнин (1681-1767) "Темур" ("Tamerlano") опера 1729 й
  33. Йохан Филипп Фортч (11652-1732) "Боязид ва Темур" ("Bajazeth und Tamerlan") операси 1690 й.
  34. Йохан Кристоф Петц (1664-1716) "Темур" ("Tamerlanes") опера 1706 й.
  35. Джохан Фридрих Ричардс (1752-1814) "Темур" ("Tamerlan") опера 1786 й.
  36. Этьенн Морель де Чэфдевиле (1747-1814) "Темур" ("Tamerlan") либретто.
  37. Питер фон Винтер (1754-1825) "Темур" ("Tamerlan") опера 1802 й.
  38. Джозеф Мисливечек (1737-1781) "Буюк Темур" ("IL Gran Tamerlano") опера 1771 й.
- Бугун қўлга киритган маълумотларимиз куйидаги сон билан чекланса, ушбу рўйхатни янада кенгайиш эҳтимоли бор. Шунингдек этиш лозимки, Амир Темур хақида қолдирилган ва бизгача етиб келган қўлёзма тарзидаги тарихий ёдгорликлар, бадиий асар дурдоналари ва илмий тадқиқотлар қийматини инкор қилиб бўлмайдди. Дастанлар ва ягона манбалар ўрнида муסיқий-сахнавий асарлар ғарбий Европада Амир Темур сиймосига нисбатан шаклланган хилма-хил қарашлар тизими, айнан, тарихда бир-бирига қарама-қарши, баъзан чалқаш бадиий талқинлар шаклланишига замин яратдилар. Хусусан,

I L  
**TAMERLANO**  
TRAGEDIA PER MUSICA

*Da rappresentarsi*  
NEL NUOVO TEATRO  
DELL' ACCADEMIA  
FILARMONICA

Nel Carnevale dell'anno 1735.

DEDICATO  
A SUA ECCELLENZA  
LA SIGNORA  
**ISABELLA CORRER**  
P I S A N I

IN VERONA, Per Jacopo Vallarfi.  
*Con Licenza de' Superiori.*

Амир Темурнинг шахси ва жаҳоншумул ғалабалари Европа мамлакатларини ларзага солиб, Европа ижодкорлари томонидан яратилган асарларда мазкур образ кўрқув ва эҳтиром марказига айланганлигини эътироф этиш лозим. Юқорида келтирилган ва Амир Темурга бағишланган муסיкий асарларнинг кўп қисми бир хил номи, сюжети ёки маъноси яқин бўлган таърифда номланганининг гувоҳи бўламиз. Хусусан, “Буюк Темур” (“IL Grano Tamerlano”) ёки “Илтифотли Темур” (“Tamerlan the Beneficent”), “Темур ёки Боязид вафоти” (“Tamerlan o la mort de Bajazet”), “Темур” (“Tamerlano”) каби асарларнинг ўзида Европа ижод аҳли Амир Темур шахсига эҳтиёткорлик билан ёндашганлигига амин бўламиз.

Амир Темур образининг Жаҳонда тутган ўрнини аниқлашда, ул зотнинг шахси ва бадий асарлардаги ўрнини белгилашда бугунда ҳам турли ишлар

амалга оширилмоқда. Мақоламиз доирасида Амир Темур шахсини-жаҳон миқёсида ўрганиш ва тарғиб қилиш борасида қилинган бир қатор ишлар ва қўлга киритилган янги ютуқларни ҳам қайд этишимиз мумкин. Хусусан, Италия пойтахти Римда 2015 йили университетлараро тадқиқот Кенгаши марказининг аъзоси, Ла Сапиенца университети профессори (CIRPS) Магда Педаче томонидан Ўзбекистон Фанлар академияси олимлари билан ўзаро ҳамкорликда яратилган “La Musica e la Memoria” номли китобнинг тақдироти бўлиб ўтди. Мазкур нашр буюк италян композитори Антонио Вивальди томонидан яратилган “Tamerlano” муסיкий асарнинг ахамияти ва шарҳига,

## BAJAZETTE

*Dramma per Musica*

DA RAPPRESENTARSI

N E L

**TEATRO DELLE DAME**

*Nel Carnevale dell'Anno 1746.*



Si vendono da Fausto Amidei Libraro al  
Corso sotto il Palazzo del Signor  
Marchese Raggi.

IN ROMA, per il Bernabò, e Lazzarini, 1746.

*Con licenza de' Superiori.*

шунингдек, Темурийлар даври сиёсати, илм, фан, маданият каби кенг доирадаги қизиқарли тарихий маълумотлар билан бойитилган. Santa Cecilia консерваторияси профессори Карла Конти халқаро миқёсдаги бундай лойиҳалар орқали олимлар, ёш тадқиқотчилар томонидан олиб борилаётган тадқиқот ва изланишлар самарасининг истиқболи порлоқ эканини алоҳида қайд этди.

2015 йили Ўзбекистон Миллий кутубхонаси захираси таниқли ўзбек шоири ва таржимони Фулом Мирзо томонидан буюк немис композитори Георг Фридрих Гендельнинг “Амир Темур” операси ўзбек тилига таржима қилиниб «Янги аср авлоди» нашриёти томонидан халқимизга тақдим этилди.

2017 йил La Scala опера театрининг очилиш мавсуми ҳам

Г. Ф. Гендельнинг “Тамерлано” операси намойиши билан бошланди. Буюк немис композиторининг опера-сериа

## IL GRAN TAMERLANO

DRAMA PER MUSICA

Da rappresentarsi in FIRENZE nel Teatro di Via della Pergola nel Carnevale dell' Anno 1730.

SOTTO LA PROTEZIONE DELL' ALTEZZA REALE DEL SERENISSIMO

GIO: GASTONE I.  
GRAN DUCA DI TOSCANA.



IN FIRENZE. )( Con Lic. de' Sup.

Si vende alla Stamperia di Domenico Ambrogio Verdi, dirimpetto all' Oratorio di S. Filippo Neri.

## IL GRAN TAMERLANO.

Tragedia per Musica,

Da rappresentarsi

ful

Regio Teatro Danese,

nel principio dell' Anno 1764.

## Den Store Tamerlan.

En

## Musicalsk Tragedie,

til at opføres

paa

den Kongelige Danske Skueplads,

i Begyndelsen af Aaret 1764.

Oversadt paa Dansk,

af

R. Soelberg,

Dandsjere ved de Kongelige Skuepil.

Kiøbenhavn,

Etrykt hos Lars Nielsen Svare.

андозаси томошабинлар эътиборига янгича режиссёрлик талқини орқали ҳавола этилди. Опера қаҳрамонлари аллегорик кўринишда XX аср тарихий сиймолари мисолида гавдаланди. Фикримизча, бундай талқин бугунда сахнавий ҳаётини йўқотиб бораётган опера-сериа намуналарига қайта ҳаёт бахш-этиш пировардида, замонавий томошабинларни дурдона асарлар билан таништириш борасидаги тажрибавий-ижодий йўللardan биридир.

Бугунда Соҳибкирон Амир Темур ҳақида Европада турли даврларда нашр қилинган адабиётларни ўрганиш имкони пайдо бўлгани боис биз тадқиқотчилар учун изланишлар борасида янги қирраларни инкишоф этиш йўллари кенгаймоқда.

Азиз ЗОКИРОВ,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси “Ўзбек маънавияти тарихи  
ва назарияси” кафедраси катта ўқитувчиси

## ИЛК МАҚОМ АНЖУМАНИ

### Аннотация

Ушбу мақолада ўзбек миллий мақом санъатининг ҳозирги кундаги аҳамияти, ривожлантирилиши ва тарғиботи масалалари, жумладан Шахрисабз шаҳрида илк маротаба ўтказилган Халқаро мақом санъати анжумани доирасида ўтказилган тадбирларнинг яқиний натижалари ҳақида фикр-мулоҳазалар билдирилади.

**Калит сўзлар:** мақом, санъат, мусиқа, анжуман, миллий, маданият, конференция, илмий, халқаро.

В данной статье рассматривается значение национального макомного искусства, о развитии и пропаганде на данном этапе. В частности освещается процесс подготовки и итоги проведенных мероприятий первой Международной конференции макомного искусства проходившей в городе Шахрисабз.

**Ключевые слова:** маком, искусство, музыка, форум, национальный, культура, конференция, научный, международный.

### Annotation

In this article, the importance of national maqom art today, development and propaganda is considered. In particular, the process of preparation for the first International Conference of Maqom Art held in the city of Shakhrisabz is highlighted.

**Keywords:** maqom, art, music, forum, national, culture, conference, scientific, international.

**Б**угунги кунда мамлакатимизда маданият ва санъат соҳасини изчил ривожлантириш, жаҳон миқёсидаги ижобий тажриба ва тенденциялар, ютуқ ва натижаларни ҳар томонлама чуқур ўрганиш асосида барча соҳалар фаолиятини самарали йўлга қўйиш, уларнинг тармоғини кенгайтириш, моддий-техника базаси, кадрлар салоҳиятини мустаҳкамлаш масалаларига устувор аҳамият берилмоқда. Негаки, ҳар бир ёш авлод ўз миллати тарихи билан бир қаторда, миллий мусиқа мероси, халқ ижодиёти, шу жумладан, буюк санъаткор аждодларимиз томонидан яратилган мусиқа меросимизнинг дурдона асарларини, ижро намуналарини теран англаган ҳолда ўзлаштириши даркор.

Маълумки, ўзбек миллий мумтоз мусиқа меросига бўлган эътибор ва уни илмий жиҳатдан ўрганиш доимо долзарб масалалардан бири бўлиб келган. Шу ўринда Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида” ги Қарорини алоҳида таъкидлаб ўтиш даркор. “Асрлар давомида улуғ шоир ва олимлар, мохир 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 шухрат 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”.

Бу, албатта халқимиз ва мумтоз му- сиқамизга бўлган Халқаро эътибордир.

Мақомлар фақат туркий халқларга хос бўлибгина қолмай, у кўпгина шарқ халқларида ҳам кенг тарқалган. Мақомлар қадим замонлардан буён дунё халқлари орасида мавжуд бўлиб, турли халқлар маданиятида “мақом” иборали асар ва туркумлар мавжуд: ўзбек ва тожикларда “мақом”, ара- бларда “мақам”, эронларда “дастгоҳ”, озарбайжонларда “муғом”, уйғурларда “муқом”, мағрибда “нуъба”, хиндларда “рага” каби ибораларнинг вариантлари ишлатилади.

Манбашунос олим Зокиржон Ориповнинг “Шарқ муסיқий манбашу- нослиги”(X-XI асрлар) ўқув қўлланмасида “Шарқ халқлари муסיқа маданияти та- рихини ўрганишда ўрта асрлар муסיқа илмига оид асарлар асосий манбалар

сифатида ҳозирги кунга қадар дастурул амал бўлиб хизмат қилиб келмоқда. “Бу асарлар турли шаклларда, жумладан мустақил рисола сифатида ёки қомусий асарнинг бир қисми сифатида ҳам) араб, форс ва туркий тилларда Яқин ва Ўрта Шарқда кўп асрлар давомида, VII асрдан то XX асрга қадар яратилди”.

Мақомларнинг назарий асосларини яратишда машҳур Шарқ алломалари Ал-Киндий, Абу Наср Форобий, Ал-Хоразмий, Абу Али ибн Сино, Ибн Зайла, Сафиуддин ал-Урмавий, Махмуд бин Маъсуд Қутбиддин Шерозий, Абдулқодир Мароғий, Абдурахмон Жомий, Зайнулобиддин ал-Хусайний, Нажмиддин Кавкабий, Дарвеш Али Чангий каби кўплаб назариётчилар ўзларининг муסיқа рисолалари билан улкан ҳисса қўшганлар.

Дарҳақиқат, мумтоз муסיқа санъати халқимиз маънавий дунёсида тутган ўрни беқиёсдир.

“Президентимизнинг ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш



масалалари бўйича қабул қилган қарорлари билан яқин бир аср давомида халқимиз интизорлик билан кутган воқелик амалга ошадиган бўлди. Бу қарор, шубҳасиз, халқимиз учун, келажак авлоднинг тарбияси учун муҳим дастуруламалдир. Зеро, мақомлар ўзбек халқи маданий-маънавий ҳаёти тарихининг оҳангларда юксак ифодасини топган қомусидир. Буюк санъаткорлар, халқ бастакорлари томонидан асрлар оша яратилган мақомларда халқимизнинг руҳияти, маънавияти, миллий қадрияти, ҳаётини кечинмаларининг теран фалсафий моҳияти тараннум этилган. Унинг муайян тартиби, талқин мезондаги таркиби, замон ва макон билан боғлиқ ижро фалсафаси мавжуд”, – деб яна



бир бор таъкидлаб ўтади Ўзбекистон Республикаси Маданият вазири Бахтиёр Сайфуллаев.

Ўзбек миллий мақом санъатининг ноёб намуналарини кенг тарғиб қилиш, уни асраб-авайлаш ва ривожлантириш, ёш авлод қалбида миллий мумтоз санъатимизга ҳурмат ва эътибор туйғуларини камол топтириш, турли халқлар ўртасидаги дўстлик ва биродарлик ришталарини мустаҳкамлаш, ижодий ҳамкорлик, маданий-маънавий муносабатлар доирасини халқаро миқёсда кенгайтириш мақсадида Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 17 ноябрдаги “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-3391-сонли ва 2018 йил 6 апрелдаги ПҚ-3656-сонли “Халқаро



мақом санъати анжумани ўтказиш тўғрисида”ги қарорларида Шаҳрисабз шаҳрида ҳар икки йилда бир марта ўтказилиши белгиланган.

Шу муносабат билан жорий йилнинг 6-10 сентябрь кунлари Шаҳрисабз шаҳрида Халқаро мақом санъати анжумани бўлиб ўтди.

Тарих зарварақларидан маълумки, Шаҳрисабз Рим ва Афина, Самарқанд ва Қуддус шаҳарларига тенгдош бўлган энг навқирон ва кўхна шаҳарлардан биридир. Шаҳрисабз - форс тилидан таржима қилганда “Яшил шаҳар” деб номланади. Захириддин Муҳаммад Бобурнинг “Бобурнома”асарида,

“...Баҳорлар саҳроси ва шаҳри ва боми ва томи хўб сабз бўлур учун Шаҳрисабз ҳам дерлар”, -деб ёзган эди. Бу борада, энг аввало, Соҳибқирон Амир Темурнинг Ватани ҳамда унинг раҳбарлигидаги фан ва санъатнинг ҳақиқий марказига айланган машҳур шаҳардир.

Анжуман доирасида 7-8 сентябрь кунлари “Мақом санъати ва унинг жаҳон цивилизациясида тутган ўрни” мавзусидаги Халқаро илмий-амалий конференция юқори даражада ташкил этилди. Конференцияда хорижлик 19 нафар ҳамда ўзбекистонлик 10дан зиёд санъатшунос олимлар, малакали мутахассислар ўзларининг мавзуга оид илмий мақолалари билан қатнашдилар. Булардан: Америка қўшма штатлари Шимоли-шарқий Осиё муסיқа институти вице-президенти Бохи Жим Бан; Тунис Олий Муסיқа институтининг асосчиси Гуеттат Махмуд; Тожикистон консерваторияси ректори Фароғат Азизи, санъатшунослик фанлари доктори Аслиддин Низамов; Озарбайжонда хизмат кўрсатган артист,



Миллий фанлар академиясининг илмий ходими Санубар Багирова, Озарбайжон консерваторияси проректори Лала Гусейнова ҳамда эронлик этномуסיқашунос, профессор Сасан Фатеми ва бошқалар.

Илмий анжуман сўнгида давра суҳбати ўтказилди. Унда хорижий олимлар билан ижодий ҳамкорлик ва истиқболли режалар келишиб олинди, Ўзбек миллий мақом санъати маркази томонидан нашр этилган “Ўзбек мақомлари” (муаллиф Р.Юнусов илмий рисоласи инглиз, рус ва ўзбек тилларида) ҳамда “Шашмақом” аудио альбоми ва эсдалик







совғалари барча иштирокчиларга тақдим этилди.

Шунингдек, Шаҳрисабз шаҳридаги Оқсарой майдони ҳудудида мақом санъатига оид турли кўргазмалар, миллий созлар ва либослар, хунармандчилик буюмлари, тасвирий ва амалий санъат асарлари, ҳайкалтарошлик намуналари, аудио ва видео дисклар, китоблар, альбомлар, фотосуратлар намойиши бўлиб ўтди.

Мазкур анжуман доирасида ўтказилган кўрик-танлов натижаларига кўра:

Гран-при – “Энг яхши мақом ансамбли” – “Мақом академияси” (Тожикистон);

1- ўрин – “Энг яхши яккахон мақом ижрочиси” – Шебонова Нигар, “Муғом” ансамбли (Озарбайжон);

1- ўрин – “Энг яхши мақом ансамбли” – “Сақил” ансамбли (Ўзбекистон);

2- ўрин – “Энг яхши мақом ансамбли” – “Настор” (Эрон);

2- ўрин – “Энг яхши мақом ансамбли” – “Устод Иқбол Аҳмад Хон ва унинг гуруҳи” (Индия);

3- ўрин – “Энг яхши яккахон мақом ижрочиси” – Сухонберди Ўрозбердиев (Туркменистон);

3- ўрин – “Энг яхши яккахон мақом ижрочиси” – “Комазаки машу”, “SPCP JAPAN” ансамбли (Япония);

3- ўрин – “Энг яхши мақом ансамбли ижрочиси” – эгизаклар Муҳаммад ва Баҳир (Тунис);

Бугунги кунда халқимизнинг бебаҳо муסיкий мероси бўлган мақом санъатини ёш авлодга ўргатиш нафақат муסיқага ихтисослашган ўқув юртлари, балки барча таълим муассасалари олдида турган улкан вазифадир. Ёш авлодни улф ажодларимизнинг маънавий мероси ва бадий гўзал аънаналари асосида эстетик тарбиялашда мақомларнинг аҳамияти каттадир. Зеро, мақомлар инсонларда гўзал туйғуларни уйғотади.

#### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Халқ сўзи, 2017 йил, 18 ноябрь, 233-сон.
2. Орипов З. “Шарқ муסיкий манбашунослиги” (X-XI асрлар).
3. Б.Сайфуллаев, “Мақом ва замон”, Ўзбекистон адабиёти ва санъати, 2017 йил, 24 ноябрь, 48-сон.

## ФАРҲОД АЛИМОВ ИЖОДИДА МУСИҚИЙ-ҲАЖВИЙ АСАРЛАР

### Аннотация

Мазкур мақолада композитор Фарход Алимов яратган ва кўплаб томошабинлар эътиборини қозонган баъзи мусиқий-ҳажвий асарлар мазмун ва шакл жиҳатидан кўриб чиқилган. Асарларда мусиқий драматургия ва бадиий сюжетнинг ўзаро боғлиқлиги, қўлланилган мусиқий шакл ва жанр хусусиятлари, мусиқий партитурада миллийлик ва ҳажвийликни ифода этиш масалаларига алоҳида тўхталиб ўтилган.

**Калит сўзлар:** мусикашунос, композитор, ўзбек мусикашунослиги, мусиқий танқид, мусиқа таълими, ижрочилик.

В данной статье рассматриваются некоторые музыкальные комедии композитора Фархада Алимова, которые в значительной степени привлекли внимание многих зрителей. Особое внимание уделяется взаимоотношению музыкальной драматургии и художественного сюжета, роли музыкальных форм и жанров, выражению национальных и комедийных особенностей в музыкальной партитуре произведений.

**Ключевые слова:** музыковед, композитор, узбекское музыковедение, музыкальная критика, музыкальное образование, исполнительство.

### Annotation

This article examines some musical comedies of the composer Farhad Alimov, who largely attracted the attention of many spectators. Particular attention is paid to the relationship between musical drama and the artistic plot, the role of musical forms and genres, the expression of national and comedic features in the musical score of works.

**Keywords:** musicologist, composer, Uzbek musicology, music criticism, music education, performance.

**К**омпозитор Фарход Алимов ижодидан ўрин олган илк мусиқий-саҳнавий асарлар (1989-1991) мустақилликка эришиш остонасида саҳна юзини кўрди. Фарход Алимов ушбу соҳада самарали ижод қилиб келаётган замондош композиторлар (М. Бафоев, М. Маҳмудов, С. Ҳайитбоев, А. Мансуров, О. Абдуллаева ва бошқалар) билан бир қаторда ўзини мусиқали драма ва комедия жанрида ҳам синаб кўрди. Айнан мазкур жанр унинг композиторлик имкониятини нақадар бой ва кенг қамровли эканини намойиш этди.

Композитор ҳозирги Муқимий номидаги Ўзбекистон давлат мусиқали театрида 1989 йилдан бошлаб самарали меҳнат қилиб, 2002 йилга қадар яратган мусиқий-саҳнавий асарлари томошабинлар эътиборига тушди. Айнан мусиқали комедия жанрида ёзилган асарлари С. Имомов пьесаси асосида “Сойибхўжа операцияси” (1998), “Эргинамнинг орзуси” (1998), Сирателининг “Ассалому алайкум, қизлар” (1999), “Хонума хонум” (1999), С. Имомовнинг “Супер қайнона” (1999), “Супер қайнона–2” (2002) комедиялари, Ҳ.Хурсандовнинг “Ўлдинг, азиз бўлдинг” (2001) трагикомедияси шулар жумласидандир. Театр репертуаридан муносиб ўрин олган мазкур спектакллар замонавий мавзуси, адабий мазмундорлиги,



ёркин ва жозибали мусиқаси билан ҳозирги кунгача томошабинни ўзига жалб этиб келмоқда.

Композитор сахна асарларини яратишда авваламбор матн мазмунига мос келадиган, образни аниқ ва ифодали кўрсата оладиган кўйларни яратиши, мазкур мусиқий драма ва комедияларнинг муваффақиятли чиқишида муҳим сабаб бўлди. Шу билан бирга асар мусиқасининг кўп қатламлилиги, образларни ёритувчи йирик ариялар, кўшиқлар, дуэт ва ансамбллар, асар қаҳрамонларининг руҳий кечинмалари ва ҳолатларини аниқроқ кўрсатиш учун турли мусиқий ифода воситалари, турли жанрларга мурожаат қилиши эътиборга сазовор. Шунингдек, Фарҳод Алимов замонавий қаҳрамонларни ҳаёт тарзини акс эттиришда давр садоларига ҳамоҳанг мусиқий намуналар яратади. Мана шу жиҳатини қайсидир маънода ўз даврининг етук композиторларидан бири Манас Левиёв билан солиштириш мумкин. Ундан ташқари Фарҳод Алимов замонга мос равишда эстрада мусиқасининг кенг имкониётларидан фойдаланиб, керак пайтда ундан

миллий мусиқа билан уйғун равишда фойдаланганлигининг гувоҳи бўламиз. Лекин композитор яратган мусиқий номерларида албатта, миллий мусиқа меросимиз, миллий оҳанглари етакчи ўринда янграб туради. Сахна асарлари учун яратган мусиқасида иқтибосни кўрмаймиз, лекин халқ кўйларига ўхшаш номерлар, фольклор жанридаги мусиқий номерларни ҳар бир спектаклда учратиш мумкин. Масалан, “Сойибхўжа операцияси”, “Супер қайнона – 1-2” комедияларида миллий фольклор мусиқасининг сара намуналари – терма, кўшиқ, лапар, ялла каби жанрларда яратилган мусиқий номерларни учратиш мумкин.

Таҳлил учун мақоламизда бугунги кунда ҳам кўплаб томошабинлар эътиборини қозонган, севиб томоша қилинадиган баъзи асарларни келтиришни жоиз топдик.

1999 йил драматург Санжар Имомов пьесаси асосида яратилган “Супер қайнона” мусиқали комедияси ҳозирги кунда долзарб мавзуга айланган қайнона-келин муносабатларини ҳажвий тарзда ифодалаган. Фарҳод Алимов томонидан басталанган мусиқий партитура эса асар мазмундорлигини, ҳажвийлигини янада бойитади. Икки пардали мазкур мусиқали спектакль кириш, ансамбль номерлар, 3 та дуэт, 3 та ария ва финал қисмларидан иборат. Мусиқий драматургия сахнада бўлаётган ҳаракатларга мос бўлиб, тузилиши куйидагича: Бош қаҳрамон Хожарни композитор лейтмавзу билан кўрсатиб ўтади. Келини Муяссар, ўғли Мардон характерикаси улар кўйлаган ария ва дуэтларда ифодаланган бўлиб, мавзулар ўзбек халқ кўшиқлари хусусиятига яқинлиги яққол сезилади. Лад, товушқатор, куй оҳанглари, ритм, танланган шакл – булар барчаси биргаликда оркестровка ёрдамида қаҳрамонларнинг қиёфасини очиб беради.

Спектаклнинг умумий кайфиятига биринчи ноталардан бошлаб муқаддима олиб киради. Унинг мусиқаси жуда қувноқ ва жўшқин рақс характерида. Симфоник оркестр таркибида най, қонун, қашқар рубоб, ғижжак, доира каби миллий чолғу

асбоблари ишлатилган. Бу албатта мусикий номерлардаги миллий оҳанглarning янграшига ёрдам беради.

Муқаддимадаги танланган чолғу таркиби, куй-оҳанг йўллари (триоллар), ритм унсурлари (уч хиссали ўлчов) ва бошқа кўплаб ижро воситалари (най ижросидаги тремоло) асарга миллийлик хусусиятини беради. Миллий чолғулар (най, конун, кашқар рубоб, ғижжак, доира)нинг тембрлари ва мусиқанинг лад асослари миллий оҳанглarnи юзага чиқариш учун хизмат қилган. Увертюра ми фригий ладида оддий икки қисмли шаклда ёзилган. Квадрат структурага эга бўлган 2 та даврия (16+16)нинг асосий куй йўллари триолларда флейта, гобой, кларнет, шунингдек, торли созлар гуруҳида янграйди. Зарбли созлар гуруҳи эса миллий ритмни бериб туради.

Мардон ва синглиси Гурчеҳранинг “Мулла-жиринг” дуэти ҳам миллий оҳанглarda ва ракс характерида. Композитор мусикий номернинг характерини очиб беришда жуда омадли ифода воситаларидан фойдаланган. Масалан, оркестр зарбли созларида тангачаларнинг садоси эшитилиб туради.

Асарнинг бош қаҳрамони Ҳожар образи характеристикаси лейтмавзуда ифодаланган. Бу лейтмавзу асар давомида ўзгармайди ва ривожланмайди. Сахнада қайнона пайдо бўлганда мазкур лейтмавзу янграйди.

**Adagio**

The image displays a musical score for a string ensemble. The top system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 6/8 time and D major. It features pizzicato (pizz) markings for the strings. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-10.

Ундан сўнг “Ҳожар кўшиғи” ижро этилади. Асарда Ҳожар фақатгина иккита ария ижро этади (1 акт 3-5 мусиқий номерлар). Иккала ария ҳам 1та мусиқий асосга эга. Бу кўшиқ ҳам миллий руҳда бўлиб қайнона образини ифодаловчи марказий номерлардан ҳисобланади. Бу мусиқий номер ми мажор тоналлигида куплетли шаклда ёзилган. Нафақат ариянинг матнида, балки оркестр партиясида ҳам қайнонанинг қаттиққўл ва қайсар характери турли ифода воситалари орқали ифодаланган.

### Мени Хожар-ўжар дейдилар

Ё ти-гим-га ёт-ма-гай Бо-ти-гим-га бот-ма-гай Бу уй-да кун  
 6 кўр-ма-гай Бир кун яй-раб юр-ма-гай Бу уй-да кун  
 10 кўр-ма-гай Бир кун яй- раб юр-ма- гай

Кейинги мусиқий номер “Мардон ва Муяссарнинг дуэти”. Ре мажор тоналлигида ёзилган бу мусиқий номерда қаҳрамонларнинг бир-бирига бўлган севги-муҳаббати, садоқати куйланади. Икки қисмли репризали шаклда ёзилган мазкур дуэтда урма зарбли чолғулардаги синкопали ритм асарга миллий руҳ бағишлайди. Куйнинг оҳанги ҳам халқ ашулаларига яқин.

Дуэтни аввал паст регистрда сопранода (1-октава ре) Муяссар бошлайди, Мардон партияси эса 1-октава юқорида бошланади ва репризада қаҳрамонлар бирга куйлайди.

сиз-га жо-ним сад-қа е-ка ним би-ла ту-риб  
 6 не-га хор-лай- сиз Ха-зон ян-лиг тал-тал га-ним- ни  
 12 жон-ги-нам Ай-тинг жо-ним на-хот кўр-май- сиз  
 17 Ай-тинг жо-ним на-хот кўр-май- сиз

Асарнинг куй йўналиши ривожланган, халқ ашула жанрига яқинлиги нафақат оҳангида, балки лад, ритм ва авж тузилишида яққол сезилади ва ижрочидан маҳорат талаб қилади. Оркестр бу ерда фақатгина жўрлик вазифасини бажаради, асосан миллий усулни ушлаб туриб, зарбли услублардан фойдаланади.

Асардаги қаҳрамоннинг драматик ифодаловчи номерлардан бири – “Муяссар кўшиғи” дир. Бу номерда оиласи ва севимли ёридан айрилган Муяссар ўзининг бахтиёр ёшлигини эслайди. “Эрка ўсган қиз эдим” сўзлари билан ижро этиладиган бу кўшиқда Муяссарнинг фарёдлари, аламлари, қайғу-ғамлари куйланади. Ми мажор тоналлигида, 3 қисмли куплетли шаклда ёзилган бу кўшиқнинг куй йўллари мураккаб эмас, куйнинг диапазони ҳам квинта (ми-си) интервалдан ошмагани, лекин мажор тоналлиги оптимистик потенциал қайфиятни бахш этади.

О - та о - нам бағ - ри - да эр - ка - ўс - ган қиз е - дим

7

Таш - виш ни - ма бил - ма - дим ю - рар - дим эр кин хур рам

Асарнинг финал қисми жуда қувноқ ва ёруғ характерда ёзилган. Бу ерда ҳам Мардон ва Муяссарнинг дуэт ижро этиши бежиз эмас. Ўртада бўлиб ўтган шунча синов ва қийинчиликларга қарамасдан бу иккиси яна бирга бўлишади. Икки қисмли репризали шаклда (АВА) ёзилган мазкур муסיқий номерда “Бу даргоҳдан кетолмасан” сўзлари такрорланиб туради. Бунда, албатта, оиланинг аҳиллиги, хонадоннинг тинчлиги катта бахт эканлиги ҳақида куйланади. Шунини айтиб ўтиш керакки, композитор Фарҳод Алимов танлаган шакллар оддий бўлса-да, мусиқали қарама-қаршилик – контраст драматургияни ишлатгани сахнадаги ҳаракатларга мос келди.

Санжар Имомов ва Фарҳод Алимовнинг “Супер қайнона - 2” мусиқали комедияси мазкур асарнинг давоми бўлиб, унда воқеалар янада қизиқарли тус олади.

Муסיқий драматургияда асарнинг муқаддимаси, финал қисми, Ҳожар лейт-темаси, Ҳожар кўшиғи бу қисмда сақланиб қолган.

Мардон ва Муяссар асарда 3 та дуэт ижро этади. 1-дуэт “Кечир жонгинам” деб номланади. Ўзбек халқ мелосида кўп ишлатиладиган G-фригий ладида, икки қисмли куплетли шаклда ёзилган бу асарда ҳам уларнинг бир-бирига бўлган севги-муҳаббати, садоқати куйланади. Куй йўналиши мураккаб эмас, ривожланмаган. Халқ ашулаларига ўхшаш муסיқий оҳанглар диапазони кварта (соль-до) интервалдан ошмаган. Поғонама-поғона ҳаракат, қайтарилишлар, кварта интервалини пастлама ҳаракати билан тўлдириш, бир поғона пастга тушиб куйни секвенция билан қайтарилиши ва кичик авж зонасини “Кечир мени, кечир жонгинам” яна поғонама-поғона сўзлари билан пастга қаратилган куйни тўхтаган пайтида Муяссарнинг “Камситмаса мени ўзгалар” сўзларида Мардоннинг куйи қайтарилди. Композитор Фарҳод Алимов бу дуэтни бир овозда, яъни унисонда “Кечир мени, кечир жонгинам” сўзларини до нотасида асосий до минор

тоналлигида яқунлайди. Оркестр тремолоси пианиссимогача овозини пастлатиб дуэтни тугатади.

Асарда мураккаб ариялардан бири бу – “Муяссар арияси” дир. Қайнонасининг “...Мардонни уйлантираман”, деган гапларини эшитган Муяссар “Айрилмасин” ариясини куйлайди. Ария fis-фригий ладида, икки қисмли репризали (AA1BA1) шаклда ёзилган. Куй йўналиши мураккаб, халқ ашула жанрига яқин.

Хеч - ки-ши бу-дун ё да ҳам ко - ри-дан ай - рил - ма-син

6

Бўл - ма-син дўст - дан жу-до рўз-ғо - ри-дан ай - ри - ма-син

В-қисми асарнинг авж қисми ҳисобланади,

гул - га бул-бул ар - ази хол кил - син са-хар-лар боғ а - ро

7

ўй - на-син кул - син му-дом гул - зо - ри-дан ай - рил ма-син

Бу ерда диапазон кенгаяди ва репризада яна ариянинг бошланғич оҳанглари қайтиб келади. Асарнинг тузилишини яъни ривожланиш йўлини халқ жанрларидан катта ашуланинг ривожланиш йўлига ўхшатиш мумкин

(А – даромад, А1 – миёнхат, В – авж, А1 - фировард).

Асарнинг финал қисми ҳам ҳеч қандай ўзгартиришсиз ижро этилади.

Энди иккала асарнинг муסיкий драматургиясининг таҳлили тўғрисида кичик хулосани келтириш мумкин. Маълумки, мазкур комедия премьераси давридан бошлаб сахна юзини тарк этгани йўқ. Ҳозирги кунда бошқа муסיқали комедияларга қараганда севиб ва интиқиб қарши олинади. Ҳатто мазкур асар асосида “Супер қайнона” кинофильми ҳам суратга олинган. Бунинг сабаби, энг аввало, танланган мавзу ва сюжетда, асардаги кулгили воқеаларнинг ривожиди деб айтиш мумкин. Лекин бу ерда муסיкий драматургиянинг ўрни ҳам катта. Чунки муסיқа ҳар қандай сюжетни таъсирли ва мазмундор бўлишини, асардаги воқеалар ривожини таъминлайди. Бу асарда муסיқа миллийлик ва ҳажвийликни кўрсатишга ҳам хизмат қилган.

Асарни таҳлил қилиш жараёнида ундаги миллийлик ва ҳажвийлик қандай ифодаланганлигига алоҳида эътибор бердик. Энг аввало, миллийлик симфоник оркестрга миллий чолғу созларининг киритилиши билан, қолаверса, уларнинг тембрларини бир-бирига мослаштириш билан кўринади. Баъзи муסיкий номерларда миллий чолғу созларидаги солони ҳам тинглаш мумкин (“Мардон ва Муяссар дуэти”, “Муяссар арияси”).

Миллийликни ифода этиб турувчи асосий унсур бу – куйнинг ўзи. Фарход Алимов асар давомида ҳеч қандай иқтибос ишлатмаган. Аксинча, мусиқий номерларнинг куй йўналишини халқ куйларига яқинлаштириб ёзишга ҳаракат қилган ва буни урдасидан чиққан. Бунда композиторга ладлар, жанрлар, шакллар, авжлар, усуллар, ритмлар, триоллар ҳам катта ёрдам берган.

Халқ куйларида учрайдиган синкопали ритмлар, қувноқ халқ кўшиқлари ва рақс характеридаги мусиқий номерлар асарга ҳажвийлик бағишлайди. Асардаги деярли барча мусиқий номерлар қувноқ халқ рақсларини эслатади. Бундан ташқари баъзи кўшиқ ва ариялар сўзлашув нутқига яқин ижро этилган. Бунда асарнинг ҳажвийлиги янада ошади. Масалан, “Супер қайнона-2”да Холиданинг “Ўлиб қоламан” кўшиғи, Қайнона ва Отажоннинг “Гап уқмайсан” дуэтлари шундай ижро этилган. Ҳатто асарнинг марказий номерларидан бири “Ҳожар кўшиғи”да ҳам шундай ижро усули қўлланилган.

Композиторнинг мусиқий-саҳнавий асарларни яратишдаги яна бир ўзига хос томони шундаки, мусиқий партитурада у асосий урғуни вокал партияга қаратади. Асардаги кўшиқлар, ариялар ва дуэтларни таҳлил қилиб шундай хулоса қилдикки, уларда асосан вокал партия куйлари ривожланган, оркестр эса унга жўрлик вазифасида келади.

Асардаги барча ария, дуэт ва ансамбллар оддий шаклларда, ўзбек фольклори жанрида ёзилганлиги учун, қолаверса, халқ кўшиқлари ва ашулаларига яқин оҳанглари, рангдор ритм усуллари ҳамда қувноқ рақс характери туфайли ҳар қандай тингловчининг кайфиятини кўтаришга хизмат қилади ва шунинг учун бу асарлар томошабинлар томонидан севиб қарши олинади.

Композитор Фарход Алимов, тақдир инъом этган қисқа ҳаёти ва ижодий фаолиятига қарамай, мусиқа санъати равнақига ўзининг муносиб улусини кўшишга улгурди. Ўзбек мусиқа санъатининг ривожини ва тарғиботи борасида самарали меҳнат қилди, композитор сифатида кўплаб бадиий етук асарлар ёзиб қолдирди. Унинг мазкур соҳадаги эришган ютуқлари ўзбек мусиқали театр санъати ривожидида ўз ўрни ва мавқеини белгилаб берди.





Хурниса МИРЗААХМЕДОВА,  
Магистрант Государственной консерватории Узбекистана

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА

### Аннотация

В данной статье, на примере эволюции стиля Рахманинова автор рассматривает проблему Восток-Запад. Прослеживая эволюцию развития творчества композитора сделана попытка обозначения границ музыкального ориентализма.

**Ключевые слова:** композитор, ориентализм, музыка, Восток, эстетика, стиль, музыкальные жанры.

Ушбу мақолада муаллиф Рахманинов услубининг ривож мисолида Шарк-Ғарб муаммосини кўриб чиққан. Композитор ижодининг ривожланишини кузатиш жараёнида мусикий ориентализм чегараларини белгилашга ҳаракат қилган.

**Калит сўзлар:** композитор, ориентализм, мусиқа, эстетика, услуб, Шарк, мусикий жанрлар.

### Annotation

The article makes an attempt to research the East-West problem using the example of S.V. Rachmaninoff. Tracing the evolution of the composer's creativity, an attempt was made to designate the boundaries of musical orientalism.

**Keywords:** composer, orientalism, music, East, aesthetics, style, musical genres.

**М**узыкальный ориентализм трактуется как художественное течение, характеризующееся претворением представлений о Востоке сквозь призму менталитета, сложившегося в европейском композиторском творчестве. Данное понятие представлено широким географическим и историко-эстетическим полем. Так, например, в творчестве Венских классиков ориентализм был связан с чем-то непривычным для европейской культуры явлением, его синонимами были - экзотика, Восток, нехристианское и др. Не претендуя на всеохватность проблемы ориентализма, мы рассмотрим лишь некоторые аспекты явления «музыкальный ориентализм» на примере творчества С.В. Рахманинова.

В процессе анализа сочинений С.В. Рахманинова было установлено, что музыкальный ориентализм имеет определённую историю развития, традиции

и последователей. При характеристике истоков русского ориентализма в музыке выявлены внешние (географические, исторические, культурные) и внутренние (самосознание, менталитет, тип мышления) факторы, которые создали благоприятную почву для его возникновения.

Выявление истоков русского музыкального ориентализма невозможно без рассмотрения эволюции данного явления, которая нашла отражение в творчестве Рахманинова. Итак, первый период - доглинкинский (последняя треть XVIII века - первая треть XIX века) - зарождение представлений о «музыке русского Востока». Это ранние творческие попытки «приобщения» композиторов России (А.А. Алябьева, М.Ю. Виельгорского, И.И. Геништы, В.Ф. Одоевского) к ориентализму в жанрах восточной песни и романса при помощи цитирования.

Второй период, включающий творчество М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского



(1830 - 1850-е годы), - формирование классических традиций ориентализма на основе «вживания» в инонациональный материал, отбора типического, характерного для музыки Востока в целом. Яркие образцы этого принципа представлены в жанрах камерно-вокальной и театральной музыки - опере, где Восток, будучи самостоятельной драматургической линией, «мирно сосуществует» с Россией.

Третий период, связанный с творчеством композиторов-кучкистов и А.Г. Рубинштейна, А.Н. Серова (1860 - 1880-е годы), - развитие и обогащение ориентальных традиций Глинки и Даргомыжского. Здесь действует принцип «врастания» ориентального в композиторское творчество на основе стилизации музыки Востока. Формируются признаки «петербургского

Востока», к основным чертам которого относим преимущественное обращение к «кавказскому» Востоку условно-обобщённого вида, приоритетность программных произведений и сказочно-фантастической тематики в театрально-сценических, камерно-вокальных, инструментальных жанрах.

Четвёртый период охватывает творчество современников Рахманинова, представителей старшего поколения (1890 - 1900-е годы) - позднего М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и отчасти С.В. Рахманинова. В музыке этих авторов обнаруживается усложнение и многообразие стилистического воплощения «Востока», способствующее расцвету русского романтического ориентализма. В этот период углубляется принцип «врастания» и проявляются приметы «растворения» восточного в русском композиторском творчестве: проявление признаков ориентализма в опусах неориентальной тематики.

Названные периоды образуют эволюционный процесс «освоения» Востока композиторами России, в творчестве которых ориентализм стал неотъемлемой частью. При этом подчёркиваются те стороны русского музыкального ориентализма XIX века, которые продолжают своё существование и развитие в творчестве Рахманинова.

При рассмотрении эволюции ориентализма в творчестве Рахманинова мы придерживаемся трёхэтапной периодизации Ю.В. Келдыша. (Вместе с тем, при сопоставлении с поздним - «зарубежным» - периодом творчества считаем возможным также слияние раннего и центрального периодов в один - «русский»). Рахманиновский этап русского музыкального ориентализма показывает следующее. Ранний период творчества композитора охарактеризован как продолжение традиций «русской музыки о Востоке» и представлен принципом

«врастания» ориентального в композиторское творчество. В центральном периоде творчества заметно проявление индивидуально-авторских особенностей ориентализма и действие принципа «растворения» ориентального в неориентальном композиторском творчестве. В поздних («зарубежных») опусах видим ориентализм в новом качественном состоянии - в виде трагических реминисценций, скорбных ностальгических тонах темы Родины, - позволяющих говорить о принципе «трансформации».

Одним из качеств ориентализма в музыке композитора становится внутренне-сложное сочетание статики (томности, истомы, наслаждения) и динамики (движения от томности к «знойности», «дикости»), создающее ощущение психологической двойственности. Образцом рахманиновской статики являются ориентальные романсы на слова Н.С. Минского «Она, как полдень, хороша...», «В моей душе». В оркестровом «Каприччио на цыганские темы» наблюдаем постепенное нарастание динамики от томности, неги к огненно-темпераментной массовой пляске. Однако статика и динамика у Рахманинова не абсолютны. Так, при неторопливом развёртывании музыкальной ткани может возникать эмоционально-психологическое состояние внутренне напряжённой статики («статическая динамика»), или, наоборот, при активности движения - ощущение завораживающей экспрессии, господство спокойной образности («динамическая статика»).

Другим качеством является импровизиционность. Как характерное свойство восточной музыки, импровизиционность у Рахманинова выражается в тенденции к эскизности («Восточный эскиз»), поэмности (эюд-картина, прелюдия), рапсодичности («Каприччио на цыганские темы»), в стремлении к более свободной композиции (свободная

вариационная форма, смешанные формы). Совмещение исполнительской и композиторской импровизиционности приводит к созданию новых редакций некоторых опусов, в том числе отмеченных ориентальным колоритом («Серенада» ор. 3 № 5).

Художественно-образный ракурс синтеза русского и восточного в музыке Рахманинова представлен тремя образными линиями: лирической, эпической и драматической, которые взаимосвязаны между собой. В лирической сфере обращено внимание на тему любви и любовных страданий, характерную и для восточной поэзии; в эпической сфере отмечается связь ориентального начала с темой Родины (чувством любви к России с её бесконечными степными просторами); в драматической сфере выявлено контрастное сопоставление чувств любви и ревности, реальной действительности и мечты или воспоминания. Если в раннем периоде творчества композитора данные темы чаще встречаем в программных опусах, то в центральном и позднем - непрограммных.

Рахманинов, продолжая линию «петербургского» ориентализма (Л.З. Корабельникова), вырабатывает индивидуально-авторские черты. Ранние произведения Рахманинова расширяют и углубляют область «врастания» ориентального в композиторское творчество. Ориентальные черты наблюдаем даже в сочинениях, имеющих опосредованную связь с Востоком. Их отличительной особенностью становится стилизация под «восточное». Например, в симфонической поэме «Князь Ростислав» и оркестровой фантазии «Утёс» ор. 7 «мечта о светлом», «идеальное» воспринимается как мир «нездешнего», «чужого», показанный в ориентальном ракурсе. А в «нецыганских» романсах «О нет, молю, не уходи!..» и «О, не грусти!..» заметны типичные для цыганской и ориентальной музыки черты: начальная восходящая

интонация с акцентом на третьем звуке, «томное» кружение вокруг опорного тона, страстная «экстатическая» лирика, контраст эмоций.

Процесс «врастания» ориентального в раннем творчестве композитора протекает и через импровизационность, что прослеживаем в обращении к жанрам рапсодии («Русская рапсодия» для двух фортепиано), каприччио («Каприччио на цыганские темы» для оркестра), интермеццо (№ 11 из оперы «Алеко»), а также во взаимодополнении композиторской и исполнительской трактовке.

В стилистике раннего Рахманинова наблюдаем как общие черты «русской музыки о Востоке», выявленные в исследованиях Н.Б. Димитриади и Т.И. Соколовой, так и индивидуальные. К общим, традиционным исследователи относят превалирование нисходящего движения над восходящим, нисходящее секвенцирование, но восходящие трёхзвучные интонации с акцентированием на третьем звуке и другие. Среди особенностей ориентализма Рахманинова нами выделяются секундовые (чаще вспомогательные, проходящие) интонации, мелодическое «парение» вокруг какой-либо устойчивой ступени, излюбленные лады, тональности (например, в опере «Алеко», *g-moll* в двух «Баркаролах» ор. 10 и ор. 11, в медленной части Концерта ор. 1), гармонические обороты и т.п.

Итак, обращаясь к традициям «русской музыки о Востоке», композитор в ранних опусах следует принципу «врастания» ориентального в неориентальное, собственно авторское; в некоторых неориентальных, чаще непрограммных, произведениях зарождаются и ростки принципа «растворения».

Многие исследователи отмечают наличие элементов ориентализма в побочных партиях и медленных частях сонатно-симфонических циклов композитора, в некоторых фортепианных

и вокальных опусах того времени. «Ориентальное» органично входит в музыку Рахманинова и, растворяясь в индивидуально-авторском, становится признаком менталитета композитора. Это заметно на эстетическом, художественно-образном и стилистическом уровнях (медленная часть Сонаты для виолончели и фортепиано, «Восточный эскиз»).

В аспекте импровизационности наблюдается углубление индивидуально-авторского выражения, о чём свидетельствуют и жанровые приоритеты (поэмность, эскизность), и композиционные (связующие, интермедийные построения), нацеленные на расширение зоны импровизационного развития, основанные в большей степени на внутреннем интуитивном (неосознанном) ощущении.

Действие принципа «растворения» ориентального в авторской музыке наиболее очевидно в синтезировании русского и восточного. Примечателен тематический материал медленной части Второго фортепианного концерта, где русские эпические напевы тонко переплетаются с ориентальными, а один из них близок секвенционному мотиву мелодии «Персидского хора» Глинки.

Художественно-образный план «ориентальных» произведений центрального периода творчества таков. Лирическая пейзажная сфера завуалирована в непрограммных медленных частях концертов, симфоний или Виолончельной сонаты; её ориентальные черты можно трактовать как деталь, окрашивающую лирический русский пейзаж восточными «красками». Эпическая сфера, связанная с темой Родины, представлена в географическом (пространственном) аспекте, где синтез русского и восточного выглядит как соединение российского ландшафта с его «восточным» степным колоритом (медленные части Второго концерта, Виолончельной сонаты);

и в историческом (временном) аспекте - как взаимосвязь прошлого и настоящего («Восточный эскиз», этюд-картина ор. 39 № 9). Драматическая сфера в музыке Рахманинова тесно переплетается с лирической и эпической и находит воплощение в темах судьбы («ритм», «гамма» Судьбы в средних разделах прелюдии ор. 23 № 5, этюде-картине ор. 33 № 8), жизни и смерти (романс «Мелодия» ор. 21 № 9), контрастно сопоставляющихся как «свет» и «мрак».

Учитывая также, что ориентализм улавливается и в завуалированном виде в непрограммной музыке, не связанной с ориентальной тематикой, следует констатировать, что принцип «растворения» ориентального в «неориентальной» музыке центрального периода творчества Рахманинова приводит к гармоничному единству русского и восточного начал, их взаимопроникновению.

На эстетическом уровне кристаллизуются черты «трансформации» как принципа существования ориентализма в позднем творчестве Рахманинова, которые обнаруживаются, например, в своеобразии сочетания статики и динамики. В отличие от «русского» периода творчества, статика поздних опусов связана с остановившимся, «созерцаемым» временем (воспоминанием о прошлом), а может быть и с вечностью («медитативностью»), динамика - с быстротечностью времени, приобретающего значение «угрожающего» настоящего. Новым является «вторжение злого» начала в статическую созерцающую лирику, обострение грани между прошлым и настоящим, старым и новым, Востоком и Западом. На импровизационность позднего Рахманинова оказала влияние его интенсивная исполнительская деятельность. В плане ориентальности здесь заметен интерес к жанрам рапсодии, интермеццо, эскизу; имеют место точки соприкосновения с ориентализмом, прежде всего,



Римского-Корсакова и Бородина. Синтез русского и ориентального приобретает в это время значение «русского Востока» - «своего», противостоящего «чужому» Западу (джазу).

В художественно-образном содержании произведений позднего периода наблюдается преобладание мрачного, скорбно-драматического колорита. В то же время большинство ориентальных разделов вносят просветление своей лирической выразительностью, лирико-эпическим ностальгическим настроением. Однако особенностью лирики зарубежного периода можно считать не светлые «мечты о будущем», а, говоря словами Рахманинова, «нетревожимые воспоминания» о прошлом. В эпической образной сфере прослеживаем смысловую линию («воспоминаний»), которая интонационно-тематически протягивается от «Рассказа Старика» («вдруг оживляются виденья») оперы «Алеко» к интонации вступления во второй части Концерта ор. 40, а также от темы фортепианного вступления романса «Не пой, красавица...» к её «отзвукам» в ХУП-й вариации из цикла на тему Корелли ор. 42. Драматическая образная сфера на зарубежном этапе жизни композитора приобретает особый статус. Светлые мечты о будущем (или воспоминания о прошлом) и драматическая реальность настоящего, в отличие от «русского» периода творчества, где они соотносились как «далёкое» и «близкое», в зарубежном периоде

корреспондируют как «родное» (светлое воспоминание о прошлом) и «чужое» (жизнь реального настоящего, «на чужбине»). В них драматический контраст обусловлен вторжением «злых сил» в мир грёз (средние разделы в медленных частях Концерта ор. 40, Симфонии ор. 44).

В стилистике «зарубежных» произведений композитора помимо наличия традиционных признаков «русской музыки о Востоке», наблюдаем характерные для рахманиновском ориентализма черты (мелодико-ритмические, ладо-гармонические), включая тенденцию к микротематизму.

Изучая творчество Рахманинова, можно убедиться в том, что его ориентализм коренится в мировоззрении и эстетике композитора. Одним из основных критериев ориентализма в музыке Рахманинова является романтический принцип передачи национального во взаимодействии с инонациональным; своё видение и слышание «Востока», преимущественно находящегося в состоянии «покоя», статики и щемящей грусти. В то же время, к его специфическим особенностям отнесём и яркие стилистические средства выразительности, обогатившие русскую музыку индивидуальными «рахманиновскими» чертами.

#### Использованная литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М.:1969
2. Рахимова Д.А. Жанровая специфика ориентализма С.В. Рахманинова: на примере русского периода творчества // Материалы Междунар. науч.-практ. конференции «V Серебряковские научные чтения». ВолГУ 2007. –
3. Димитриади Н.Б. «Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке» (Вопросы теории и истории музыки - Л.: Музыка, 1974.
4. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока- музыка Запада. М.: 1986г.



Зарина ХОДИЕВА,  
ведущий преподаватель РСАЛМИ при национальной гвардии Узбекистана

## ЖАНР ЭПИЧЕСКОЙ ОРАТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ОРАТОРИИ МУХТАРА АШРАФИ "СКАЗАНИЕ О РУСТАМЕ")

### Аннотация

В данной статье рассматривается жанр эпической оратории в творчестве Мухтара Ашрафи. Проанализирована семантика сюжета, жанровые приоритеты и структура произведения, особенности трактовки образов, выделены роль символического уровня драматургии, принципы симфонизации макомного развития.

**Ключевые слова:** Шахнамэ, эпическая оратория, вокально-симфонические жанры, маком, эпическая драматургия.

Мазкур мақолада Мухтор Ашрафий ижодида эпик оратория жанри кўриб чиқилган. Асарнинг сюжет семантикаси, жанр устуворликлари ва тузилиши, тасвирни талқин қилиш хусусиятлари таҳлил қилинади. Драматургиянинг рамзий даражасининг роли, мақомлар ривожининг симфоник тамойиллари алоҳида ажратилади.

**Калит сўзлар:** Шоҳнома, эпик оратория, вокал-симфоник жанрлар, мақом, эпик драматургия.

### Annotation

The article highlights the epic oratorio genre in the works of Mukhtar Ashrafi. It is analyzed the semantics of the plot, the genre priorities and structure of the work, the features of the interpretation of images. Much attention is given to the role of the symbolic level of dramaturgy, the principles of symphonization of makom development.

**Keywords:** Shahname, epic oratorio, vocal-symphonic genres, makom, epic dramaturgy.

**В** творчестве узбекских композиторов, вокально-симфонические жанры имеют важное значение. Во второй половине двадцатого столетия появляются монументальные произведения С.Юдакова, Р.Вильданова, И.Акбарова, Н. Зокирова. Так, наряду с кантатой, одой и балладой, жанр оратории приобрел новые грани. Кантата С.Юдакова «Моя Родина», оратория И.Акбарова «Тошкентнома» явились первыми попытками освоения новых жанров, внесли свой вклад в становление композиторской школы Узбекистана.

Известно, что в 1974 году Мухтар Ашрафи написал эпическую ораторию по мотивам поэмы Абулькаси́ма Фирдоуси «Шахнамэ». Выдающийся памятник персидской литературы, национальный эпос иранских народов – «Шахнамэ», название в переводе означает «Книга царей». В поэме описывается история Ирана от древних времен до появления ислама. «Шахнамэ» - самая длинная поэма, принадлежащая перу одного автора: объём в два раза больше, чем «Илиада» и «Одиссея» Гомера. Неслучайно, Ашрафи обратился именно к этому литературному источнику, «Сказание о Рустаме» одно из самых известных повествований поэмы. Будучи одним из последнихopusов композитора, оратория «Сказание

о Рустаме» является ярким произведением, которое наполнено драматизмом, мастерски воплощенным в партитуре.

Сам по себе жанр оратории представляет собой монументальное произведение. «Оратория – многочастное вокально-симфоническое произведение для солистов, хора и оркестра (от лат. oratio – ораторское изложение, красноречие), написанное на драматический сюжет и исполняющееся в концертном зале».

«Сказание о Рустаме» представляет собой классический тип оратории – героико-драматический. Центральное место композитор, согласно канонам жанра, отводит народным хоровым сценам, захватывающим глубиной мыслей и чувств, мощью и величием эпических образов. Оратория написана для чтеца, солистов, хора и большого симфонического оркестра. В эпическом вокально-симфоническом произведении воссозданы героические образы богатырей Рустама, его сына Сухраба, прекрасной Тахмины. Большую роль в восьмичастном произведении играет хор.

В основе сюжета история любви Тахмины и Рустама, подвиги молодого Сухраба, трагедия отца и сына. Богатыри и витязи в «Шахнамэ» преданы родной стране и шаху, олицетворяющему для них отчизну. Рустам по неведению убил юного туранского витязя Сухраба, и лишь после нанесения смертельной раны он узнает, что сразил собственного сына.

Музыка Ашрафи чарует слушателей яркими интонациями, мелодической выразительностью и симфонизмом. Музыкальная ткань оратории пропитана полифоническими приемами, композитор насыщает партитуру разноплановой фактурой, есть в произведении и принципы макового развития. Так, например, вокальному разделу предшествует инструментальный. В известной степени мушкетер и наср контрастны друг другу, но объединены общей логикой развития. Неслучайно сравнение с маком, ведь композитор был родом из Бухары: «Я сын Бухары. Бухары, имеющей тысячелетние традиции», - вот как говорил сам Мухтар Ашрафович.

Поэтично сравнение Отаназара Матёкубова - он сравнивает шашмаком с крепостью, где каждый маком является одной из шести дверей городских ворот. Каждая дверь имеет два ключа - это лад (парда) и ритм (усуль).

Первая часть оратории – инструментальное вступление, которое является квинтэссенцией всей оратории. Здесь представлены несколько музыкальных тем произведения. По характеру это драматические и лирические образы. Общая тональность с-moll гармонический, размер  $\frac{3}{4}$ , однако композитор уходит от трехдольного, «вальсового» метроритма. В темпе *Maestoso sostenuto* на *ff*, призывными фанфарами, звучит главная тема, затем интонации лирического характера сменяют первоначальные торжественные образы. Общая полифонизация музыкальной ткани подводит к коде, драматизму, а на *ppp* вступление завершается.

Первая часть напоминает рассказ дастанчи - вешего баяна. «Дастан – лирико-эпическая поэма, эпос значительного объема в традиционном, народном классическом творчестве народов Ближнего и Среднего Востока». На фоне оркестрового сопровождения чтец - дастанчи начинает свое повествование.



## Часть 1 Вступление

**Maestoso sostenuto**

Вторая часть в темпе *Andante con moto*, является лирическим дуэтом влюбленных Рустама и Тахмины. Дуэт солистов, представляет собой канон, линия баса своеобразна, фактура мелодична.

Тахмина

Ког - да \_\_\_\_\_ сю - да \_\_\_\_\_

Рустам

Ког - да \_\_\_\_\_ сю - да \_\_\_\_\_

ко мне при - дешь... \_\_\_\_\_

ко мне при - дешь

Оркестровая фактура ведет мелодические линии солистов, поддерживает полифоническими имитациями. Нарастающее напряжение фактуры в кульминации спадает в окончании на *ppp*. «Бой. Речитатив и ариозо Тахмины» - третья часть оратории. Связующую драматургическую роль между частями играет чтец. В инструментальном вступлении части музыка носит взволнованный, тревожный

характер, подчеркнутый фактурой. Соло Тахмины вторит хор-народ. Следует обратить внимание на то, что в данной части нет интонаций, построенных на интервале увеличенной секунды. А это говорит о том, что композитор сопоставляет разные модальные, гармонические структуры.

Ариозо Тахмины интонационно напоминает узбекскую классическую мелодию бастакора Т.Джалилова «Отмагай тонг». Тональность f-moll, протяжная, драматического характера музыка, мелодия богата мелизмами - нола. «Нола (араб.- плакать) - одно из украшений (мелизмов) в узбекской музыке. Протяжность вибрации голоса в пении». Ритм фактуры поддерживает общее настроение. В заключительной части ариозо вступает хор в сопровождении оркестра.

Четвертая часть оратории носит название «В кругу воинов. Шуточная песня Рустама с хором». Небольшое инструментальное вступление начинается с расщепленного обертонового звукоряда, секундовые интонации баса настраивают на шуточный характер. Однако в завершении части шуточную песню сменяет «тревожная» тема третьей части.

В пятой части на фоне симфонического сопровождения чтец повествует о шествии войск и юности Сухраба. Насыщенная инструментальная фактура, разнообразие усилей, тональные сопоставления подводят в кульминации оратории.

Шестая часть в темпе Presto представляет собой видоизмененную тему третьей части-темы тревоги, в данной части эта тема насыщается драматизмом. Тема из 12/8 изложена в размере 6/4. Это тоже один из полифонических приемов - тема в увеличении.

На словах Рустама «меня пустословие не проведет» начинается седьмая часть, где отец и сын не зная друг друга, сражаются в смертельном поединке. Эту часть можно назвать драматической развязкой оратории, она построена на «возгласах» хора, сопровождаемого активной инструментальной фактурой.

Восьмая часть – «Финал. Гибель Сухраба». Чтец заканчивает свой печальный рассказ, вторит хор-народ: «Хоть в мире и есть ужас смерти, разгром, но в мире и есть упоения дом». Трагедия отца убившего своего сына находит отражение в интонациях партии Рустама, печаль и тоска матери – в партии Тахмины. Нарастает напряжение части, переходы гармонического и натурального минора, в заключении же звучит мажорный аккорд. На этом ярком аккорде произведение, достигая апогея, заканчивается.

Объединив традиции Востока и Запада один из гениальных композиторов Узбекистана - Мухтар Ашрафи создал монументальное вокально-симфоническое произведение, тем самым внес огромный вклад в развитие музыкальной культуры.

#### Использованная литература:

1. А. Жабборов. Ўзбекистон бастакорлари ва мусикашунослари. Янги авлод. Т., 2004. стр.-48.
2. Ю.Булучевский, В.Фомин. Краткий музыкальный словарь для учащихся. Музыка. Изд.9., Л., 1988. стр.-208.
3. О. Матёкубов. Мақомот. Мусиқа. Т.,2004. стр.-196.
4. Р. Кадыров. Популярный музыкальный глоссарий. Музыка. Т., 2014.стр.-121,153.

Антонина БУДАРИНА,  
и.о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

## ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗОЛТАНА КОДАЯ

### Аннотация

В статье рассматриваются различные формы претворения танцевальных жанров в творчестве выдающегося венгерского композитора Золтана Кодая.

**Ключевые слова:** фольклор, танцевальные жанры, вербункош, симфонизация танца, Magyarnota.

Мақолада рақс жанрларини тадбик қилигининг турли шакллари машхур венгер композиторлари Золтан Кодай ижодида кўриб чиқилади.

**Калит сўзлар:** фольклор, рақс жанрлари, вербункош, симфонизациялаш рақсни, Магарнота.

### Annotation

The article deals with various forms of implementation of dance genres in the works of the outstanding Hungarian composer Zoltan Kodaly.

**Keywords:** folklore, dance genres, verbunkos, simfonisation of dance, Magyarnota.

"Хорошая народная песня сама по себе является совершенным шедевром"  
Золтан Кодай

В начале хочется обратиться к собственным мыслям Золтана Кодая о народном творчестве. «Исследования по народной музыке не могут проводиться вне связи с историей музыки. Так же как история музыки не может развиваться без использования результатов исследования народного творчества... мы имеем в своем распоряжении настолько мало письменных источников, относящихся к старинной венгерской музыке, что наши представления о её истории не могут быть полными без народной музыки. Подобно тому, как народный язык во многом может дать представление о языке, существовавшем века назад, народная музыка может восполнить пробелы в истории музыки. С точки зрения художественной, народная музыка значит для нас гораздо больше, чем для наций, которые создали свой собственный музыкальный стиль уже несколько столетий назад. В таких

странах народная музыка была ассимилирована профессиональной музыкой. Поэтому, например, в Германии музыканты могут найти в произведениях Баха или Бетховена то, что мы пока то можем найти только в наших старых крестьянских песнях – органичность и жизненность национальных традиций».

Проблемы народной музыки, её изучения стояли в начале XX века особенно остро. Требовалось снять налет заблуждений и ложных трактовок, закрепившихся в сознании не только простых поклонников музыки, но даже и в умах профессионалов. Это касается подлинно народного пласта в венгерском фольклоре. Как писал Кодай: «Одновременно с литературными подражателями Пётёфи зародилась городская народная песня, но без Пётёфи в музыке.

Эта новая тенденция привела к регрессу подлинно народную песню в деревне через так называемое народное

представление (разновидность водевиля) и через цыган. Но она в конечном счете привела в тупик. В середине века её формы утратили жизненность. Однако эта тенденция надолго отвлекла общественное внимание от подлинно народной песни. Эту народную песню нужно было вновь открыть, вернуть ей прежние позиции и снова начать с того, с чего в 1848 году она начала своё динамичное движение вперед, которое к 1867 году не только не смогло более продолжаться, но фактически пошло вспять. Если мы действительно хотим превратить народ в нацию, мы должны начать с превращения его музыки в его всеобщее достояние. Это должно быть сделано в интересах будущего развития нашей музыки, нашего всеобщего музыкального воспитания, в интересах науки».

Всей своей творческой деятельностью – и как фольклорист, и как ученый, и как педагог, и – особенно – как композитор Золтан Кодай оставался верен этим принципам. Сокровищницу родного фольклора он открыл в ходе многочисленных поездок по различным комитатам страны, и лучшие образцы её стали важнейшим стилеобразующим фактором его оригинального композиторского творчества. В нем отразились и получили творческое переосмысление самые различные жанры, вокальные и инструментальные, песенные и танцевальные. Остановимся на многоплановой трактовке Кодаем танцевального наследия своего народа.

Из всех отраслей музыкального искусства танцевальная музыка теснее других связана с бытом, присущей ей имманентно моторикой и передачей движения как такового. Именно танцевальные жанры скорее и гибче других следуют за модой, отражая наиболее современные веяния. Поэтому в образном содержании танцевальной музыки особенно точно и актуально преломляются

стандарты вкуса и эстетические нормы каждой эпохи. Безусловно изначальная синкретичность первобытного искусства, выражавшаяся в единстве танца, пения и инструментального сопровождения, в некоторой степени сохраняется в народном творчестве вплоть до наших дней. Во многих культурах танцу придавалось исключительное значение. В Библии Давид характеризуется не только как псалмопевец, но о нем говорится, что он исполнял свою музыку «скакаше и плясаше». В Индии танцу придавалось космогоническое значение. Мир, по их представлениям, был создан Шивой во время космического танца. Танец рассматривался как одно из средств раскрытия сущности вещей.

В эпоху Романтизма повышающийся интерес к локальному колориту вызвал широкое распространение национальных танцев (мазурки и полонезы у Шопена, польки и фурианты у Сметаны и Дворжака, халлинги и спрингары у Грига). В целом явно прослеживается тенденция, что танцевальная музыка становилась одной из существенных условий возникновения и развития национального симфонизма. Танцевальные элементы стиля обладали способностью давать «обобщение через жанр» (выражение А. А. Альшванга), тем более конкретное и точное, чем более выражено в них было национальное начало.

Танцевальные жанры в творчестве Кодая представлены столь же многогранно, сколь и разнопланово. Хотя, справедливо было замечено, что в отличие от Бартока, которому было более присуще инструментальное мышление, Кодай – композитор скорее вокального склада. Но это не является препятствием для широкого воплощения танцевальных тем и приемов, как непосредственно воспринятых и записанных из народного творчества, так и авторских, созданных самим композитором по образцу народных. Среди танцевальных жанров

мы находим и детские пьесы, и великолепные циклы: Танцы из Галанты и Танцы из Марошсека, и претворение стилистики общеевропейских танцев, таких как вальс (Valse) и менуэт (в сцене бала в опере «Хари Янош»), введение темы танца в кульминационный момент развития в вариационном цикле на песенную тему «Лети, павлин», и кантата «Каллаи кетеш».

В своей трактовке танцевального начала Кодай отталкивался от своего отношения к венгерскому фольклору в целом. К концу XIX века уже четко наметились три основные линии: городская песня, вербункош и крестьянская песня. Как отмечает исследователь творчества Белы Бартока И. Нестьев, «Заслуга Бартока и Кодая заключалась в том, что они с подлинной самоотверженностью отстаивали и развивали наиболее плодотворные традиции венгерской музыки: их не устраивали ни эпигонские устремления профессоров-германофилов, ни – тем более – истрепанные штампы цыганско-мадьярской эстрады. Они избрали третий, наиболее трудный путь: воскрешение древних пластов венгерской крестьянской песни и современное претворение этих интонационных богатств на основе новейшего опыта мировой музыки».

Как Барток, так и Кодай с юношеской увлечённостью воспринимали лучшие стороны национальной традиции вербункош. Во многих произведениях и Бартока (симфония «Кошут», Рапсодия №1, симфонические сюиты ор.3 и 4), и Кодая («Хари Янош», «Танцы из Галанты» и «Танцы из Марошсека», последняя опера «Панна Цинка») явственно ощущаются эти влияния, воспринятые ими через призму пламенного романтизма Листа.

Вместе с тем оба молодых венгерских музыканта очень скоро заняли резко отрицательную позицию по отношению к городской бытовой песне Magyarota,

которую они стали воспринимать как «псевдонародную». Этой сравнительно новой традиции, утвердившейся в XIX веке молодые исследователи противопоставили открытую ими древнюю крестьянскую песню с её пентатонной ладовой основой и богатым архаическим орнаментом. Она была незнакома не только зарубежным специалистам, но даже значительной части венгерской интеллигенции. В исследовательских работах и нотных публикациях Барток и Кодай представили эту интереснейшую область фольклора во всей её неповторимой самобытности.

«Танцы из Марошсека» (1927-30), получившие широкую известность в оркестровой редакции, написаны в форме рондо, в котором главная тема, записанная в трансильванском районе Марошсек, чередуется с тремя интерлюдиями. По сути – это народные мелодии, изящно оркестрованные и переплетенные в причудливый венок.

«Моя няня, венгерка из Марошсека, была хорошей певицей, и отлично плясала гайдуцкие танцы, – пишет Кемени, князь Трансильвании (1607-1662) в своей автобиографии. Это, пожалуй, не случайно, что большинство старых образцов танцевальной музыки сохранились до наших дней в районе Марошсека и что некоторые пьесы так и называются «Марошсек», даже в других регионах. Вполне вероятно, что те разделы, которые известны ныне как инструментальные, первоначально пелись. Некоторых из них исполнявшие вокально, даже были найдены. До войны можно было услышать такие пьесы в каждой деревне, музыканты играли на скрипке или на пастушьей свирели; старые люди подпевали им. Знаменитые «Венгерские танцы», созданные Брамсом являются выражением духа венгерского города около 1860 года, в основном писались по образцам танцев местных музыкантов этой эпохи. В «Танцах из Марошсека» звучит

ностальгия по образу Трансильвании, называемой «сказочная страна».

Чередование контрастных интермедий создает нарастания темпа и динамики, вплоть до вихревого движения финала. Цельность конструкции достигается повторами главной темы, предстающей каждый раз в варьированном виде. В первой интермедии преобладают танцевальные ритмы, во второй - орнаментированная мелодия стиля *parlando-rubato*, третья вводит в мир звучаний волыночной музыки, неоднократно привлекавшей внимание и Кодая, и Бартока. Как видно из краткого перечисления тем, «Танцы из Марошсека» являются маленькой энциклопедией старинной танцевальной музыки. Они привлекают не только редкостным мелодическим богатством и мастерством разработки, но и изысканно-нарядной оркестровой палитрой.

В «Танцах из Галанты» (1933) Кодай возрождает традицию вербункоша, но при этом преодолевая штампы, которые стали общим местом в венгерской музыке позднего романтизма. Главная тема заимствована из сборника мелодий, записанных от старых цыган. Танцы написаны в такой же форме рондо, где главная тема варьируется при повторениях. Вступление построено на двух элементах – краткой, ритмически активной фразе виолончели и пассажах скрипок и альтов, подхватываемых флейтой. Красочно звучат пассажи кларнетов, напоминающие о пастушьих наигрышах. Каденция кларнета вводит в изложение главной темы - широкой, распевной, полной обаяния. Мелодия величава и чуть грустна, она льется свободно и широко на фоне спокойных аккордов струнных. Кодай проводит тему трижды в разной оркестровке, как бы любясь вдохновенной красотой мелодии. Следующий эпизод построен на типичной мелодии стиля вербункош. Она звучит у флейты на фоне размеренного аккомпанемента струнных,

а затем композитор перебрасывает ее интонации от одного инструмента к другому, интересно и изобретательно сопоставляя контрастные тембры. Далее вновь следует краткое, но эмоционально значительное проведение главной темы, а за ним следует новый эпизод оживленного характера близкого наигрышам волынки. Далее опять следует рефрен главной темы и новый танцевальный эпизод, заставляющий вспомнить сходный по ритму финал Второй рапсодии Листа, расцвеченный наигрышами деревенских музыкантов. Краткая бурная кода завершает партитуру в непрерывном нарастании.

Если оба цикла «Танцев» имеют рондальное строение, что ещё больше подчеркивает их дансатную природу, то другой цикл – Вариации на венгерскую песню «Павлин» (1939) естественно разрабатывают принцип вариационности, присущий более вокальным жанрам. Они были написаны Кодаем для знаменитого Амстердамского оркестра Концертгебау в честь его пятидесятой годовщины. Народная песня, на которой построены 16 разнообразных по характеру и стилю вариаций, записана композитором в этнической области Сомоги. Не случаен и выбор песни, текст которой описывает полет павлина, несущего свободу политзаключённым – птица обещает новое будущее, а не продолжение существующих печалей. Мелодия песни - типичный образец народного *parlando-rubato*: пентатоническая по ладовой основе, богато орнаментированная, она отмечена своеобразием крестьянской вокальной манеры. Тема появляется в низком регистре виолончелей и контрабасов, она звучит сумрачно, затаенно и даже несколько угрожающе. Немногими, тщательно отобранными оркестровыми средствами создается эмоциональное настроение, связанное с поэтическим содержанием песни. От этой исходной точки вариационное

развитие идет через драматические взлеты и конфликты к заключительному апофеозу прекрасного напева. Интродукция завершается проведением темы у гобоя, приобретающей спокойно-просветленный характер. Первая вариация с ее энергической поступью и переключками деревянных духовых со струнными оттеняет спокойствие и прозрачность звучания второй. Третья вариация напоминает первую, но звучит еще насыщеннее и напряженнее, поднимаясь в верхний регистр. В четвертой снова наступает успокоение, тема широко распета виолончелями, контрабасами и двумя фаготами. В пятой вариации тоже лирической – наступает спад напряженности. В следующих вариациях происходит тоновый контраст – динамическое преобразование темы, тональный сдвиг, удвоение мелодической линии деревянными и струнными. Импульс движения подхватывается в восьмой вариации, похожей на фантастическое скерцо. В 9-ой вариации тема появляется в новом облике, ее поют альты, виолончели, контрабасы и фаготы, сопровождаемые неумолчным журчанием пассажей флейт и кларнетов. Здесь впервые выступает на авансцену песенное начало с присущей ему широтой дыхания. В конце вариации мелодия звучит в высоком регистре первых скрипок, приобретая черты поэтической мечтательности. За скерцозной десятой вариацией следует проникновенная одиннадцатая – переключка кратких напевных фраз близких свирельным наигрышам, проникнутым грустно-задумчивым настроением. Еще ярче двенадцатая вариация – вдохновенное, широко развитое Adagio. Подымаясь снизу к плотному звучанию среднего регистра скрипок, альтов и виолончелей, мелодия звучит все напряженнее и, достигнув вершины, спускается вниз, чтобы исчезнуть в мягких, точно истаявающих заключительных фразах, вводящих в Траурный марш

(*Marcia funebre*) 13-ой вариации. Вслед за широкими распевами 14-ой вариации следует 15-ая, в которой преобладают стремительные темпы, и драматично-торжественная 16-ая, а за нею – финал, где композитор вводит новый тематический материал – мелодию трансильванского танца. Энергия танцевальных интонаций растворяется в величественном течении музыки. Гаммообразный взлет струнных и деревянных проводит мелодию песни в мажоре, в могучих октавных удвоениях струнных, в *tutti* оркестра. В коде, полностью снимающей драматическую напряженность, подводится итог всему развитию.

В полном расцвете дарования Кодай предстает в написанных в 1951 году «Каллаи кетеш» («Танцах деревни Калло») для хора и оркестра. Это произведение предназначалось для незадолго перед тем созданного Венгерского государственного ансамбля танца. Такой ансамбль сам по себе представлял для Венгрии новое явление, и самый факт участия Кодая в его деятельности был весьма знаменателен. В «Каллаи кетеш» раскрывался мир прекрасных образов, но все же – главное здесь составляет музыка – вдохновенная и пленительная в своем мелодическом богатстве. В новом произведении Кодай продолжает линию, начатую в «Танцах из Марошсека» и «Танцах из Галанты», – он дает жаровые зарисовки вполне конкретного, более того – локального бытового содержания. Но между ними есть и различие: Танцы деревни Каллаи – небольшая кантата для смешанного хора и оркестра, в который входят струнные, два кларнета и двое цимбал (состав, напоминающий типичные народно-инструментальные ансамбли). По жанру – это концертная обработка народных мелодий, напоминающая рапсодии Листа. Впрочем, там сильнее выражено чисто виртуозное начало, не говоря уже об иной интонационной основе. Кантата построена

по традиционной схеме рапсодий – начинаясь в медленном, постепенно оживляющемся движении, они заканчиваются быстрым, темпераментным финалом. Обработка танцевальных мелодий сделана с тщательностью отделки деталей и экономией средств, характерной для зрелого стиля Кодая. Он заботится о непрерывности мелодического дыхания, о прозрачности фактуры. Форма четка в контрастных сопоставлениях, оркестровая и хоровая фактура интересны по оригинальности использования выразительных средств народной музыки. Казалось бы, обычная для Кодая задача здесь решена по-новому. Поэтическое настроение охватывает слушателя с первых же тактов вступления, где звучат наигрыши кларнетов, вслед за которыми появляется чудесная, певучая тема, несущая в себе все обаяние старинной крестьянской песни. Она выделяется по красоте даже среди лучших мелодий этого рода, встречавшихся ранее у Кодая. Спокойная, изящная по очертаниям, чуть грустная по своему лирическому настроению, она заставляет вслушиваться в каждый звук, восхищаться свежестью и сердечностью выраженного в ней чувства. Композитор находит для этой мелодии простые, но свежие гармонии, сочетает ее с напевной линией второго голоса, и на фоне мерно звучащих аккордов возникает красивый дуэт. Как известно, венгерская народная песня одноголосна, но Кодай находит приемы ее подголосочного обогащения. Для каждого композитора, обращающегося к разработке монодических напевов народной песни, поучителен начальный эпизод «Танцев деревни Каллаи». Он широко распет в хоре, украшен оркестровыми наигрышами, живо напоминающими манеру игры на; родных ансамблей. Вольное и спокойное движение сменяется ритмической чеканкой плясового напева. Императивная и волевая чисто

диатоническая тема сразу меняет характер музыки, и лирическая задумчивость отступает вдаль перед наплывом праздничного веселья. Мастерски закладывается основной контраст между основными темами, перелом наступает именно в тот момент, когда лирическая эмоция вступления приходит к высшей точке своего развития. Плясовая мелодия появляется в переключке женских и мужских голосов, ведущих шуточный диалог, а затем – в хоровом *tutti*. Второй эпизод кантаты сменяется финалом, где выступает вперед еще более активная и темпераментная тема, сопровождаемая четко ритмованным аккомпанементом оркестра. Пляска ускоряется вплоть до эффектной коды, в которой колоритно звучат наигрыши кларнетов. Сопоставление медленного и быстрого движения часто встречается в народных танцах. Однако Кодай мастерски развивает принцип контрастности, создавая глубоко самобытное произведение, с легкостью воспринимаемое широчайшими кругами слушателей, «Танцы деревни Калло», несомненно, самое яркое произведение Кодая периода 1945–1960 годов. Они принесли композитору огромный успех, их главная тема стала на долгое время позывным сигналом радиопередач.

Обобщая сказанное хочется отметить широту и полноту охвата композитором явлений народной музыки. Отвечая критикам по поводу использования якобы румынских тем в своих «Танцах из Марошсека», Кодай пишет: «В качестве единственного доказательства приводится тот факт, что половина одной из мелодий встречается в «Румынских танцах» К. Хована (K. Chovan). Название не всегда имеет решающее значение. В руках цыган многое могло смешаться. Ведь в некоторых местностях как, например, в Буковице, они развлекали своей игрой население, состоящее из представителей 4-5 национальностей». Далее



он приводит пример скрипичной пьесы, вариации известной венгерской песни, которая была названа исполнявшим её в Буковице венгерским музыкантом-крестьянином «Ardeleana»), то есть трансильванской. «По своей структуре она существенно отличается от румынских пьес такого же названия. Ритмически родственные танцевальные мелодии один народ может легко заимствовать у другого; есть музыкальные пьесы, под которые у венгров танцуют на венгерский манер, у румын – на румынский».

В своих произведениях, основанных на народных танцах Кодай продолжает традицию, сложившуюся в XIX веке в творчестве Бетховена, Брамса, Дворжака, позже Грига, Гранадоса, продолженная Дебюсси (одним из любимых композиторов Кодая), Рахманиновым, Ривилисом и многими другими. Но если в «Венгерских танцах» Брамса сильна салонная трактовка вербункоша, против которой так восставал Кодай, то в «Славянских танцах» Дворжака, созданных во многом «по следам» брамсовских, уже проявляется подлинно национальное начало. С присущей ему творческой щедростью, Дворжак не ограничивает себя только чешским фольклором, но включает в этот цикл самые различные славянские танцы – югославский, словацкий, украинский... По линии усиления национальной аутентичности идет Григ, делая в своих «Норвежских танцах» ещё один шаг вперед в этом направлении. Близок ему и Гранадос в своих «Испанских танцах». Эти, так сказать, центростремительные принципы были основополагающими и для З. Кодая. Но дальше мы видим, как постепенно смещаются акценты.

В «Танцах для арфы и струнного оркестра» Дебюсси отходит от принципов непосредственного отражения народного творчества в симфоническом преломлении танцевальности. Его произведение состоит из двух танцев: священного и светского, выдержанных в античном духе, предельно абстрагированном от каких бы то ни было национальных примет. И наконец яркий пример удаления от национальной характеристики – «Симфонические танцы» Рахманинова, как абсолютное выражение этой, если можно так выразиться, центробежной тенденции в претворении фольклора. Интересным образцом стали «Симфонические танцы» молдавского композитора П. Ривилиса, в которых он продолжает принципы симфонизации танца, но на оригинальном и характерном национальном материале, то есть, стремится к синтезу двух вышеупомянутых тенденций.

В завершение хочется вновь обратиться к словам Золтана Кодая.

«Венгрия явилась самым западным ответвлением той древнейшей музыкальной культуры, которая оставила глубокий след в душах различных народностей, живущих на огромной территории, простирающейся от Китая через Среднюю Азию до Черного моря».

«Возможно, что формы традиции и меняются, но сущность их остается той же, пока живет народ, душу которого она воплощает. И придет время, когда интеллигенция сможет вновь передать перенятую у народа традицию, преобразованную в новую художественную форму, национальной общности – народу, ставшему нацией».

#### Использованная литература:

1. Мартынов И. Золтан Кодай. М., 1970.
2. Музыка Венгрии. Сборник статей. М., 1968.
3. Кодай З. Избранные статьи. М., 1962.
4. Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964.

Равшан НИГМАТОВ,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в.б.

## ДАМЛИ ВА ЗАРБЛИ МУСИҚА ЧОЛҒУЛАРИ ТАРИХИДАН

### Аннотация

Ушбу мақолада Марказий Осиё заминидан яшовчи халқларнинг мусиқа маданияти жаҳон тараққиёти контекстидан кўриб чиқилади. Муаллиф томонидан дамли ва зарбли чолғуларнинг ривожланиши ва шаклланиши тарихий маълумотлар орқали кўрсатилган.

**Калит сўзлар:** пан флейтаси, тамбурмажор, бунчук, лира, мехтар, ноғора, капельмейстер, ҳарбий мусиқа, дамли чолғулар оркестри.

В статье рассматривается музыкальная культура народов, проживающих на территории Центральной Азии, в контексте мировой цивилизации. Автором приведены исторические материалы о возникновении и становлении духовых и ударных инструментов. А также органо-логические исследования касающиеся военной музыки, и их роли в системы образования.

**Ключевые слова:** флейта пана, тамбурмажор, бунчук, лира, мехтар, накар, капельмейстер, военная музыка, духовой оркестр.

### Annotation

This article dedicated to music culture folk living on territory of the Central Asia and Uzbekistan in context of the world civilization mankind. The Author ghost history material about origin and formation brass and percussion instruments from primary information before cut-in them in compositions professional and artistic group. As well as organologic study, concerning military music, and their participation in systems of the formation.

**Keywords:** Pan flute, drum major, bell-tree, bell lyre, mehtar, nakers, kapellmeister, martial music, brass bend.

**Д**амли ва зарбли мусиқа чолғуларининг ибтидоси бўлган чолғулар тош асри – палеолит даврининг археологик топилмаларидан маълум бўлишича, ибтидоий жамоа тузуми даврида пайдо бўлган. Чолғушунос олим Курт Закс (1881–1959) тахминича дамли чолғулар (флейта, чифаноқли трубалар) милоддан 80000-13000 йил аввал пайдо бўлган. Ибтидоий жамоа қабилалари тош, ҳайвон суяги, териси ва шохлари, дандон тиш, денгиз

чифаноқларидан турли безак буюмлар ва товуш чиқарувчи мусиқа асбоблари ясаб, улардан ҳар хил мақсадларда фойдаланганликларини қоятошларга чизилган ҳаёт лавҳалари ифодаланган расмларда кўриш мумкин. Бу оддий жўн асбоблар “дарак” (сигнал) берувчи, узатувчи вазифаларини бажариб, вақт ўтиши билан ривожланиб, йиллар давомида такомиллашиб борди.

Дамли ва зарбли чолғулардан қадимда асосан ҳарбий мақсадларда,

сарой тантаналарида ҳамда турли маросимларда фойдаланилганлиги ҳақида тарихий манбалар, бадиий ва диний кўлёзма асарлар ва афсоналардан, бино деворларига ва турли сопол идишларга чизилган расмлардан, шунингдек, мўъжаз сурат ва ҳайкалчалардан кўплаб маълумотлар олиш мумкин.

Дамли мусиқа чолғулари уч гуруҳга ажратилади:

1. Қадимги оддий флейталар – бўйлама-узунасига, кўндаланг чалинадиган ва кўп найчали (пан флейтаси) чолғу асбоблари.

2. Тилчали мусиқа дамли чолғу асбоблар – ҳозирги гобой, фагот, кларнет тимсоллари бўлган дамли чолғу асбоблари.

3. Замоनावий мисли дамли чолғу асбоблари – валторна, труба, тромбон, корнет, альт, тенор, баритон, туба ва уларнинг аждодлари бўлган чолғулар.

Дамли чолғуларнинг ҳозирги кўриниши йиллар давомида турли давлатларда ўз тараққиёт йўлини босиб ўтиши орқали юзага келиб, ўзига хос репертуари, миллий ҳамда жанр йўналишлари сабабли турли кўринишдаги таркибий шакллари яратилди. Ҳозирги кунга келиб дамли ва зарбли чолғуларни яшаш, яъни уларни ишлаб чиқариш замоनावий технологиялар асосида йўлга қўйилган.

Замоनावий дамли (ҳарбий) чолғулар оркестрлари таркибидан ёғоч, мисли ва зарбли чолғулар жой олган. Тааллуқлилигига кўра турли давлатлар ўз мусиқасини ижро этишда ва миллий колоритни ифодалаш учун ўзининг хусусиятларидан келиб чиқиб халқ дамли ва зарбли чолғулари билан бойитадилар. Шунингдек, оркестрларга савлат бериб турадиган, байроқсимон белгилар, рамзлар ҳамда созандалар либосларидан қўлланилади. Юқори даражадаги давлат учрашувларида, халқаро аҳамиятдаги маданий, спорт анжуманларида ҳамда парадларда дамли оркестрларга рамзийлик ва

кўркамлик берувчи тамбурмажор, бунчук ва лира чолғулари ҳақида ҳам тўхталиш жоиздир.

**Тамбурмажор** (французча tambour-major, tambor – барабан, major – катта, бош – қадимда ҳарбий бўлинма, полкда катта барабанчи ёки бош барабанчи) лавозими илкбор 1651 йил Франция армиясида таъсис қилинган.



Тамбурмажор

Тамбурмажорчи аввало – полкдаги бош барабанчи, кейинчалик – ҳарбий оркестрни ҳаракат маршида бошқарувчи шахс бўлган. Тамбурмажорчи этиб одатда баланд бўйли унтер-офицер тайинланган. Унинг либоси жуда кўркам, ҳар хил тақинчоқлар ва безаклар билан безатилган. Ўнг қўлида олтин рангли думалоқ тутқа, кенг қилиб қўшиб тўқилган тасма (жияк, уқа) ли попуқ, шокила осилиб турган жезл (таёқча) ёрдамида тамбурмажор турли аниқ ҳаракатлари билан дамли



Тамбурмажор

оркестрнинг ижросини ва сафдаги ҳаракат элементларини бошқарган.

Тамбурмажорнинг асосий вазифаси оркестрнинг сафда бошқарувини осонлаштириш, музикачилар ҳаракатларини максимал даражада мувофиқлаштириб, ижро темп суръатини аниқ ушлаш ва дирижёр кўрсатмаларини такрорлаб кўрсатиб узатишдан иборат.

**Бунчук** (туркча *buncuk*) – зарбли чолғу асбобларга тааллуқли бўлиб, ёғоч дастали, металлдан бўлган икки томони фигурали безакка кўнғироқчалар

осилган бўлиб, унинг икки учига отнинг ёлидан кокил кўринишидаги икки шокила осилиб туради. У энгил силкитиш ва ерга аста уриб кўнғироқчаларини тебратиш йўли билан ижро этилади.

**Лира** – лира чолғуси шаклида бўлган ва унинг марказига металафон (лотинча *metallum* – металл ва юнонча *phone* – товуш, овоз) ўрнатилган зарбли чолғу. Лирадан сафда фойдаланилганда елкадан ўтказилган тасма камарга ўрнатиб олиб юрилади. Ижрочи бир қўли билан камарга ўрнатилган лиранинг мувозанатини ушлаб туриб, иккинчи қўли билан махсус болғача ёрдамида уриб ижро этади.



Бунчук

Оркестр сафи ўрта қаторининг марказида Бунчук ва унинг икки ёнида эса икки Лира тенг оралиқда жойлашади. Шунингдек, дамли оркестрларнинг биринчи сафида эса сигнал музикасини ижро этиш мақсадида кичик барабанларга узайтирилган ва безатилган корпус ўрнатилган ҳамда чиройли байроқчалар илинган горнлар жойлаштирилади. Кичик барабан ижрочилари оқ қўлпоқларда таёқчалари билан синхрон ҳаракатлари ва горнчиларни ҳам шу каби ўз чолғуларини турли бурчак даражалар остидаги (градус ҳолати) ҳаракат элементларини бажаришлари ўз ўрнида оркестрга кўркамлик ва тароватли кўриниш беради.

Отлиқ кўшинларда трубалар ва литавралардан, пиёда кўшинларда

эса флейталар ва барабанлардан фойдаланилган. Айнан мана шу кичик ансамбль гуруҳлари келажакда ҳарбий дамли чолғулар оркестрининг пойдеворини ташкил этди.

Ғарбий Европада XIV-XV асрларга келиб Швеция, Пруссия давлатлари ҳарбий кўшинларида саф тортиб тантанали юришда, сарой маросимларида ҳаракатланишларида махсус мусикадан (маршлардан) фойдаланиш эҳтиёжи туғилди. Шу каби талаб ва эҳтиёжлар дамли чолғуларнинг ривожланиши ҳамда дамли чолғулар оркестрининг шаклланишига туртки бўлди.

Шарафиддин Али Яздий ўзининг “Зафарнома” асарида Амир Темур кўшинларининг бир намоиши – ҳарбий парадни ажойиб тасвирлаган: “Темур шохона безатилган баландликда туриб, олти юз минглик кўшин бирлашмаларининг намоишини қабул қилади. Бу кўшинларнинг ҳаммаси бошдан оёғигача совут кийиб, байроқ кўтариб, мусиқа садолари остида бир хилда шаҳдам қадам ташлаб борардилар...”.

XV-XVI асрлардаги Шарқ миниатюраларида миллий мусиқа чолғуларидан: карнай, сурнай, кус ноғора ва ноғораларнинг ансамбль (оркестр) шаклидаги иштироки нафақат жанг манзараларида, балки сарой тантаналарида, ов ва спорт мусобақаларида ҳам ифодаланган. Хива, Бухоро, Самарқанд, Андижон, Балх ва бошқа катта шаҳарларда махсус сарой “Ноғора хона”лари мавжуд бўлган. Сарой мусиқа жамоаларига раҳбар этиб, асосан машҳур ноғорачилардан бири “меҳтар” лавозимига тайинланган.

XVIII-XIX асрларда Россия империясининг ҳарбий экспедициялари таркибида бўлган Европа дамли ва зарбли чолғуларидан ташкил топган оркестри аста-секин Туркистон ўлкасига кириб кела бошлади. Европадан

Россияга урушлар натижасида ўтиб келган ҳарбий чолғулар ва ҳарбий мусиқа намуналари келгусида Россиянинг атрофида жойлашган давлатларга ўз таъсирини ўтказмай қолмади.

Бухоро, Кўкон хонликларида миллий ҳарбий чолғулар (карнай, сурнай, бўламон, ноғора, най, довул) билан биргаликда Европа (Рус) дамли чолғулар оркестрлари ҳам фаолият кўрсатган. 1920 йилларгача Бухоро Амири саройида рус ҳарбий полки казакларидан ташкил топган дамли чолғулар оркестри фаолият олиб борган.

XIX асрнинг 80-90-йилларида барча ҳарбий қисмларда дамли чолғулар оркестрлари мавжуд бўлган. Туркистонда дамли чолғулар ижрочилиги ривожига маълумотли ҳарбий капелмейстер ва созандалар А.Ф.Эйхгорн, Ф.В.Лейсек, Н.Н.Миронов, шунингдек, ҳарбий созандалардан Туркистон полкининг капелмейстери В.Г.Поппел-Бауэр, 5-Оренбург казак полки капелмейстерлари Я.В.Гордон ва Г.М.Козолупов, 17-ўқчи батальони капелмейстери Г.А.Маханлар катта ҳисса кўшганлар. Ушбу капелмейстерларнинг Ўрта Осиёдаги фаолияти ерли аҳолини Рус ва Ғарб классик композиторлари асарлари билан таништиришга катта ҳисса кўшди.

Марказий Осиё мусиқа чолғулари тадқиқотчиси, мохир мусиқачи, ҳарбий капелмейстер, этнограф Август Фёдорович Эйхгорн 1870 йилнинг 7 август жума кунида Занги отада бўлиб ўтган халқ сайлини тасвирлаб, куйидагиларни ёзади: “Ҳарбий оркестрнинг кутиб олиш мусиқаси садолари остида Кауфман атрофида мулозимлар, аёллар ва соқчилари куршовида ташриф буюриб, ўзи учун махсус тайёрланган шотирга келиб жойлашди... Қимматбаҳо гиламлар тўшалган байрам сахнасидан юқорида бир неча доирачилар, сурнайчилар ва ноғорачилардан

ташқил топган оркестр жойлашган. Муסיқачилар икки қатор крест шаклида кесишган ҳолда чордана қуриб ўтирар эдилар. Ноғоралар созини керакли маромда ушлаб туриш учун олди томонида ёнаётган кўмирли ўчоқча жойлаштирилган эди...

Янграётган сирли муסיқа ва рақслар мени гўё Инжилда тарифланган қадимий дунёга тушиб қолгандек сархуш қилиб қўйди. Ҳа, бу ҳақиқатдан ажойиб ва мўъжизакор туш эди!... Ёнимизда ўтирган ва атрофимиздаги мухташам ҳолатлардан бебаҳра ва дурустгина зериккан Кауфманнинг таниши Хлудов, мёндан ҳарбий оркестрни бирон-бир муסיқа ижро этиб беришини илтимос қилиб қолди. Менинг ўта ёмон ва бузилган соз билан чала бошлаган оркестрим ҳушимни ўзига келтириб, каминани очик ва аччиқ ҳақиқий ҳолга қайтарди”.

“Мен, – деб давом эттиради ўзининг кундаликларида А.Ф.Эйхгорн – очикчасига тан олишим керак-ки, ўзбек муסיқаси ансамбль ижросида, ижродаги ўта аниқлиги ва ўзининг услуби билан менинг ҳеч қандай услубга эга бўлмаган оркестрим муסיқасидан устун турар эди”.

А. Одилов ўзининг “Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи” рисоласида Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий “Фарғонадаги биринчи ўзбек дамли чолғулар (Духовой) оркестрининг ташкилотчиси бўлиб (1916), бу оркестрда муסיқа санъатига алоҳида эътибор берган ҳолда ўзбек ёшлари орасида муסיқа хаваскорларини чолғу ижрочилигига ўргатган шахсдир”, дея таъкидлайди.

Дамли ва зарбли чолғуларда ўқитиш сиёсий ҳамда иқтисодий шароитлардан келиб чиққан ҳолда шаклланган. Дастлаб халқ консерваторияси номи билан бошланғич муסיқа мактаблари иш юрита бошлади. Бунинг натижасида Тошкент, Самарқанд, Андижон,

Наманган, Қўқон, Бухоро ва Хивада халқ муסיқа мактаблари очилди. Бундай муסיқа масканларини ташқил қилинишида Москва, Петербург, Киев, Қозон ва бошқа шаҳарлардан келган созанда ва зиёлиларнинг хизматлари катта бўлган.

XX асрнинг 30-40-йилларида республикадаги муסיқа билим юртлари дамли чолғулар синфларида асосан амалиётчи ижрочилар, ҳарбий дамли чолғулар оркестрлари созандалари ўқитувчилик фаолияти билан шуғулланганлар. Улар педагогик тажрибага эга бўлмаган бўлсалар ҳам, ижрочилик маҳоратини юксак даражада эгаллаган созандалар эдилар. Ўқувчиларининг кўпчилиги бошланғич муסיқий саводи бўлмаган болалар уйи тарбияланувчилари, кўп болалик ва кам таъминланган оилалардан бўлиб, уларга муסיқа чолғу асбоблари ва нота адабиётлари етишмас эди.

Ўзбекистонда дамли чолғулар ижрочилиги мактабининг йўлга қўйилиши кўпгина талантли созандалар В.И.Павелский, Н.Н.Николаев, В.М.Козалупов, А.Д.Никитин, М.Н.Николаенко, Е.А.Морозов, М.Д.Яковецлар номи билан чамбарчас боғлиқ. Николай Николаевич Николаев Москва консерваториясини гобой ихтисослиги бўйича тугатган бўлиб, ўша даврда Тошкентда дамли чолғулар мутахассислари ичида олий маълумотга эга бўлган ягона ўқитувчилардан эди. Ижрочилик сирларини шоғирдларга ўргатишда устозларнинг яқин ёрдамчилари бўлган Л.А.Малмберг, О.К.Сойфер, И.А.Юсман каби жўрнавотлар Дамли ва зарбли чолғулар кафедрасида ўз фаолиятларини олиб борганлар.

Ҳозирги кунга келиб бу йўналишда баракали ижод қилиш билан биргаликда ижрочилик фаолиятини олиб борган ва бораётган Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар: Усмон

Ризақулов (кларнет), профессор Василий Федорович Пўлатов (труба), профессор Аркадий Вениаминович Малкеев (флейта), профессор Радик Рашидович Сафаров (валторна), профессор Баҳодир Собирович Салихов (кларнет), профессор Борис Наумович Гусаков (гобой), Иван Иванович Есин (кларнет), Аванес Асатурович Каракадаев (флейта), Петр Иванович Беляков (фагот), Геннадий Константинович Вергилесов (тромбон), Виктор Александрович Веригин (труба), Обид Мирзаев (валторна), Рустем Маметович Ибрагимов (гобой), Ибрагим Рашидов (тромбон), Юнус Алиевич Гулзаров (кларнет-саксофон), Алишер Ҳамидуллаевич Сайфуллаев (флейта), Нодир Салиев (кларнет), профессор Пўлат Ҳолиқов, шунингдек, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ёшлар мураббийси, профессор Виталий Львович Мелкомини (гобой), Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Павел Макаров (ҳарбий дирижёр), Ўзбекистонда хизмат

кўрсатган маданият ходими Григор Терзян (ҳарбий дирижёр), профессор Баҳодир Мухторович Муртазоев (кларнет-саксафон), санъатшунослик номзоди, доцент Ботир Матёқубов, доцентлар Валентин Иванович Руденко ва Равшан Нигматов каби устозлар юзлаб шогирдлар тайёрладилар. Улар хорижда ва ватанимиз мусиқа ўқув юртлари ҳамда бадиий жамоаларида фаолиятларини ўз устозлари каби юқори даражада олиб бормоқдалар. Шу билан биргаликда Ўзбекистон дамми ва зарбли чолғулар ижрочилиги мактаби байроғини баланд кўтариб, турли давлатларда ҳам ўз санъатларини намойиш этиб келмоқдалар. Уларнинг шогирдлари ичида кўплаб нуфузли халқаро кўриктанловлар совриндорлари, турли фестиваль катнашчилари ва Республика миқёсидаги танлов ғолиблари бор. Биз ишонч билан дамми ва зарбли чолғулар ижрочилиги мактаби ишончли қўлларда, деб баралла айта оламиз.

#### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Б. Салихов, Б.Матёқубов. Ўзбекистонда дамми ва зарбли чолғулар ижрочилиги тарихи. Т., 2007.
2. Т. С. Вызго. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980, Музыка.
3. Ф. М. Кароматов. Узбекская инструментальная музыка, Т., 1972. Издательство Г. Гуляма.
4. С. М. Векслер. Очерк истории узбекской музыкальной культуры. Т., 1965.
5. Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Август Эйхгорн музыкально-этнографические материалы. Т., 1963. АН УзССР.



Фарход АБДУЛЛАЕВ,  
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

## О НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

### Аннотация

Современное состояние национальных традиций имеет свои специфические отличия и это обусловлено особенностями формирования нации, его социально-экономическим и культурным развитием, бытовым укладом, сохранностью и развитием музыкальных традиций и др. Поэзия и музыка всегда стояли и стоят на страже души человека, тщательно оберегая его нравственное здоровье. И именно в сфере синтеза двух искусств (слова и музыки) все чаще проявляются тенденции национального. Примером тому, "Хамса" Алишера Навои, которое получило воплощение в творчестве композиторов Узбекистана.

**Ключевые слова:** поэзия, музыка, национальное, форма, композиция, тема, фактура, оркестр, драматургия, музыкальный язык, традиция.

Миллий анъаналарнинг замонавий жиҳатлари ўзига хослиги билан ажралиб туради ва бу бевосита миллатнинг шаклланиш хусусиятлари, унинг ижтимоий-иқтисодий ва маданий ривож, турмуш тартиби, муסיқа анъаналарининг сақланиши ва ривожланиши билан боғлиқ. Шеърят ва муסיқа ҳамisha инсоннинг қалбини, ахлоқий соғлиғини химоя қилиб келган. Ушбу икки санъат (сўз ва муסיқа) уйғунлигида миллий тамойиллар ўз ифодасини топган. Жумладан, Алишер Навоийнинг "Хамса"си Ўзбекистон композиторлари ижодида намоён бўлган.

**Калит сўзлар:** шеърят, муסיқа, миллий, шакл, композиция, мавзу, фактура, оркестр, драматургия, муסיкий тил, анъана.

### Annotation

The current state of national traditions has its own specific differences and this is due to the peculiarities of the nation's formation, its socio-economic and cultural development, the way of life, the preservation and development of musical traditions, etc. Poetry and music have always stood and guard the human soul, carefully guarding its moral health. And it is in the sphere of synthesis of two kinds of arts (words and music) national tendencies are

increasingly manifesting themselves. An example is the "Hamsa" of Alisher Navoi, which was embodied in the work of composers of Uzbekistan.

**Keywords:** poetry, music, national, form, composition, theme, texture, orchestra, drama, musical language, tradition.



**М**еждународный музыкальный фестиваль “Шарк тароналари”, проводимый в Самарканде (1997-2017 гг.), демонстрирует особый интерес, который вызывает во всем мире восточная, в том числе и узбекская музыка.

Это явление, естественно, привлекает внимание композиторов, музыковедов, исполнителей, в том числе и деятелей музыкальных фестивалей; соответственно подводит итог огромному отрезку истории – от музыки средневековья до наших дней. И у истоков музыкальной культуры узбеков, в целом и народов Востока – высокоразвитая система национальной монодии со своими средствами, формами, жанрами, исполнительскими стилями и их носителями, на базе которой зародилось современное музыкальное творчество и исполнительство, сохраняемые определенные традиции; соответственно в нем возникают новые явления, требующие фиксации и объяснения. Это свидетельство значительного возрастания интереса к еще живущим музыкальным традициям как ценному художественному наследию.

Современное состояние национальных традиций имеет свои специфические отличия и это обусловлено особенностями формирования народа, его социально-экономическим и культурным развитием, бытовым укладом, состоянием музыкальных традиций и пр. Традиционная музыка – явление сложное и многогранное; и в пределах традиционной монодической культуры сложились жанры с соответствующими образно-эмоциональными, музыкально-выразительными, структурными и исполнительскими особенностями. Было бы неверным говорить о том, что традиционное узбекское музыкальное искусство не знало понятия «творец музыки». Издавна существовали устазы – хафизы, бастакоры, поэты, ученые-просветители – история свято хранит имена многих,

которые одновременно занимались многогранной творческой (поэтической, музыкальной, исполнительской) и научной деятельностью, таковы Борбад Марвизи, Абу Наср Фараби, Абу Али ибн Сино, Абдукадыр Мараги, Абдурахман Джами, Алишер Навои, Захириддин Мухаммад Бабур, Мухаммад Рахимхон Сони (Феруз) – личности настолько крупные, вызывающие беспрекословное почтение далеко за пределами собой эпохи. Эти и другие личности своими произведениями создавали чудесную и необъяснимую для мира загадку слова и музыки. Традиция продолжает жить – потому и не скудеет узбекская поэзия и музыка; рождаются, крепнут, получают новые исполнительские трактовки прекрасные мелодии, песни, макамы – плод вдохновения замечательных творцов.

Поэзия и музыки, как единая, неотъемлемая часть художественной культуры, способна непосредственно влиять и определять политическую и социально-психологическую сферы жизни, ибо художник слова и музыки осмысливает глубиннейшие вопросы своего времени, пропуская сквозь их беспощадный свет конкретное человеческое бытие и даже самого человека, подчас наделяя его фигуру тем колоссальным духовно-нравственным зарядом, какой немислим в монотонном будничном бытовании той же самой личности. Поэзия и музыка всегда стояли и стоят на страже души человека, тщательно оберегая ее нравственное здоровье. Соответственно, формы взаимодействия слова и музыки разнообразны, и именно в сфере синтеза двух искусств все чаще проявляются тенденции национального. Ведь “движение музыки навстречу слову и – обратно – слова к музыке в художественном творчестве обусловлено общностью их природы и обусловленным этим обстоятельством их жанровым параллелизмом” (Л. Федянина), а отсюда вопрос о национальном стиле и его

составляющих связан с опытом воплощения древнетюркских и средневековых традиций "портрета" в слове и музыке. Поскольку сама природа стиля обнаруживает себя в обновлении через диалогические отношения со стилем культуры, художественным контекстом. Примером тому является творчество основоположника узбекской классической литературы Алишера Навои, ставшего "поэтом всех народов нашей страны" (Н. Конрад), "мастером узбекского слова", "султаном поэзии" (В. Захидов) – государственного и общественного деятеля, поэта, бастакора и ученого. Закономерно, что тема Алишера Навои занимала исключительно важное место во всех видах современного искусства Узбекистана, но особенно заметное в музыке – будь то музыкально-сценические, инструментальные или вокальные жанры, в частности, воплощения в музыке его цикла поэм "Хамса" (Пятерица). Исключительная популярность поэм Алишера Навои сыграла важнейшую роль в формировании узбекского музыкального театра – это музыкально-драматические спектакли 20-х годов XX столетия "Фархад и Ширин" и "Лейли и Меджнун" на основе образцов узбекской традиционной музыки (при участии Юнуса Раджаби и Тохтасына Джалилова), музыкальные драмы 30-х годов "Фархад и Ширин" В. Успенского и "Лейли и Меджнун" Р. Глиэра, Т. Садыкова в дальнейшем на их основе узбекских опер ("Лейли и Меджнун" Р. Глиэра и Т. Садыкова, 1940; "Фархад и Ширин" В. Успенского и Г. Мушеля, 1951), оперы "Дилором" М. Ашрафи (1958), балета "Лейли и Меджнун" И. Акбарова (1968).

Как известно, формы проявления национального в музыке многообразны, например, через народную песенность или через формы изустно-профессиональной музыки. Разнообразные формы проявления национального можно проследить в классической

музыке прошлого, например, влияние восточной музыки на русскую – это своеобразное продолжение ориентальной традиции. В композиторском творчестве Узбекистана неоднократно отмечались национальные тенденции: в первых музыкальных драмах и узбекских операх, в симфонической музыке, в хоровых обработках композиторов Узбекистана. Вокально-симфоническая поэма И. Акбарова "Хамса сахифаларидан" ("По страницам Хамсы", 1972), для хора и симфонического оркестра, навеяна впечатлениями от гениальной "Пятерицы" А. Навои. При этом композитор не ставил целью отразить сюжетную повествовательность какой-либо поэмы, входящей в состав этого монументального цикла "Хайратул-аброр" (Смятение праведных), "Фархад и Ширин", "Лейли и Меджнун", "Сабъаи сайёр" (Семь планет) и "Садди Искандарий" (Стена Искандера), которая включает в себя более 25614 бейтов. Сам по себе "Хамса" – грандиозный по охвату событий и образов, по глубине философской концепции, по идейно-смысловой направленности содержания цикл. Композитора, как отмечает исследователь творчества И. Акбарова, Н. С. Янов-Яновская, "интересует общий философско-нравственный смысл творения Навои, его глубинная идея. И композитор решает идти не по внешнему, сюжетному слою "Пятерицы", а по внутреннему подтексту, по идейно-смысловой направленности содержания..., насыщенной философским размышлением о целях человеческой жизни". И. Акбаров, для воплощения темы борьбы добра и зла, в своей трехчастной композиции привлекает лишь один эпизод из поэмы "Фархад и Ширин" – эпизод "Допрос Фархада Хосровом". При этом "тщательно отобран, продуман интонационно-тематический материал, позволяющий четко вылепить образы, систему их взаимоотношений". Хоровыми средствами обрисованы поэт, Фархад

и народ, а образ Хосрова – средствами оркестра. Крайние части поэмы – монологического характера хоровые речитативы, передающие размышления поэта, где постепенность музыкального развертывания опирается на свободно развиваемый речитатив-тему. Текучесть хоровой фактуры то монодийное, то раздробное, то сливающие ритмоинтонации – это своеобразные монологи Фархада (символизирующий образ самого поэта), отражение его страсти, вольнолюбия (эпико-повествовательный склад). Тема зла – образ Хосрова уже дана в оркестровом вступлении, который приобретают грозный, страшный смысл (представлена остигатным диссонантным звучанием медных инструментов). Вторая часть – центральная – столкновение и борьба, где партия хора выдержана в одном выразительном плане, а оркестровое – склонно к глубоким образным изменениям, большим драматическим нарастаниям, то есть многоплановая трактовка – двидения от программно-изобразительного плана к тематизму программно-обобщающим, “отражающую общую героико-драматическую идею произведения”. Хоровая и оркестровые партии связаны с логикой симфонического развития. Оригинальный способ симфонизации тематического материала связан с народно-песенным (бытовой фольклор) и народно-инструментальными истоками (напоминающие дутарную и домбровую музыку). Свободно-ритмические монологи хора, где распевность сочетается в речитативным складом, идут от стиля пения ферганских “катта ашула”. Следует отметить, что И. Акбаров избегает так называемого цитирования и предпочитает более опосредованные формы его претворения.

Поэма “Хамса” И. Акбарова по своей единой контрастно-сквозной форме, многоплановостью и богатством содержания, мастерством и безупречным

вкусом, чистотой эпико-повествовательного и философско-лирического чувства и высоким музыкально-поэтическим строем приближается к ранее созданной пятичастной симфонии “Самаркандские рассказы”. Музыкальная драматургия поэмы достаточно убедительная и впечатляющая – помимо логики сюжетного развития, это использование сквозных музыкальных образов (Фархад-поэт-народ и Хосров) и высокой степени лейт- и ритмоинтонаций; применения принципа интонационных арок хоровых и оркестровых партий и выдержанных тембровых характеристик, и что особенно важно – симфонизация драматического развития, характерная для зрелого периода композитора.

Национальную идентичность поэмы “Хамса” Икрама Акбарова можно определить обилием жанровых музыкальных элементов, идущих от народно-музыкальных истоков (маршевость от интонационно-ритмических оборотов, бытующие песенные обороты бытового фольклора; свободная ритмоинтонация, напоминающие приемы “катта ашула”; строфичная форма интонирования; инструментальные равноправные приемы интерпретации дутарно-домбровой музыки, диалогичность хоровой фактуры), несомненно, усиливает реалистическую выразительность музыкального языка и демократичность склада всего произведения.

Своеобразное проявление национального можно проследить и в творчестве современных композиторов Узбекистана. Оперный стиль М. Бафоева интересен своей драматургией, основанной на семантической системе “Шашмакома” (телеопера “Бухораи шариф”, опера-балеты “Небо моей любви” и “Хамса”), где непосредственное развитие сюжета сочетается с эмоционально-психологическим подтекстом, многослойным жанровым сплетением.

Его последняя опера-балет “Хамса” поставленная в 2017 году на сцене Большого театра оперы и балета им. А. Навои, показательна с точки зрения влияния источников национального через художественную систему поэзии Алишера Навои. Примечательна органическая связь вербального языка с музыкальным, то есть поэзия, музыка и танец (балет) становятся драматургической системой оперы. Так создается единая форма выразительных средств, как национальное музыкальное мышление, которая определяется идейно-художественным замыслом произведения.

Впервые предпринята попытка объединить в одном оперном произведении все пять поэм замечательного цикла “Хамса” через богатство образцов узбекской традиционной музыки, в частности, жанра макама, что позволяет показать глубокую связь прошлого с современностью и неуклонную верность традициям. Извечные для классической восточной поэзии темы любви и ревности, Алишер Навои насыщает социальными мотивами; своеобразны приемы композиции и выразительные средства.

М. Бафоев не преследует цель отразить сюжетную последовательность событий, присущую той или иной поэме. Это фрески, где показана общая картина жизни людей, полная драматизма, столкновения противоборствующих сил. При этом стоит образ самого поэта. Именно образ Навои является сквозным в опере-балете, и он присутствует во всем пяти эпизодах, принимая разные образы – его лейтмотивом является основной мотив макама “Наво”, но в разных музыкальных сочетаниях.

Национальная идентичность оперы-балета “Хамса” М. Бафоева прослеживается в сочетании двух контрастных принципов, как “фольклоризм” и “трансмиссия”, органично связанных между собой (композиторская традиция современности создания

народно-национального стиля, что породила свою специфическую музыкальную “лексику”): художественный образ поэта задается композитором через макамальную тему (принцип фольклоризма), как своя собственная музыкальная мысль, с которой автор волен обращаться по канонам собственного художественного стиля. Второй принцип «трансмиссии» используется во всех фресках для воплощения определенных образов или картин – использования образцов узбекской традиционной музыки (обрядовых и народных песен), а также интонаций из других произведений композиторского творчества в ряде вокальных и балетных эпизодов. Обращения к традициям можно определить и на разных типах воплощения повествования “Хамса” Алишера Навои, например, обусловленное ситуационно – в “Смятение праведных” (своеобразный пролог – величие поэта Алишера Навои) – концепция человека (величие человека в его единении с мирозданием) и его творческо-научная концепция (путь поэта), который своим творчеством призывает к дружбе, свободе, служению людям; в эпизоде “Фархад и Ширин” – символ земной любви, идея объединения разных народов в единое целое; фреска “Лейли и Меджнун” – безумная любовь и разлука, хотя влюбленные погибают из-за козней зла и несправедливости, обе поэмы гимн пленительной женской красоте, всепобеждающей силе любви, верности и преданности в ней; поэма “Семь планет” – жизнь шаха Бахрама и его любви к красавице-певице Дилором, поэт воспекает человеческую любовь, при этом проповедуются идеи добра и справедливости, верности, преданности и гуманизма; последняя фреска “Стена Искандера” – раскрывает пагубность самой идеи войны: стена, возведенная Искандером, символ сильной власти; при этом о ничтожестве власти и богатства, о бессмертии добра и знаний. Через музыкальные образы

оперы “Хамса” М. Бафоев раскрывает философско-нравственные идеи Алишера Навои, используя все средства музыкального выражения и изображения, трансформируя разные жанры традиционной музыки, применяя их в разном качестве и в различной форме – стремясь ко все более глубокому, органичному,

содержательному воплощению национальной идентичности.

Многоплановое национальное мышление и разнообразие форм национальное в музыке являются факторами, существенно определяющие формирование современного музыкального языка.

#### Использованная литература:

1. Алишер Навоий: комусий луғат. I-II томлар. Тошкент, 2016.
2. Зоҳидов В. Улуғ шоир ижодининг қалби. Тошкент, 1970.
3. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.
4. Федянина Л. Слово и музыка. Алматы, 2004.
5. Янов-Яновская Н. Икрам Акбаров. Ташкент, 2011.



Элла ДЕРГАЧЁВА,  
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ТАШКЕНТА

### Аннотация

История развития музыкального исполнительства в Ташкенте связана с рядом выдающихся имен музыкантов, среди них выделяется фигура Всеволода Буюкли. В статье представлен интересный исторический материал дающий представление о начальном этапе формирования фортепианной школы Узбекистана.

**Ключевые слова:** исполнительство, музыкальная культура Туркестана, концерт, программа, интерпретация, фортепиано.

Тошкент мусиқа ижрочилиги ривожининг тарихи машхур мусиқачиларнинг номлари билан боғлиқ ва улар орасида Всеволод Буюклининг номи ажралиб туради. Мақолада баён этилган қизиқарли тарихий материал Ўзбекистон фортепиано мактаби шаклланишининг дастлабки даврлари ҳақида тасаввур ҳосил қилишга ёрдам беради.

**Калит сўзлар:** ижрочилик, Туркистон мусиқа маданияти, концерт, дастур, талкин, фортепиано.

### Annotation

The history of the development of musical performance in Tashkent is associated with a number of outstanding musicians, among them stands the figure of Vsevolod Buyukli. The article presents an interesting historical material that gives an idea of the initial stage of the formation of the piano school of Uzbekistan.

**Keywords:** performing, musical culture of Turkestan, concert, program, interpretation, piano.

**В** 1961 году, в Ташкенте, была опубликована статья И.Кареловой "Музыкальное образование в Узбекистане" в сборнике "Вопросы музыкальной культуры Узбекистана". В ней было упомянуто имя Всеволода Буюкли. "Говоря о конкурентной жизни Ташкента и Самарканда 1918-1920 годов, – пишет автор статьи, – следует упомянуть и о деятельности замечательного пианиста В.Буюкли, одного из учеников П.Пабста, оставившего у всех, кто слышал его игру, неизгладимое впечатление. Буюкли вел и педагогическую работу, но в меньшей степени, чем его мать, пианистка А.В.Гацевич, ученица Н.Г.Рубинштейна".

Действительно, В.Буюкли окончил Московскую консерваторию по классу

П.А.Пабста в 1895 году. Художественным советом консерватории ему была присуждена большая серебряная медаль. Уже в стенах консерватории исключительно талантливый пианист.

Атмосфера таинственности окружала этих музыкантов, странной и загадочной была их судьба. А.Лебедева – Гецевич, мать В.Буюкли, была ученицей Николая Григорьевича Рубинштейна, бесконечно ему преданной и свято чтившей его память. Известно, например, что она постоянно возила с собой, – повсюду, куда бы не забрасывала ее судьба, – письма Н.Рубинштейна, с которыми никогда не расставалась. Эти письма, не раз с гордостью показываемые ею своим друзьям, она хранила в специальном корфее. Известно также,

что В.Буюкли внешне был необыкновенно схож с Н.Г.Рубинштейном, в частности, с тем портретом Н.Г.Рубинштейна, который долгие годы висел в Малом зале Московской консерватории. Сейчас он находится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.Глинки. Это сходство в семье Гецевич не считали нужным скрывать и порой даже рекламировали его не без гордости и тщеславия. К.Н.Игумнов и А.Б.Гольденвейзер, учившиеся вместе с Буюкли в классе П.Пабста и дружившие с ним, высказывали мнение, что Буюкли был сыном Н.Г.Рубинштейна.

Будучи концертирующим пианистом, судьба забрасывала Буюкли в различные места России и Европы, и это было подчас тоже загадочным и неожиданным. То его видели и слушали в Париже, играющим в зале "Эрара", то в городах Германии, то на юге России. Некоторое время, между 1904 и 1914 годами, он жил в Варшаве, покорила польских слушателей настолько, что даже такой великий музыкант, как Рахманинов, писал осенью 1907 года: "Буюкли производит в Варшаве фурор". Постоянный музыкальный рецензент "Варшавского дневника", А.В. Затаевич, писал вскоре после первых концертов Буюкли в Варшаве: "На варшавском музыкальном горизонте вот уже более месяца появилась звезда, подобно Сириусу, сияющая капризными алмазными переживаниями, и сосредотачивающая на себе всеобщее и исключительное внимание общества".

Незадолго перед революцией 1917 года, Буюкли оказался в Ташкенте, где также оставил неизгладимое впечатление своей игрой. Прожил он вместе со своей матерью, Гацевич, и первые годы революции, и все так же в обстановке совершенно необычной. У жителей Ташкента надолго остался в памяти облик странного, нескладного человека, постоянно бродившего по улицам в неизменных сапогах,

выделявшегося среди других, своим огромным ростом.

Кто же он, Всеволод Буюкли? Чем заслужил он такой огромный интерес к себе?

К сожалению, о В.Буюкли, замечательном русском музыканте, внесшем свой вклад в развитие музыкальной культуры Туркестана, сейчас мало известно. Чем был вызван приезд Буюкли и его матери в далекий Ташкент с группой подвижников, профессорско-преподавательского состава Московского и Санкт-Петербургского университетов? Интересом к Средней Азии, ее истории, духовному наследию, любовью к природе?

Был ли Буюкли готов отдать свои знания, вдохновение, прекрасные порывы души в те суровые годы узбекской земле и ее людям? Наконец, какой был истинный облик Буюкли – артиста и человека?

Да, Буюкли был человеком странным, крайне нервным и неуравновешенным. Но он не был человеком пустым и бессодержательным. Все знавшие Буюкли, поражались его начитанности, остроте и своеобразию суждений, многосторонней образованности. Любознательности, редкому, хотя и несколько парадоксальному, не терпящему ни малейшего возражения, уму. Достаточно сказать, что он удивлял своими обширными познаниями в области философии, Фурье был его излюбленным мыслителем, а Лист – излюбленным композитором. Один из музыкантов, впервые познакомившийся с Буюкли в Ташкенте, М.Кулябко-Корецкий, писал об этой встрече: "Я ушел как очарованный: в течении более часа я должен был делиться с моими друзьями теми редкими впечатлениями, какие я только что внес из этих первых, беглых соприкосновений с титанической личностью". И далее добавлял: "... Редко встретишь музыканта, с которым можно поговорить с увлечением несколько

часов и не услышать от него ни одной глупости, ни одного парадокса".

Действительно, Буюкли был на редкость одержим, серьезен и последователен в своих устремлениях. Например, преклоняясь всю жизнь перед гением Листа, он сделал все, что было в его силах и возможностях, для изучения жизни и творчества великого венгерца. "Буюкли не только настойчиво работал над его наследием, но объездил едва ли не все места и города Европы, которые были связаны с именем Ф.Листа. Или, интересуясь философией, он живо следил за научными достижениями, разбирался во всем по-своему и по существу". За его "странностями и рассеянностью, граничившей порой с чем-то ненормальным и вызывавшими немало разноречивых толков, скрывалась жизнь подвижника, безраздельно отданная искусству".

К своим концертным выступлениям Буюкли относился с огромной ответственностью, за это публика относилась к его чудачествам очень снисходительно. Так он, в одном из концертов в июне 1917 года в Ташкенте, именовал себя, – перед вполне искушенной и образованной публикой, – "знаменитым испанским пианистом Всеволодом Буюкли". А в марте 1918 года в Ташкенте "знаменитым венгерским пианистом Сильвио Буюкли, то "бразильцем, окончившим консерваторию в Буэнос-Айресе". Причем проделывал он это с самым невинным видом, хотя все понимали и знали, что он вовсе не испанец, а коренной житель России, что он никогда не был венгерским подданным, и что он никогда не учился в аргентинском городе Буэнос-Айресе, и тем более не был бразильцем".

Однако, страстная одержимость, упоение музыкой, нервная экзальтация Буюкли, наконец, его сильная художественная индивидуальность с лихвой окупала отмеченные недостатки. Так вспоминает М.Кулябко-Корецкий:

"В минуты вдохновения, когда зал и слушатели отходили для него на второй план, и Буюкли словно оставался наедине с исполняемой музыкой, он был поистине неотразим, буквально потрясал сердца, исторгая крики восхищения.

Перед всеми вставал несравненный артист, художник огромного размаха".

Концертный репертуар В.Буюкли был широк и разнообразен. Ярko проявилось дарование пианиста в интерпретации сочинений Ф.Листа. можно указать на его исполнение сонаты h-moll, концерта Es-dur, "Мефисто-вальса", Второй венгерской рапсодии, "Соната Петрарки, транскрипцию "Смерть Изольды" Вагнера. "Здесь как в едином сплаве сплетались устремления с одной стороны – к страстной, напряженной декламационности, патетике, интонационной выразительности, а с другой – к протяжной линии дыхания, укрупнению фраз, их слиянию воедино. Потрясали не только титанические взрывы темперамента, но и моменты просветления". Характерно, что даже те люди, которые не являлись поклонниками дарования Буюкли, отмечали, что Листа он играет "непревзойденно, выше всяких похвал", что здесь он "раскрывает перед слушателем совершенно новые горизонты", и что "более гениального исполнения Листа из всех слышанных пианистов нашего века не было и, вероятно, не будет".

В пианистическом отношении, Буюкли играл на редкость свободно, уверенно. Его техника была сильная, разнообразная, и притом, как отмечали современники, "не кропотливая, не вылизывающая каждый такт, а широкая, смелая, уверенная, хотя и не свободная кое-где от мазни и промахов".

Художественной индивидуальности Буюкли были близки также сочинения Р.Шумана, он превосходно играл "Симфонические этюды", и особенно Шопена. Под его пальцами даже произведения широко известные, как соната



b-moll, баллада As-dur, Прелюдии, Колыбельная, Ноктюрн Des-dur, Полонез As-dur Шопена обретали совершенно новую жизнь, обнаруживали невидимые ранее черты и оттенки. Буюкли мастерски умел придать звуку фортепиано живую певучесть и легкость, "блеснуть красивыми в piano серебристым туше, подчеркнуть тонкую полифоническую разработку музыкального языка. Правда порой он не мог отрешиться от своей излюбленной манеры исполнять все, и в том числе Шопена, с шумным листовским оттенком".

Но даже сыгранное "не так", покоряло слушателей убежденностью художественных намерений. В концертном репертуаре Буюкли заметное место занимали такие сочинения, как концерт П.Чайковского b-moll, парафраза Пабста на темы из балета П.Чайковского "Спящая красавица", фантазия "Скиталец" Шуберта, входили в его репертуар и собственные сочинения, преимущественно программно-романтического склада, например "Зимняя сказка", "Сумерки на озере Комо", "Баркарола".

Огромное место в репертуаре Буюкли занимали произведения Скрябина, которые он интерпретировал с редкой силой и вдохновением. Можно сослаться на исполнение Буюкли Третьей сонаты, которую, по свидетельству многих современников, Буюкли играл даже лучше чем сам автор. Известный в то время, музыкальный критик Ю.Энгель, не раз, слушавший эту сонату в исполнении Буюкли, писал: "Он несравненно лучше исполняет композицию Г.Скрябина, чем сам Г.Скрябин. Артист сумел придать столько увлечения порывистому драматизму первой части и пламенному натиску финала, столько искренности и поэзии влить в слегка омраченную задумчивость *Andante*, что соната предстала перед слушателями несравненно более глубокой и значительной".

Примерно то же самое замечал и Кулябко-Корецкий: "Я лично должен сознаться, что Соната Скрябина op.23 в исполнении автора мне представлялась известным образом до встречи с Буюкли. Но последний своей проникновенной передачей в значительной степени восполнил мои представления об этом загадочном Сфинксе современного искусства". Или Затаевич, восклицавший: "Мыслимо ли, например, представить более лучезарное, проникновенное исполнение дивного *Andante* из сонаты Скрябина, в котором исполнитель прямо-таки гипнотизировал слушателей какими-то небесными откровениями".

Можно сослаться еще на великолепную интерпретацию Буюкли этюда *dis-moll op.8* Гр. Прокофьев, не раз слышавший Буюкли, в одной из своих рецензий на его концерты отмечал, что "как и прежде с поразительным вдохновением был сыгран этюд *dis-moll* Скрябина, который пытаются играть многие, начиная с Гофмана, но играют только Буюкли и автор".

Не случайно игру Буюкли так часто сравнивали с искусством Скрябина: их действительно роднила эмоциональная напряженность, склонность ко всему яркому, приподнятому, тонкость колорита, необычайный строй музыкального мышления. "Никто из московских пианистов, кажется, не обладает в такой мере, как Г.Буюкли даром исполнения сочинений Г.Скрябина. Даже исполнение госпожи Скрябиной, пианистки даровитой, умной, обладающей большим вкусом и сильной техникой, но лишь в малой степени одаренной тем темпераментом, который необходим для исполнения наиболее характерных произведений Г.Скрябина, не удастся покорить слушателя", – отмечал Энгель.

"Г.Буюкли в области исполнения представляет нечто подобное тому, чем в области композиции является Г.Скрябин. Та же изысканность художественных

приемов, та же порывистость, та же причудливость, та же крайняя, до болезненности концентрация нервной напряженности, находящая себе выражение во всевозможных оттенках *dramatico* и *patetico*".

Каковы были истинные взаимоотношения с окружающими его музыкантами, и в частности с А.Н.Скрябиным у Буюкли? Почему Скрябин и Буюкли, столь дружившие в годы молодости и даже концертировавшие вместе, впоследствии разошлись? При чем Буюкли, порвав со Скрябиным, со свойственной ему одержимостью и резкостью, даже не вносил каких-либо разговоров об этом некогда близком и дорогом ему музыканте. Если бы сохранились письма Скрябина к Буюкли. Но мы о них ничего не знаем. Буюкли мало говорил о себе, крайне мало писал друзьям, его письма написаны почти всегда кратко, скупое и лаконично.

Имя В.Буюкли вновь возникло в конце 1940-х годов, когда Якову Исааковичу Мильштейну – пианисту, музыковеду, профессору Московской консерватории, доктору искусствоведения, - пришлось писать статью о Буюкли для предполагавшегося библиографического словаря "Деятели русской музыкальной культуры". Я.И. Мильштейну пришлось беседовать с целым рядом лиц, знавших Буюкли по Ташкенту, познакомиться с учениками Буюкли, известным композитором и пианистом Л.А.Шварцем, запрашивать архивы и библиотеки Ташкента. Почти все полученные сведения сводились к тому, что Буюкли и его мать, Лебедева-Гецевич, занимались концертной деятельностью, давали уроки фортепианной игры и показали себя талантливыми педагогами. Самый осведомленный человек, как композитор Л.А.Шварц, учившийся у Буюкли в Ташкенте сообщил, что "Лебедева-Гецевич вела Музыкальные курсы, была истинным

педагогом и опытным методистом. она умела почувствовать и развить музыкальное дарование, природное влечение и интерес к музыке. она внимательным и тщательным образом вела занятия, строго наблюдая за каждым шагом и любой мелочью".

Подтверждением этих слов, могут служить и воспоминания отца В.В.Софроницкого. Гецевич и Буюкли, часто бывавшие в доме Софроницких в Варшаве, занималась с В.Софроницким в раннем детстве. "Работа каждого пальца, каждого мускула не ускользала от внимания Гецевич, и она настойчиво добивалась устранения всякой неправильности с игре. Обучение сразу пошло на лад, мальчик схватывал объяснения без всякого труда, с первых же дней занятий он стал ее любимейшим учеником".

Сам же В.Буюкли, поражающий всех своей рассеянностью и эксцентричностью, был всегда чрезвычайно строг, пунктуален и точен в занятиях с учениками. Со скрупулезностью, достойной педагога-педанта, он отмечал в нотах учеников буквально все, что относилось к художественной и технической стороне исполнения. Его пометки, сделанные весьма характерным, тонким, изящным, как бы, "полетным" почерком, которые сохранились у некоторых его учеников, были не только обильны и многообразны, но и необыкновенно точны и умейны. Из технических приемов, которые Буюкли особенно охотно рекомендовал ученикам, известны следующие: держать кисти рук несколько развернутыми в разные стороны "подобно ночам всадника, сидящего на лошади", не ставить пальцы "слишком перпендикулярно" к клавишам, играть "легко и медленно".

Что касается художественной стороны игры, то здесь Буюкли не давал каких-либо определенных догматических советов. Он постоянно напоминал ученикам, что научить подлинно

художественной игре, в сущности, невозможно, что к этому ученик должен прийти сам, путем развития своего воображения, ума и сердца. "А потому, – говорил Буюкли, – развивайте себя философией, чтением, путешествиями, природой, общением с людьми и вы начнете осмысленно играть".

Метод занятий Буюкли не заключал в себе чего-либо нового и оригинального: он основывался на старой испытанной формуле: "Повторение – мать учения", на медленной и тихой игре в разных тональностях. "Обыкновенный способ моих упражнений, – пояснял Буюкли, – заключается в том, что я возьму какой-нибудь этюд, прелюд Шопена или пассаж из любого концерта и сыграю его по метроному медленно и тихо, например сотню раз в C, потом то же в C<sup>is</sup>, D, E<sup>s</sup> и т.д. – во всех тонах. Или просижу несколько часов, играя все ту же пьесу – тихо и медленно, – никогда не беря полного темпа и полного ff: это все приберегается преимущественно для концертных выступлений. Неутомимый и энергичный, он работал по 7-8 часов, а иногда и по 10-12 часов в день, с утра до вечера. Когда его спрашивали, не слишком ли это много и не притупляет ли это остроту музыкального восприятия, Буюкли отвечал: "все дело в степени одержимости, которая совершенно изменяет точку зрения на труд. Мы, художники, наоборот: не только не тяготимся трудом, но не можем жить без него потому, что мы – одержимые в созидании, в творчестве весь смысл, вся радость нашей жизни".

Естественно, что Буюкли играл не только ноты, но и то, что было скрыть за ними. Каждая фраза, каждая пауза у него заполнялась определенным настроением. Он достигал этого скорее с помощью природного чутья, интуиции, посредством предварительного обдумывания. У Буюкли было еще одно редкое качество. Исполнение одной и той же пьесы, а он любил часто повторять в своих

программах некоторые произведения Листа и Скрябина, у него от времени не тускнело. Он умел сохранить непосредственность, свежесть исполнения даже в самых "заигранных" сочинениях. И конечно, это объяснялось тем, что Буюкли постоянно расширял свое представление об исполняемой пьесе, о чувствах, мыслях, и образах, связанных с ней. Время от времени, он как-бы открывал для себя, в часто исполняемой музыке, все новые и новые стороны. "Он понимал, что если в исполняемом не искать новое, то из исполнения неизбежно уйдет жизнь, останется схема, которая быстро наскучит и перестанет волновать. Вдохновение, каждый раз как бы освещающее произведение новым светом, было для Буюкли тем рычагом, с помощью которого он достигал обновления старого и неизменно покорял слушателей".

К особенностям Буюкли относили и его артистическую неутомимость. После большой концертной программы он не только много и охотно играл на бис, но и нередко, как это делал Таузич, повторял еще всю программу у себя дома. Один из очевидцев метко подметил, что в сущности Буюкли играл три программы в один вечер: одну – "обещанную публике печатно", вторую – "в ответ на вызовы", бисируя не миниатюрами вроде "листочков из альбома", а целыми концертами, фантазиями, рапсодиями и т.п., и наконец, третью – "после ухода публики – для себя и тех немногих, которые имели догадливость остаться по окончании концерта".

Очень были интересны программные пояснения и предуведомления, которые Буюкли делал для себя и для других при исполнении ряда сочинений. Были ли выдержаны в ярком "символическом" духе эти пояснения, мы не знаем. Но люди, слышавшие их из уст самого Буюкли, например Л.Шварц и М.Кулябко-Корецкий свидетельствовали, что "хотя они и отличались некоторой выпурностью

и парадоксальностью, но всегда были сознательно обоснованы блестящей артикуляцией, подкреплены мастерским художественным анализом и, главное, сделаны умно, тонко, проникнуты неподдельной страстью, огнем, жизнью".

Буюкли также охотно аккомпанировал и певцам, причем достигая в области художественного аккомпанеента высоких результатов. Он прекрасно знал камерно-вокальный репертуар и на вокальных вечерах под его аккомпанемент звучали романсы русских и западноевропейских композиторов. Об этом свидетельствуют многие, в том числе А.М.Пасхалова, которая в своих неизданных воспоминаниях посвятила несколько страниц Буюкли.

Еще будучи в Москве, на концерте в Московской консерватории ее слушали В.Сафонов, Лавровская, Танеев, Ипполитов-Иванов, Паост, аккомпанировал Буюкли. Были даны концерты и в Ташкенте, когда П.М.Пасхалова приезжала к Буюкли на небольшой срок. Надо сказать, что Буюкли, обладавший от природы богатой интуицией, великолепно чувствовал "горизонтальное течение" музыки. "Он заставлял и учил слушать развитие мелодии, почти во всем: и голоса, и инструмента. Развитие мелодии всегда росло и длилось до своего кульминационного момента, а затем отступало, нередко для того, чтобы набрав силы, достигнуть новой вершины. Великолепное чувство партнерства, единый ансамбль, линия дыхания, гибкость и пластичность делали исполнение удивительно сильным по эмоциональному высказыванию".

Примерно через десять лет после поисков Я.Мильштейна, в середине 50-х годов прошлого столетия, известный музыковед А.В.Кашперов, работая над комментированием подготавливаемых к изданию писем А.Н.Скрябина, сделал еще одну попытку узнать о последних годах пребывания Буюкли и его матери в Ташкенте. Через своего

друга, известного ташкентского композитора А.Ф.Козловского и его жену Г.Л.Козловскую он получил сведения отряда лиц достаточно хорошо знавших Буюкли в Ташкенте. "Было известно, что где-то на грани 1920-1921 годов Буюкли, решив вернуться в Москву, покинул с матерью Ташкент: путь их лежал через Красноводск в Баку". Правда, прибавилась еще одна версия, подчеркивающая лишней раз необычность судьбы этих музыкантов. Чтобы облегчить себе дорогу и обеспечить с помощью концертов добавление средств к жизни, Буюкли взял с собой в качестве попутчика певца, который оказался человеком нечестным. По дороге этот певец обокрал сына и мать, украл вещи и тот самый заветный металлический корф, в котором хранились письма Н.Г.Рубинштейна и А.Н.Скрябина. Согласно этой версии, истощенные от голода Буюкли и его мать Гецевич добрались до Баку, но там заболели тифом и умерли в одной из больниц. Из сказанного ясно, как нелегко установить обстоятельства жизни Буюкли и разобраться в его судьбе.

Судьба Буюкли была не только загадочной, странной, но и глубоко трагичной. Его жизнь оборвалась в то время, когда его талант полностью созрел, и когда он мог найти ему широкое применение. Буюкли любил музыку, сцену, стремился приобщить других к тому, к чему пришел сам в результате упорных поисков и поистине титанического труда. Это был путь сложного и своеобразного пианиста, музыканта. Смерть безжалостно и нелепо сразила его, оставив артистическую жизнь незавершенной.

Необыкновенной была личность человека, пианиста, философа, политика и эстета. Буюкли жил в сложную эпоху и ее противоречия наложили свой отпечаток на его жизненный и творческий путь. Основное содержание этой многогранной личности составляло музыкальное творчество. Буюкли открыл

новую и важную страницу в музыкальной истории Ташкента и всего Туркестана, стремясь к искусству высокому, правдивому, к значительным идеям, которые волнуют чувства. Его исполнительская деятельность стала одной из главных звеньев, связывающих национальные музыкальные культуры как мощный общечеловеческий фактор.

Открытие забытых имен и событий, дают основание по-новому взглянуть на многовековую историю узбекской музыкальной жизни и культуры. Убедиться что классическое инструментальное, вокально-камерное исполнительство русской и западноевропейской музыки, уже в те далекие исторические времена, было на достаточно высоком уровне.

Оглядываясь на ретроспективу пройденного пути отечественным фортепианным искусством, можно смело сказать: это исторически значимый этап утверждения узбекской фортепианной школы в мировом культурном пространстве. Музыканты Узбекистана несут в мир свет духовности, нравственности и душевного богатства. Среди множества событий, происходящий в Ташкенте и республике, заметное место занимают музыкальные фестивали. Культурно-просветительские инновационные проекты посвящены юбилейным датам композиторов-классиков: "Приношение" И.С.Баху, В.Моцарту, "Прометей-фестиваль" П.Бетховену, "Венок Шопену", "Рахманиновские вечера", "Романсы Рахманинова", "Романсы Чайковского", "Вечер памяти солистки ГАБТа имени Навои Зухры Туйчивой". Масштабную работу по проведению больших фестивалей проводят педагоги кафедры "Специального фортепиано", "Камерной музыки и концертмейстерского мастерства", "Истории музыки и критики" ГКУз.

Начало второго десятилетия XXI века, 2011 год был объявлен ЮНЕСКО международным годом Ф.Листа. Фортепианная кафедра

консерватории по инициативе профессора С.Гафуровой и кандидата искусствоведения, доцента кафедры "История музыки и критики" Ш.Ганихановой, явились авторами идеи инновационного проекта "Года странствий" и "Золотой музыкальный ЛИСТопад". "Проект, имевший яркую литературно-художественную форму с использованием современных информационных технологий, вызвал широкий общественный резонанс в столице и городах Узбекистана – Самарканде и Бухаре".

"Будучи гением европейской цивили-



Ференц Лист

зации, Лист сумел оказать воздействие на композиторские школы Востока, в частности узбекскую. Влияние венгерского композитора ощущается на общеидейном, эстетическом, содержательном, жанрово-стилистическом и выразительном уровне".

"Можно сделать некоторые решающие выводы о характере истолкования пианистического наследия Листа

в Узбекистане. При всем различии темперамента музыкантов, их возрастных и мировоззренческих установок, существует одно общее. Узбекские музыканты видят в произведениях Листа новые идеи, новые пути и возможности выражения".

Такая широкая панорама исполнительской жизни Узбекистана, говорит о многом. Творческая модель исполнителя-художника Буюкли, нашла продолжение в творчестве исполнителей новой современной эпохи. Нити к этому будущему от просветительского движения способствовали развитию и появлению

профессионалов виртуозов-исполнителей, которые своим артистизмом и индивидуальностью совершенствуют эволюцию исполнительского процесса.

На доброй, теплой, душевной и красивой узбекской земле талант Буюкли живет в людской памяти и воспоминаниях. Его талант магически притягивал к себе широкую слушательскую аудиторию, его мастерство способствовало пропаганде фортепианного искусства, и свет его творческих граней доходит до нас сквозь призму времени.

#### Использованная литература:

1. Карелова И. «Музыкальное образование в Узбекистане». Сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Т., 1961.
2. Кашперов А. «А.Скрябин». Письма, М., 1965 г.
3. Кулябко-Корецкий М. «Всеволод Буюкли». «Искусство и культура Туркестана». №1, №2, 1918 г.
4. Мильштейн Я. «Русское пианистическое искусство». Словарь «Деятели русской музыкальной культуры» М., 1951 г.
5. Игумнов К. «Личные воспоминания». Архив автора. 1939 г.
6. Рахманинов С. «Письма», М., 1955 г.
7. Прокофьев Г. «Русская музыкальная газета» №20, №21 1908 г.
8. Затаевич А.В. «Варшавский дневник» №100, №169 1907 г.
9. Энгель Ю. «Русские ведомости» №72, 1902 г., №62 1906 г., №329 1908 г.
10. Пасхалова А. «Воспоминания» ГЦММК №13 ч.1.
11. Софроницкий В. «Воспоминания о В.В.Софроницком» М. 1970 г.
12. Мурадова Д. «Золотой музыкальный ЛИСТОпад» Т., 2011 г.
13. Ганиханова Ш. «Золотой музыкальный ЛИСТОпад» Т., 2011 г.
14. Гафурова С. «Золотой музыкальный ЛИСТОпад» Т., 2011 г.



## АНОНС

Культурная жизнь современного Узбекистана, в ноябре 2018 года, будет ознаменована событием международного масштаба.

С 5 по 9 ноября, при учредительстве Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, Министерства культуры, а также спонсоров проекта - общественного фонда "Илхом" и акционерного коммерческого банка Асака пройдет V Международный Фестиваль Симфонической Музыки.

На фестиваль съедутся деятели музыкального искусства с различных уголков мира.

В этом грандиозном событии примут участие ведущие музыкальные коллективы Республики: Национальный Симфонический Оркестр, Камерный Оркестр Народных Инструментов "Соғдиана" и ансамбль Omnibus.

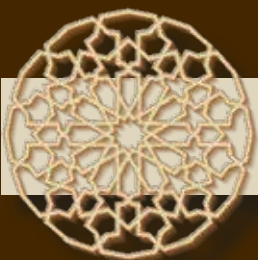
Впервые фестиваль был проведен в 1998 году, где было исполнено более 30 симфонических и камерных произведений узбекских и зарубежных композиторов. С каждым последующим фестивалем,



с расширением географии стран участниц обогащалась палитра представляемых симфонических жанров.

Слушатели могли наслаждаться уникальными тембровыми сочетаниями – кашгарский рубаб и камерный оркестр, табла и симфонический оркестр. Через, казалось бы, канонизированные формы симфонических сочинений познавать необычные колористические новации современной музыки, знакомиться с особенностями национальных композиционных школ.

**— Председатель Союза композиторов и бастакоров Узбекистана Рустам Абдуллаев.**



Ба одир МИРПАЯЗОВ,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в.б.

## УСТОЗЛАР САНЪАТИ

### Аннотация

Мақола беназир ижодкор, забардаст устоз Тоҳир Ражабийнинг ҳаёти ва ижодига бағишланган. Т. Ражабий ижодининг ўзига хос жиҳатлари, улкан салоҳияти, олиб борган изланишлари муаллиф томонидан батафсил баён этилган.

**Калит сўзлар:** ижро мактаби, замонавий яратувчанлик, кашқар рубоби, қобилият, ижро.

Статья посвящена бесподобного творца, великому мастеру Тахиру Ражабий. Особенности творчества, уникальные способности

Т. Ражабий, а также его творческого исследования подробно изложены автором.

**Ключевые слова:** исполнительская школа, современные творения, кашкарский рубаб, талант, исполнение.

### Annotation

The Article is devoted unmatched creator, to great master Takhir Rajabiy. Features of work, unique capabilities of T.Rajabiy, and also his researches in detail are expounded by an author.

**Keywords:** creative school, modern creations, kashgar rubab, talent, execution.

Ўзбек миллий мусиқа санъати давр тақозоси билан маълум тараққиёт босқичларини босиб ўтиб, ҳозирги кунда замонавий ижтимоий-сиёсий талаблар асосида шаклланиш жараёни кечмоқда. Ушбу давр билан боғлиқ жараёнларда асосий эътибор том маънода ижодкорлик намуналарини, ўргатиш услубиётини, ижрочилик санъатини миллий мерос аъналарини ҳамда замонавий ижодкорлик йўналишлари асосида шакллантиришга қаратилган.

Ўзининг улкан ижоди билан оламшумул аҳамиятга эга бўлган, кенг доирада фаолият олиб бораётган ноёб санъат аҳллари идроклаш ва улар ҳақида муфассал ёритиш алоҳида аҳамият касб этади. Зеро, ушбу санъаткорлар томонидан бунёд этилаётган мусиқий бойликларнинг мазмун-қиефасини очиб бериш ва уларнинг беқиёс ижрочилик санъатини тарғиб қилиш ҳозирги замон талабларига мос келиши билан бирга мусиқий маданиятимизнинг келгуси

равнақи йўлидаги муҳим вазифаларни бажаришга хизмат қилади.

Бу борада беназир рубобчи, улкан ижодкор, забардаст устоз Тоҳир Ражабийнинг ижрочилик санъатидаги фаолияти, ижод йўлидаги изланишлари санъат аҳли учун ўрнатилган бўлиб келмоқда.

Унинг ижодидан бохабар бўлган ва ёрқин намуналаридан баҳра олган мусиқа шинавандалари, санъат намояндалари, моҳир созандалар устоз Тоҳир Ражабийни халқимизнинг буюк санъаткори академик Юнус Ражабий сулоласининг ёрқин вақили сифатида алоҳида ҳурмат билан тилга оладилар.

Ижрочилик санъатининг кенг оммага тарғиб этиш жараёнларини фаоллаштириш натижасида мусиқий меросимиз ҳамда замонавий ижодкорлик намуналарини амалий ижрочиликнинг турли шакл ва услублари асосида тингловчиларнинг руҳий ва маънавий истак ва эҳтиёжларига мос равишда намойиш этиш имкони яратилди.



Шундай бир сероқим, маданият ижодий жараёнда ўзининг улкан салоҳиятга эга фаолияти, сержило санъаткор сифатидаги ижодий изланишлари билан ижрочилик санъатининг ривожига салмоқли ҳисса қўшиб келаётган моҳир устоз-созанда Тоҳир Ражабий турли йўналишларда муваффақиятли изланишлар олиб бориб, созандачилик санъатида янги ижрочилик мактабининг ажойиб шакл ва услубларини яратди.

Тоҳир Ражабий созанда сифатида барча санъаткорларга намуна бўла оладиган кўп қиррали ижодкор, эл ардоқлаган ва эътирофига сазовор устоз сифатида тан олинди.

Дарҳақиқат, у ижодидида анъанавий ижровий шакл воситаларни замонавий ижро услублари билан моҳирона тарзда мувофиқлаштиришга эришди. Яъники, унинг бошқалардан фарқ қилувчи, замонавий яратувчанлик хусусиятларга асосланган ижроларидаги куй тароналари услубий жиҳатдан ноёб тарзда жилваланиб, ўзига хос оҳангларда янгради. Унинг ижросида талқин этилган турли асарлар ўзининг жозибаси, мазмундорлиги, куйчанлиги, таъсирчанлиги билан мусиқа тингловчиларини ўзига ром этди.

Маълумки, чолғу имкониятлари даражасини бир жиҳатдан унда ижро этаётган созанданинг маҳорати белгилаб берса, яна бир томондан мазкур чолғу учун ёзилган асарнинг моҳияти, мазмуни, сифати (асар чолғунинг имкониятларига мос келиши) га боғлиқ бўлади.

Катта авлод санъат намояндаларидан ўрнак олган, бугунги давр созанда ижрочилари орасида алоҳида қобилятга эга, ижрочилиқда ўзига хос жиҳатлар билан ажралиб турган моҳир рубобчи Тоҳир Ражабий ўзининг ижро мактабига эга санъат аҳллари вакилларида хисобланади. Ноёб истеъдоди, табиат инъом этган қобиляти, боз устига ўзига талабчанлиги ва машаққатли меҳнати тўғрисида юксак даражада маҳоратли

санъаткор бўлиб етишишга муваффақ бўлди.

Айнан Тоҳир Ражабий замонавий ўзбек миллий ва мумтоз мусиқаси сингари мавжуд ижод намуналари ижросида ўзига хос услуб ва катта салоҳиятга эга мактаб яратишга эришди. Деярли ярим асрлик ижодий фаолияти давомида Ўзбекистон миллий мусиқа чолғу ижрочилигига салмоқли ҳисса қўшди.

Маълумки, ҳар бир давр ижод аҳлининг фидойи вакилини танлаб беради. Унинг умрбоқийлик даражаси, албатта, ўша ижодкорнинг салоҳияти, ҳаёти давомидаги ижоди билан белгиланади.

Созанда Тоҳир Ражабий ўзининг туғма истеъдоди ҳамда машаққатли меҳнати билан санъат оламига кириб келди. Унинг ижоди ана шу баракали меҳнати эвазига қизиқарли ва самарали ҳамда ибратомуз саҳифаларга бой бўлди.

Тоҳир Ражабий 1946 йили 9 майда Тошкент шаҳрининг Шайхонтоҳур туманидаги “Чақар” маҳалласида халқимизнинг буюк санъаткори, академик Юнус Ражабий (1897-1976) оиласида дунёга келди.

Ю. Ражабий турмуш ўртоқлари Қумрихон ая билан 12 нафар фарзандни тарбиялаб вояга етказишди. Бу оилада фарзандлар тарбияси, уларни ўқитиш, касб-хунарли қилиш, ҳалол яшаш, қариндошлар, опа-сингиллар, ака-укаларнинг ўзаро муносабатларида аҳиллик, бир-бирларига нисбатан доимо меҳр-оқибатли бўлиш каби фазилатларни синдириш муҳим ўрин тутган.

Ўта камтарин, меҳрибон онахон фарзандларига жуда эътиборли бўлиб, улар қайси касбни танламасин, астойдил ўша соҳага меҳр қўйиши ва муносиб мутахассис бўлишини истар эди. “Шу касбга қизиқасанми? Болам, яхши бўлса бўлди, шу соҳани эгаси бўлгин, эътиқодли, билимли, яхши инсоний фазилатларга эга бўлгин, элни назарига тушадиган, эл ҳурмат қиладиган бўлгин”, деб яхши орзулар билан доимо дуода бўлган.

Дастлаб ёш Тоҳирни санъат соҳасига қизиқишига асосий сабаб оила муҳити бўлди. Бу оилада эл ардоқлаган атоқли, устоз санъаткорларни доимо гавжум бўлиши, йиғилишларда ўз ижод намуналарини намойиш этишлари каби кундалик воқеалар Т.Ражабийнинг келгуси тақдирини белгилаб берди.

Бу ҳақда Т.Ражабийнинг ўзи болалик ҳамда ўспиринлик даврининг унутилмас лаҳзаларини, қизиқарли учрашувлардаги хотираларини, бу соҳага меҳр қўйишига сабабчи бўлган устозларини ёдга олади: “Менинг эришган барча ютуқларимда оилам ва устозларимнинг хизматлари беқиёс. Устозларим аввало отам, академик Юнус Ражабий, Бўривой Мирзааҳмедов, Салоҳиддин Тўхтасинов, Мухаммаджон Мирзаев, Феоктист Васильев, акам Ҳасан Ражабийлар. Бу эл севиб ардоқлаган санъаткорларни ўзимга устоз деб биламан”. Устоз сифатида аввало, ўз отасини эсга олиши бежиз эмас, албатта. Ҳақиқатан, дастлабки санъат оламига бўлган меҳр бу оиладаги тарбия ва муҳит таъсирида юзага келди.

Тоҳир Ражабий М. Ашрафий номидаги Тошкент давлат консерваторияси (ҳозирги Ўзбекистон давлат консерваторияси)да таҳсил олаётган давридаёқ ҳозирги А.Навоий номидаги Ўзбекистон давлат академик катта театрига созанда сифатида таклиф этилади. Тез орада Тоҳир Ражабий миллий ансамблга мос услубда ижод қилаётган моҳир ижрочилар қаторида фаолият олиб боради. Театр ҳузуридаги халқ чолғулари ансамблида созандалик фаолиятини хонандалик билан боғлаб борди. Катта сахналарда ижрочи сифатида ўзини намоеён этди. Театрда эл олқишига сазовор бўлган кўплаб таниқли санъаткорлар билан бирга ишлашга мушарраф бўлди. Хусусан, Галия Измайлова, Саодат Қобулова, Ҳалима Носирова, Мукаррама Турғунбоева, Саттор Ярашев,

Жамол Низомхўжаев, Эргаш Юлдошев, Карим Зокировлар шулар жумласидан.

Муסיқий асарларни яратилишида чолғулар табиатига мослаш, уларга хос хусусиятларни ифода этиш ҳам назарда тутилади. Шундай бўлса-да, ҳар бир асар ўз ижрочисини танлайди ва у созанда талқинида моҳияти жиҳатидан тўлиқ мужассам ҳолда тараннум этилади.

Тоҳир Ражабий ўзбек созандачилик санъати довруғини дунёнинг турли гўшаларига таратган санъаткорлар қаторида ўзини намоеён этди. Турли концертлар ва ижодий учрашувларда ижрочи ҳамда ансамбль таркибида маҳоратли яккахон чолғучи сифатида чет эллик муסיқа ихлосмандларини лол қолдирди. У ҳозирги кунга қадар 30 га яқин хорижий мамлакатларда, шу жумладан, Польша, Венгрия, Чехословакия, Германия, Бельгия, Ироқ, Испания, Норвегия, Хитой халқ Республикасининг Тайван каби ҳудудларида ижодий сафарларда бўлди. Ижодкор сифатида концерт-ижрочилик фаолияти унга кўпдан-кўп руҳий озуқа берди, тинимсиз изланишларга чорлади.

Асосий ижодий самарага эришган жараён сифатида 1973 йилдан бошлаб, Тоҳир Ражабий ўз ижодий фаолиятини Ўзбекистон телерадиоси қошидаги Д.Зокиров номидаги ўзбек халқ чолғулари оркестрида давом эттиради.

Тоҳир Ражабий ҳам оркестрда катта устозлар йўлидан бориб, миллий чолғулар жамоаси жўрлигида ижро этиладиган янги асарларни мослаштирди ва уларни иштиёқ билан ижро этишга бел боғлади. Муסיқа ижрочилигини бойитишга муносиб билим ва кўникмаларни ўзлаштирди. Унинг ижрочилик соҳасидаги ижоди, асарларни моҳирона талқин қилиш маҳоратининг шаклланиши жўшқин паллага кирди.

Тоҳир Ражабийни эстрада жанрида ижод қилишга мойиллиги баланд бўлгани ва жуда қизиққанлиги учун ҳам бу йўналишда чолғу ижрочилиги, айниқса,

кашқар рубоби чолғуси ижрочилигида янги саҳифаларни очишга муяссар бўлди. У кашқар рубобининг эстрада мусиқаси оламига кириб келиши ва миллий сознинг янги садосини кашф қилиниши асосчиларидан бири. Шунингдек, у теран бадий тафаккури ила янги замонавий йўналиш воқелигини анъанавий навосозлик ёрдамида ёрқин ва таъсирчан ифода эта олган ижодкордир.

Тоҳир Ражабий Ўзбекистон телерадиокомпанияси (ҳозирги Ўзбекистон Миллий телерадиокомпанияси)нинг миллий эстрада-симфоник оркестрида бастакор ва дирижёр Анор Назаров ҳамда Евгений Живаевлар билан ҳамкорликда ижод қила бошлади. Унинг оркестр жўрлигида янграган турфа хилдаги бебаҳо асарлари янги, ўзига хос услубга эга бўлди.

Унинг миллий эстрада-симфоник оркестри билан ижодий фаолияти, изланишлари натижасида чолғунинг ўзига хос хусусиятлари, янги жозибадор товуш чиқариш имкониятлари ва кирралари кашф этилди, ўттиздан зиёд дурдона асарлар магнит тасмаларига муҳрланди.

А. Латифзоданинг “Рубоб ва оркестр учун куй”, Д. Амануллаеванинг “Болича”, “Ёмғир ёғди”, А. Назаровнинг “Нафосат”, “Соғинч”, А. Икромовнинг “Муҳаббат тонги”, “Юракларда яшар муҳаббат”, “Ёр, кел”, С. Уондернинг “Менинг севгим”, И. Акбаровнинг (Е. Живаев қайта ишлаган) руминча “Тўрғай” каби бир қатор асарларни кашқар рубобида яққанавоз сифатида ижро этди.

Тоҳир Ражабий барча машҳур ўзбек рубобчиларидан фарқли ўлароқ нафақат алоҳида маҳоратга эга ижрочи, балки кўп киррали ижодкор ҳамда талқинчи созанда сифатида эътироф этишга муносибдир. Ҳақиқатан нафақат халқ мусиқа намуналари, мақом куйлари, шу билан бирга ўзбек ҳамда чет эл композиторларининг асарлари ҳам унинг ижросида ўзига хос ижровий услуб ва мантиқий талқинлар асосида таралди.

Тоҳир Ражабий ҳаётда омадли инсон бўлганлигини эътироф этишга ҳақлимиз. Чунончи, у болалик чоғидан ҳақиқий пиру устозларга ёлчиган. Ўз даврида мусиқий билим ва кўникмаларни ўзлаштиришга, ижрода бадий дид ва салоҳиятини ўстиришга кўмаклашган бу устозлар чинакам буюк дарғалардир. Улар бўлажак созанданинг келажакни тажрибали устоз сифатида ўз ўғитлари, машаққатли меҳнатдан бош тортмаслик, барча қийинчиликларга бардошли бўлиш, уларни ўз кучи билан енгиш, маънавий етуклик каби инсоний фазилатларни сингдириш билан таъминлаган меҳридарё устозлардир. Тоҳир Ражабий ўзи каби мукамал касб эгаси, салоҳиятга эга санъат намояндасини тарбиялаган устозларни чексиз улуғлашга муносиб деб билади. Унинг орзу-умидлари тинимсиз меҳнат, тинимсиз ижодий изланишлар эвазига мисли кўрилмаган даражада, хатто келажак тасаввуридан зиёда тарзда рўёбга чиқди. Катта тажрибага эга Тоҳир Ражабий санъат соҳасида инқилобий ўзгаришларни қўлга киритган соҳа вакили сифатида ўз ижоди билан барчани лол қолдирди, ижрочи созандаларни оркасидан эргаштиришга мушарраф бўлди.

Унинг ижро услуби, ўзига хос мактаби чолғу созандалари учун муҳим манба сифатида эътироф этилди. Тоҳир Ражабий гарчанд ижод илмида қалам тебратмаса-да ижроси, куй талқинидаги маҳорати, ифода воситалари шу қадар яратувчанликка бойки, гўё асарлар бастакор томонидан янгидан яралгандек туюлади. Унинг ижодий жамоалардаги фаолияти, концерт чиқишлари, санъат аҳли билан учрашув ва тадбирлари ёш мусиқа шинавандаларига сабоқ бўлиши муқаррар. Шунинг учун ҳам аксарият созанда ижрочилар томонидан Тоҳир Ражабий устоз ўрнида тан олинади ва алоҳида ҳурматга сазовордир.

Ҳозирги кунда кашқар рубоби ижрочилиги бўйича устоз Тоҳир Ражабийга ҳавас қўйган мусиқачилар ва беҳисоб

шинавандалари сафида нафақат ёшлар, балки мазкур чолғу бўйича фаолият олиб бораётган аксарият кўп йиллик тажрибага эга мутахассислар ҳам мавжудлиги фикримизнинг далилидир.

Унинг созандачилик санъатини ривожлантиришдаги яна бир хизмати шундаки, мумтоз ва замонавий куй ва кўшиқларни, мақом намуналарини жозибали ижроси билан турли вакилларни касбий етукликка етаклашга ҳисса қўшди. Табиатига хос фазилатлардан бири доимо ёш созандаларга янгидан-янги асарларни, ижро сирларини муттасил ўргатишга, созандачилик санъатини мукамал ўрганишни истаганларга кўмак бериш иштиёқида эканлиги.

Тоҳир Ражабийнинг асосий фаолияти давом этган, доимий хизматда бўлган ижро жамоаларига хос бўлган шарт-шароитлар уни муаллимлик билан кўп вақт шуғулланишга имкон бермади. Аммо унинг сермахсул ижоди ҳамон созандаларга ўрناк ва дастуруламал бўлиб келмоқда. Қолаверса, юқорида қайд этганимиздек муסיқа ижрочилиги санъати билан шуғулланувчи барча ёшу қари ихлосмандларга қимматли ўғитларини бериш унинг учун доимо шарафли эканлигини мунтазам таъкидлайди. Тоҳир Ражабийнинг ибратли фазлатларидан бири шундаки, таълим муассасаларида таҳсил олувчи ҳамда жамоаларда фаолият юргизаётган ёш созанда-ижрочилар фаолияти ва ижросини яқиндан кузатиб боради. Уларга нисбатан пухта ижрочилик нуқтаи назаридан қараб, катта талаб асосида ижро этишларини хоҳлайди. Ҳар бир ижрочи-созандаларнинг ўз касбига роҳна меҳр қўйиб, мукамал ижрога эришишга муваффақ бўлишлари ҳусусида доимий ташвишда бўлиши Тоҳир Ражабийни санъатга бўлган ҳақиқий фидойилигидан далолат беради.

Хусусан, Тоҳир Ражабий ижрочининг саҳнадаги ҳаракатларига, ижро

маданиятига ниҳоятда эътибор берар, енгил-елпи талқинни, юзакиликни, асарни чала ўзлаштиришни зинҳор қабул қила олмас, бунга қай даврада бўлмасин, ҳатто концертдан сўнг ҳам ошкора муносабат билдиради. Аксинча, изланувчан, ҳақиқий маҳоратли санъатини намойиш этишга қодир созандаларни астойдил қўллаб-қувватлаб, уларга нисбатан самимий фикри ва эътирофини изҳор этади, мақтовга арзигудек қобилиятини очикдан-очик тан олади: “Мен санъатга меҳр билан муносабатда бўладиганларни қаттиқ ҳурмат қиламан, афсус, кўпинча миллий муסיқамизни юзаки ижросига одатланиб, турли услубда тараладиган нолага бой асарларни аксарият ҳолларда мазмунсиз (нотадагидек курук) ижросига йўл қўйилиши кишини ташвишга солади. Иложи бўлса, бу борода амалий ёрдам бергим келади, уларга ўргатсам дейман”. Демак, устозни ушбу фикридан ўзига қандай талабчан бўлса, ўзга муסיқачиларга ҳам шундай муносабатда бўлишини англаш мумкин.

Шундан маълумки, Тоҳир Ражабий ҳар бир ижрони катта тажрибага асосланган ҳолда ҳаққоний ва холисона баҳолай оладиган мутахассис сифатида ўрнак бўла олади.

Тоҳир ака билан учрашсангиз, баҳса унинг дилкашлиги, қизиқарли сўхбати билан ҳузур қиласиз. Машаққатли меҳнати эвазига улкан ютуқларга эришган бўлса-да, бу инсонга доимо оддийлик, камтарлик ҳосдир. Унга отадан мерос бўлган фазилатлар нафақат санъатга меҳр ва ноёб истеъдод, балки Юнус акада мужассам бўлган инсонларга меҳрли муносабатлар, ҳажв, ҳазил-мутойибага мойиллик, илиқлик, каттаю кичика бирдай ҳурмат ва иззат-иқромдир.

Устоз Тоҳир Ражабийнинг келгуси ижодига улкан зафарлар тилаб, унинг намунали ижоди янада бардавом бўлишини истаб қоламиз.

Али ИЗМАЙЛОВ,

Старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

## СТУПЕНИ ПОКОРЕНИЯ МАСТЕРСТВА

## Аннотация

Методологические рекомендации приведенные в данной статье – это результат многолетнего опыта педагога по классу ударных инструментов. Здесь описываются виды и типы занятий, дается практическое руководство исполнителю-ударнику.

**Ключевые слова:** ударные инструменты, музыкант, исполнитель, ударная установка, рудимент, ритм.

Мақолада келтирилган методологик тавсиялар – урма чолғулар бўйича дарс берувчи педагогнинг кўп йиллик тажрибаси натижасидир. Бу ерда машғулотлар тури ва тоифаси ҳақида фикр юритилиб, ижрочиға амалий қўлланма сифатида тавсиялар берилди.

**Калит сўзлар:** урма чолғулар, музикачи, ижрочи, урма мослама, рудимент, ритм.

## Annotation

The methodological recommendations given in this article are the result of many years of experience of the teacher in the class of percussion instruments. It describes the kinds and types of lessons, gives practical guidance to the performer-drummer.

**Keywords:** percussion instruments, musician, performer, percussion, rudiment, rhythm.

---

Если я не занимался один день, я знаю это.

---

Если я не занимался два дня, моя жена знает это.

---

Если я не занимался три дня, это подметят мои слушатели.

---

**Владимир Горовиц**

Известно, что время отведенное исполнителем для работы над техникой, очень важно для совершенствования и поддержания профессионального уровня. Но, к сожалению, начинающие и неопытные музыканты не умеют использовать это время рационально. Например, многие музыканты-ударники не работают над новыми идеями и не играют новых упражнений. Вместо этого они играют то, что уже знают, ошибочно думая, что они закрепляют достигнутые результаты. Действительно, это может отражаться положительно для оттачивания

уже существующей техники, но не даёт никакого прогресса.

Диалектическое учение применяемое в практике музыкантов, (вопрос о качестве, противопоставленном количеству) приводит к мысли о том, что правильная сосредоточенность на занятии позволяет добиться лучших результатов за минимальное время. Сущность занятий должна быть в стремлении к безупречности и развитию при сохранении музыкальности. Давайте взглянем на каждый из этих элементов.

Безупречность. Каждый приём игры должен быть доведён до совершенства на столько, на сколько это возможно:

позиция рук, поочерёдные удары, высота поднятия палочек, движение кисти и захват палочек. Неверная работа над этим приведёт к развитию неправильной техники и не качественного звука.

**Развитие.** Каждое занятие должно быть вызовом отработать что-то новое, никогда не деланное раньше. Это может быть новый рудимент, отрывок произведения или упражнение. Это также может быть новый темп для старого упражнения – не обязательно быстрее, просто другой. Если держать это в голове, старый сборник упражнений может стать великолепным ресурсом для взятия новых высот.

**Музыкальность.** Назначение любого музыкального инструмента – играть музыку. Следовательно, музыка должна быть на первом плане во время занятий. Даже новый рудимент или упражнений на технику должно быть рассмотрено в рамках применения в музыке.

#### **Длительность занятий**

Количество времени необходимое для занятий варьируется. Начинающие могут заниматься от получаса до часа в день, увеличивая это время до двух часов после первого года обучения. Студентам, которые собираются учиться, или уже учатся в музыкальном колледже предпочтительно заниматься от двух до четырёх часов в день. Молодые люди, решившие посвятить свою жизнь игре на ударных инструментах, могут заниматься от восьми часов в день. Впоследствии, с увеличением количества постоянных выступлений, время занятий, вероятно, будет уменьшаться согласно тому, что нужно конкретному человеку и что позволяет его расписание. Но при любых обстоятельствах некоторые рутинные упражнения должны выполняться на протяжении всей профессиональной деятельности.

И ещё замечание о продолжительности занятия: длительный период времени, проведённый за ударными инструментами может вызвать туннельный синдром

«хроническое заболевание кистей» вызванное пережимом соответствующих нервов и проблемы нижнего отдела спины, чтобы предотвратить эти проблемы, врачи рекомендуют отдыхать пять минут после каждого полчаса занятий.

Определим двенадцать способов сделать занятия продуктивнее с максимумом удовольствия. Ведь мы получаем больше удовольствия, когда видим прогресс от наших занятий.

**1. Постановка рук.** Это проблема №1 с которой приходится сталкиваться при работе практически со всеми студентами. Неважно как исполнитель держит палочки – традиционно, или симметрично – важно следить за тем, чтобы руки были в правильном положении на протяжении всего урока.

**2. Поочерёдные удары.** Практики-профессионалы рекомендуют все время держать в голове фразу, «одна палочка вверх, другая палочка вниз». Действительно, подобная психологическая установка дает положительный результат. Музыкант должен быть готов сделать удар, как из высокого, так и из низкого положения. Концентрация на поочерёдных ударах способствует совершенствованию технического мастерства, придает моторике равномерность и гладкость.

**3. Высота поднятия палочки** указывает на то, как высоко отскакивает палочка от игровой поверхности. Неважно с каким углом работает ударник, 90 градусов или 45 или что-то между ними, обе палочки после удара всегда должны возвращаться на ту же высоту. Закономерно, что большинство исполнителей не владеют одинаково хорошо обеими руками, отсюда возникает тенденция поднимать палочку сильной рукой выше, чем слабой. Это означает, что одна из палочек проходит больший путь и должна двигаться быстрее, а у другой отскок будет слабее. Так появляется проблема неровного звучания дробей.

**4. Игра “ОТ” барабана.** Многие барабанщики – особенно рубящие палкой с плеча – играют “в” барабан вместо того чтобы играть “от”. После удара важно убирать палочку от пластика немедленно. Некоторые учителя описывают это как “вытягивание звука из барабана”. Чем меньше палочка находится на пластике, тем более резонансным и отзывчивым будет звук. Таким образом, получается чистый и насыщенный тон вместе с увеличившейся скоростью палочек.

**5. О важности рудиментов.** Рудименты – это алфавит, на основе которого создаётся полный словарь ударника, и владеть нотной записью – неоспоримый плюс. Если выучивать хотя бы один рудимент в неделю, то за полгода можно освоить все двадцать шесть традиционных рудиментов.

**6. Работа с метрономом.** Вопреки многим мнениям, игра с метрономом не сделает игру зажатой. Это улучшит чувство времени и метра, а эти факторы критичны для успешного ударника. Используя различные скорости, включая самые медленные и чередуя их с быстрыми можно добиться хороших результатов.

**7. Систематичность занятий.** Систематичность в занятиях – залог профессионального роста и успеха. Даже если в силу объективных причин нет возможности хорошо позаниматься, важно найти в своем графике пять-десять минут для отработки приемов или разыгрывание (разминку), привычкой

**8. О различных видах занятий.** Разнообразии в каждодневных занятиях важный элемент роста музыканта. Это особенно помогает, когда время, отведённое на занятия, ограничено. Иногда лучше взглянуть на общий режим занятий в рамках недели, а не одного дня. Один день можно позаниматься больше руками, другой потратить

на независимость, следующий на чтение с листа и день на изучение и отработку рудиментов. Конечно, необходимо дать выход творческой фантазии, “просто поиграть”. Некоторые педагоги считают, что лучше оставить это на конец занятий. На наш взгляд, это работает лучше перед занятием, помогает размяться и сфокусироваться на том, чем исполнитель планирует заняться в этот день. Только не стоит сильно погружаться в игру, дабы не использовать на неё всё время.

**9. Внимание на палочки.** В основном используются одинаковые палочки, как для выступления, так и для занятий. В то же время может быть полезно для мышц, если ударник пару раз в неделю будете играть палочками легче или тяжелее основных. Это может увеличить силу и эластичность.

**10. Игра в разных постановках.** Если музыкант обычно играет в традиционной постановке, ему будет полезно потратить некоторое время на игру в симметричном хвате и наоборот. У каждой постановки свои определенные преимущества. Традиционный – развивает пальцы слабой руки, симметричный – дает дополнительную мощь и облегчает доступ к элементам ударной установки.

**11. Ставить высокие цели.** Хороший музыкант всегда бросает себе вызов, он никогда не будет удовлетворен собой. Необходимо всегда работать над чем-то новым – рудиментом, книгой, ритмом.

**12. Стремление к совершенству.** Нет смысла тратить время на занятия, если исполнитель не стремится к совершенству. Быть требовательным критиком по отношению к себе и осторожным в оценке профессионального роста – это верный путь к успеху.

Все вышеописанные ступени относятся только к ЗАНЯТИЯМ. Не стоит следовать этим рекомендациям во время репетиций или концерте.

## ЯХШИ ХУЛҚ

## Аннотация

Ушбу мақолада барча замон ва маконлар учун долзарб бўлиб келган тарбия масаласи ёритилган. Таълим ва тарбиянинг бир-бири билан боғлиқлиги, уларни ўзаро уйғун ҳолда олиб бориш кераклиги хусусида турли даврларда яшаб ижод этган мутафаккир ва алло-маларнинг фикрлари келтириб ўтилган. Таълим-тарбияда ота-оналар ҳамда устозларнинг тутган ўрни ҳам батафсил баён этилган.

**Калит сўзлар:** таълим, тарбия, буюк мутафаккирлар, ота-она, устоз, ёшлар, касбга садоқат, жамият фаровонлиги.

В предложенной статье освещены вопросы воспитания, являющиеся актуальными всегда и повсеместно. Приводятся изречения мыслителей и учёных разных эпох о связи обучения и воспитания, необходимости их воплощения в тесной взаимосвязи. Подробно излагаются суждения о месте родителей и учителей в обучении и воспитании.

**Ключевые слова:** обучение, воспитание, великие мыслители, родители, наставники, молодежь, верность профессии, благоденствие общества.

## Annotation

In the proposed article highlights the issues of youth education that are always topical. The views of thinkers and scholars of different eras on the problems of communication between teaching and upbringing, the need of organize this process in close relationship. Detailed judgments about the place of parents and teachers in teaching and upbringing.

**Keywords:** training, upbringing, great thinkers, parents, teachers, youth, fidelity to the profession, welfare of society.

**Ж**уда кўп жабҳаларни қамраб олган тарбия масаласига халқимиз доимо катта эътибор билан ёндашиб келган. Бу ҳаётий масалани турли даврларда яшаб ўтган донишмандлардан Имом ал-Бухорий (810-870), Абулқосим Сулаймон ибн Аҳмад ат-Табароний (873-973), Хусайн Воиз Кошифий (тахминан 1442/46-1505), Азизиддин ибн Муҳаммад ан-Насафий (1220-1305) чуқур хис этиб, бу мавзуга доир ўзларининг қимматли фикрларини баён қилганлар.

Гап тарбия ҳақида борар экан, тарбиянинг ахлоққа, албатта таъсири

бўлади. Шу ўринда ҳаётий хикматлар хазинаси “Қобуснома”ни (XI аср) тилга олиш лозим бўлади. Чунки, Унсурулмаолий Кайковуснинг ушбу асарининг кўплаб боблари ота-онани ҳурмат қилиш, илмий билимлар, одоб-ахлоқ қоидаларига риоя этиш, фарзанд тарбияси каби масалаларни ўз ичига олган.

Бу қадимий асарнинг бешинчи бобида: “Эй фарзанд,... ақл юзасидан билгилки, ота-онанинг иззат ва ҳурматини бўйнига олиш лозимдир, чунки, фарзанднинг асли ота-онадир. Нима



учун ота-онамни хурмат қиламан деб кўнглингни келтирма.

Билгил, улар сенинг учун ўлимга ҳам тайёр турадилар...

Агар ҳар фарзанд ақлли ва доно бўлса, ота-онанинг меҳр-муҳаббатини адо этишдан бош тортмайди. Ота-онанинг иши сени парвариш қилиш ва сенга яхшилик ўргатишдир.

Эй фарзанд, ота-онанинг кўнглини ранжитма, уларнинг қалбини азоблама... Одам мевага, ота-она дарахтга ўхшайду. Дарахтни яхши тарбия қилсанг, меваси шунча яхшироқ ва ширинроқ бўлу. Ота-онага иззат ва ҳурматни қанча кўп қилсанг, уларнинг дуоси шунча тезроқ мустажоб бўлу", деб баён этилган.

Ҳар киши ота-онанинг яхшилигини билмаса, бировнинг яхшилигига баҳо бера олмайди. Ўз фарзандинг сени ҳурмат қилишини истасанг, сен ҳам ота-онанинг ҳурмат қил, чунки сен ота-онанинг ҳақида нима иш қилсанг, фарзандинг ҳам сенга шундай иш қилади.

Ота-онанинг ҳаётдаги табаррук ўрни ва фарзанднинг ота-она олдидаги муқаддас бурчи тўғрисида Алишер Навоий ҳам қимматли фикрлар билдирган. Жумладан, буюк аллома ота-онанинг ёшлар тарбиясидаги хизматини юксак қадрлаб, уларнинг ҳаёт йўлларини ўз нурлари билан ёритувчи қуёш ва ой деб билиб, фарзандларга қарата қўйидагича насиҳат қилган:

Бошни фидо айла ато оши а,  
Жисмни ил сад а ано боши а.

Тун-кунингга айлагали нурпош,  
Бирисин ой англа, бирисин – уёш.

Хусайн Воиз Кошифий "Футувватномаи султоний" асарида, инсон руҳини ёшликдан парвариш қилиш орқали гўзал хулқ-атвор ва фазилятлари шакллантириш комиллик калити эканлигини ёзади. Азизиддин Насафий эса "Комил инсон китоби"да: "Комил инсон шундай инсондурким, унда қўйидаги тўрт нарса камолотга етган бўлсин: яхши сўз, яхши феъл, яхши ахлоқ ва маориф".

Кўриниб турибдики, ушбу сифатларга эга инсон ҳеч қачон кам бўлмайди. Бундай тарбия оиладан бошланиб, ўқув даргоҳларида янги босқичга кўтарилади.

Ёш авлод ҳаётда учрайдиган тўсиқларни фидокорона енгиб, яратилган шароитлардан унумли фойдаланишлари, замон талабларига мос, муносиб мутахассислар бўлиб етишишлари учун Ўзбекистон давлат консерваторияси раҳбарияти томонидан талабалар учун қулай шароитлар яратилмоқда. Ўқитувчи-устозлар жамоаси уларга чуқур билим бериб, таълим-тарбия ишларига катта эътибор бериб фаолият юритмоқдалар. Талабаларнинг кўпчилиги ўқиш, таълим олишга масъулият билан қарашлари,



Ўз касбининг ҳақиқий эгаси бўлишга интилишлари педагогик жамоа ва ота-оналарни қувонтирса, айрим талабаларнинг ўз вазифаларига лоқайдлик билан қарашлари, мутахассисликни эгаллаш йўлида меҳнат қилмасликлари ранжитади. Чунки вақт ғанимат, ўтган кун қайтиб келмайди, ёшлиқ ҳам қайтмайди. Ҳар дақиқадан унумли фойдаланиш, билим эгаллашга бор кучни сарфлаш лозимлиги уқтирилади. Бунинг учун талабалардан ортиқча нарса талаб этилмайди, ҳар ким ўз вазифасини сидқидилдан бажарса, фидойилик кўрсатиб иш тутса, келгуси ҳаётида қийналмайди. Ёшлар ҳар нарсага кодир, фақат кучни ижобий, фойдали ишларга қаратиш лозим. Масалан, турли тадбирларда концерт дастурлари билан чиқишлар қилиб, ижро маҳоратларини ошириб бориш, турли жамоаларда концертлар бериш ҳам фойдали. Бу орқали улар ўз маҳоратларини оширадilar, тингловчиларнинг маданий ҳордиқ чиқаришларига, муסיқа санъати билан яқиндан танишишларига имкон яратадилар. Шунинг учун ҳар ўқув йилида ўтказиб келинаётган концертларни тизимли, тартибли уюштиришни йўлга қўйиш лозим. Тартиб, маданият фақат сахнада эмас, унга тингловчилар ҳам риоя этишлари, ижрочининг меҳнатини қадрлашга ўрганишлари ўқув даргоҳининг йўналишига мос тушади. Бунда консерваториянинг барча жамоаси фаол бўлиши, Ўзбекистон Ёшлар Иттифоқининг бошланғич ташкилотлари ҳам ўз ҳиссаларини қўшишлари мақсадга мувофиқ бўлади. Чунки, 2017 йил 25 декабрь куни маданият ва санъат соҳасидаги долзарб масалалар муҳокамасига бағишланган йиғилишда Президентимиз Ш.М.Мирзиёев таъкидлаганидек, “Бир ҳақиқатни ҳеч қачон эсимиздан чиқармаслигимиз керак, мамлакатимизда маданият

ва санъат тараққий этмаса, жамият ривожланмайди”.

Алломаларимиз таълим-тарбия масалаларига, санъат ривожига катта эътибор билан қарашган. Улуф муаллим Абдулла Авланийнинг ахлоқ тарбиясига оид “... тарбия ила дарс орасида фарқ бор, дедук, чунки дарс олувчи – билувчи, тарбия олувчи – амал қилувчи демакдир. Шунинг учун тарбия қилувчи муаллимларнинг ўзлари илмларига омил бўлуб шогирдларига ҳам берган дарсларини амал ила чақуштуруб ўргатмаклари лозимдур. Бу равиши таълим ила берилган дарс ва маълумот шогирдларнинг дилига тез таъсир қилуб, муллои боамал бўлурлар...”, “...тарбия бизлар учун ё ҳаёт – ё мамот, ё нажот – ё ҳалокат, ё саодат – ё фалокат масаласидур” деган сўзлари бор. Таълим билан тарбия ўртасида озгина фарқ бўлса ҳам жон билан тан каби иккиси бир-биридан айрилмасдир. Мана шу жон ва танни вужудга келтирувчи, уни вояга етказувчи зот ўқитувчидир.

Таълим-тарбия биргаликда, уйғунликда олиб борилгандагина яхши самара беради. Шунинг учун ҳам биз – устозлар ўз олдимизга қўйган мақсадни бажаришда аввало ўзимиз ўрناق бўлишимиз муҳим.

Бу дегани, ҳар бир устоз-ўқитувчи кийиниш маданияти, ўзини тутиш, ҳар бир ишга адолатли ёндашиш, вазифасини ўз муддатида, сифатли бажариш, энг муҳими, ўзининг – гапига ўзи ишонishi ва амал қилиши лозим. Шундагина фарзандлар бахти, халқ бахти барқарор бўлади, жамият тараққиёт йўлида янада ривож топади.

Шу ўринда атоқли шоир ва адиб Эркин Воҳидовнинг “Кишига дунёни кўрмоқ учун кўз берилган, уни эшитмоқ ва сезмоқ учун қулоқ ва сезгилар берилган. Оламни билиш учун эса одамзоднинг тафаккури бор. Инсон дунёга келиб дунёни билишга интилади. Кўз билан

кўриш учун машаққатлар чекиб олам кезади, оҳангларни эшитиш, завқлана билиш учун мусика ўрганади. Ўтмишу бугунни ёрқинроқ тасаввур этиш, эртани ҳаёл билан қамраш учун болаликдан йиллаб меҳнат қилиб савод ўрганади, китоб ўқийди. Чунки китоб инсонга Аллоҳ томонидан мўъжизадек ҳадея этилган тафаккурни ёритувчи машъалдир”, деган сўзларини келтириш жоиз.

Яхши хулқ ва касб эгаси бўлиш, ота-онани ризо қилиш, бахтли ҳаёт кечириниш учун ҳар бир инсон олдига мақсад қўйиши, шу мақсад йўлида жон куйдириб, астойдил ҳаракат қилиши лозим. Ёшлар ўз касбини пухта ўрганиб, шу касбнинг мохир эгаси бўлишлари учун барча шароитлар мавжуд. Бу шароит ва имкониятлардан унумли, оқилона фойдаланиш шубҳасиз, жамиятимиз ривожига ҳисса қўшади. Бу борада ёшларга йўл-йўриқ кўрсатиш, ҳаёт сўқмоқларидан адашмай ўтиш,

халқпарвар, ватанпарвар бўлишда, биз – кекса авлод ибрат, намуна бўлишимиз даркор. Шундагина Президентимиз Шавкат Мирзиёевнинг “Бизнинг ҳавас қилса арзийдиган буюк тарихимиз бор. Ҳавас қилса арзийдиган улғ аждодларимиз бор. Ҳавас қилса арзийдиган бекиёс бойликларимиз бор. Ва мен ишонаман, Худо хоҳласа, ҳавас қилса арзийдиган буюк келажагимиз ҳам албатта бўлади”, деган сўзлари тез кунларда ижобат бўлади. Ҳаётимиз янада гўзал, кунларимиз янада қувончга тўлади, барча яхши ниятлар амалга ошади.

Юқоридагилардан хулоса шуки, ёшлар ота-онасининг розилигини олишлари ва бахтли қилишлари учун яхши хулқ, одоб, муомала эгаси бўлишлари лозим. Бунинг учун ўз касбининг эгаси, фидоийси бўлишлари, ўзлари севган касб-ҳунарни пухта эгаллашлари, ардоқлашлари зарур.

#### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мирзиёев Ш. М. Буюк келажагимизни мард ва олижаноб халқимиз билан бирга қураимиз. “Ўзбекистон” НМИУ. Т., 2017 й., 488-б.
2. Кайковус. Қобуснома. Т., 1965 й., 28, 29-бб.



## К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

### Аннотация

Методологические аспекты развития навыков ансамблевой игры у студентов требуют всестороннего изучения. В статье рассмотрены некоторые вопросы преподавания курса фортепиано и развитие навыков ансамблирования.

**Ключевые слова:** педагогика, ансамбль, исполнительство, художественный образ, музыка.

Талабаларнинг ансамбль ижрочилиги кўникмаларини ривожлантиришнинг методологик аспекти ҳар томонлама изланишни талаб этади. Ушбу мақолада фортепиано ва ансамбль ижрочилиги кўникмаларини ривожлантиришнинг айрим масалалари кўриб чиқилган.  
**Калит сўзлар:** педагогика, ансамбль, ижрочилик, бадиий образ, музика.

### Annotation

The methodological aspects of the development of ensemble playing skills among students require a comprehensive study. In the article some questions of piano teaching and development of ensemble skills are considered.  
**Keywords:** pedagogy, ensemble, performance, artistic image, music.

Специфика преподавания ансамбля такова, что в ней органически сплетаются общие цели педагогики с ее задачами. Одним из важных требований и целей обозначаемых педагогом на уроке становится – художественное освоение материала и овладение необходимыми техническими приемами. Преподаватель, формируя ансамбль (подбирая партнеров) должен учитывать массу факторов – характер, коммуникабельность, кругозор, творческие возможности и другие качества музыкантов. Цель заключается в мобилирующем воздействии наиболее сильных участников ансамбля на более пассивных, вялых. Но вот выбор сделан, начинается кропотливая работа над обучением только что созданного дуэта азам ансамблевого искусства. Тут велика роль педагога, поскольку именно при его помощи происходит раскрытие

образного содержания музыки. Итак, создание художественного образа. Художественный образ – это широкое понятие, в него входит так же понятие музыкального образа, который представляется как эмоциональное отражение действительности в музыкальном звучании. Как несложна задача воссоздания музыкального образа по нотной записи от исполнителей-ансамблистов требуется значительно большее – донести этот образ до слушателя, т.е. восстановить то вдохновение композитора, которое утратилось в нотных знаках.

Обычно разговор о художественном исполняемом произведении возникает после первого исполнения ансамблевого произведения от начала до конца. Значение словесных характеристик педагогам велико потому, что связанные с содержанием исполняемой музыки, они способствуют пробуждением

у ансамблистов творческого воображения. По мере совершенствования интерпретации, решения проблем технического плана, пересмотра некоторых подходов к деталям, темп может меняться. Внестилевые, неоправданные отступления от темпа являются недопустимыми.

Динамика – один из важнейших факторов достижения максимальной выразительности исполняемого произведения. Динамические нюансы в ансамблевом творчестве приобретают более важное значение, чем в сольной игре. Именно с вопросом динамики связано представление участников ансамбля о «ведущей партии», так как отсутствие понимания правильной расстановки сил, взаимодействия с партнёром, приводят к излишнему форсированию мельчайших деталей своей «главной» партии, мешающее художественному восприятию в целом. Тем серьёзнее стоит перед исполнителями задача равновесия звучания партий, тождество способов звукоизвлечения. В фортепианном дуэте объединены два тембрально однородных инструмента, что в значительной степени расширяет своеобразные колористические возможности и художественные средства ансамбля: соединение острой и расплывчато-педальной звучности, регистрового пространства между партиями, развитие самостоятельно-контрастных художественных образов, которые оттеняют и противопоставляют партии между собой. Мелодические интонации несут в себе главную мысль произведения, они являются основой психологического настроения.

В каждом стиле интонация проявляется по-разному. У импрессионистов главную роль играет колористическая интонация, у романтиков – красочная динамика и колорит, у классиков – особое значение приобретает фразировка, акценты в произнесении мотива и дыхания. Штрих, как и интонация, имеет большое разнообразие оттенков,

способов прикосновения к клавиатуре. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения.

Еще одной трудностью в процессе работы над ансамблевым произведением является сохранение ритмического единства. Синхронность воспроизведения нотного текста – это одно из самых главных технических требований совместной игры. Очень важным качеством ансамблистов является умение слышать «звучащие паузы», это необходимый залог синхронности исполнения. Если для синхронного взятия одного звука интервала или аккорда достаточно элементарного внимания и некоторого опыта, то в совместной работе над ансамблевым произведением есть более серьёзные технические сложности. Музыкальный материал, разделенный на две партии должен звучать у ансамблистов как органическое целое. Если передаваемый от партнера к партнеру материал сугубо технического плана, то крайне важно, чтобы у обоих исполнителей была полная ритмическая точность и совпадающее чувства темпа.

Самостоятельная работа каждого участника ансамбля в своей основе состоит из чисто технических задач: нахождение удобной аппликатуры и приемов звукоизвлечения, преодоление технических трудностей. При самостоятельной работе участников ансамбля уже определены многие составные части исполняемого произведения – стилевые особенности, план интерпретации, исполнительские задачи, все это обсуждено с педагогом, общение с которым для ансамблистов имеет важное качественное значение. Педагогу следует на конкретных музыкальных примерах объяснить учащимся роли каждой партии в решении совместных художественных задач.

По нашему мнению, не следует при работе с ансамблем ограничиваться

только доведёнными до публичного показа произведениями. Прохождение большего числа ансамблевых произведений познакомит исполнителей со стилистическими особенностями различных эпох, творческих подчерков композиторов, этому в полной мере будут содействовать занятия чтения с листа. При игре с листа необходимо играть произведение без остановки, обязательно соблюдая ритмически-временную структуру. В чтении с листа главное – худо-жественная, образно-содержательная установка, т.е., что исполняется, а не как. Порой именно при чтении с листа удаётся преодолеть зажатость, скованность ученика. Большое затруднение при чтении нот с листа представляет недостаточно устойчивая связь между зрительной и двигательной сферами. В связи с этим очень важно научить ученика свободной ориентировки рук и пальцев на клавиатуре без постоянного зрительного контроля, так называемой «слепой игре». Безусловно, читать с листа в ансамбле значительно труднее, чем при игре соло. Видимо для упрощения этой работы следует для чтения с листа давать четырёхручные переложения симфонических произведений. Чтение с листа стыкуется с прохождением произведений в «эскизном исполнении» т.е. общее ознакомление без излишней детализации.

В отношении выбора репертуара следует учитывать и тот факт, что не сразу учащиеся охотно вовлекаются в ансамбль, следует в самой начальной стадии работы с ними подобрать такие произведения, которые могут их заинтересовать. В программе

по фортепианному ансамблю определены основные задачи курса:

- Воспитание навыков совместной игры;
- Развитие навыков чтения с листа;

Расширение музыкального кругозора путём ознакомления с возможно большим количеством произведений.

Перед педагогом стоит сложная задача – выявить слабые стороны исполнительства обоих ансамблистов и подобрать произведения, которые стимулировали бы исправление исполнительских недостатков. В тоже время это должны быть произведения различные по форме, содержанию, стилю и фактуре разнохарактерные, включающие в своё число европейскую, русскую, национальную классику. Оба исполнителя должны научиться импровизировать в четыре руки без нот. Начальная стадия обучения искусству импровизации была пройдена в школе, она базировалась на использовании знакомой мелодии. Студент училища уже знает гармонию, поэтому усвоенные традиционные гармонические последовательности применяются как ориентировка для совместной импровизации. По мере накопления опыта импровизируемая мелодия становится свободнее. Здесь можно использовать игру двойными нотами, выбирая любой интервал. Воздействие искусства импровизации на ансамблистов необыкновенно разнообразно. Это способствует развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческо-исполнительской деятельности: творческой фантазии, музыкального мышления, навыков владения технической игрой, чувства формы и стиля, находчивости и присутствия духа.





## ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ (1879-1949)

**В**иктор Александрович Успенский – Ўзбекистон ва Туркманистон халқ артисти, санъатшунослик фанлари доктори, мусиқа этнографи, ўқитувчи ва истеъдодли композитор. В.А.Успенский 1879 йилнинг 31 августида Россиянинг Калуга шаҳрида таваллуд топган. 1913 йилда Санкт-Петербург консерваториясининг А.К.Лядовнинг композиция синфида композициядан сабоқ олган.

В. А. Успенский 1918 йилдан бошлаб Тошкентда яшаб, Ўрта Осиё халқларининг мусиқий санъати бўйича тадқиқотлар билан шуғулланган. Ўрта Осиё бўйича саккизта этнографик экспедицияни амалга оширган.

1923 йилда Успенский Бухорода Шашмақомнинг биринчисини нотага

ёзиб олган. “Шашмақом” 1924 йилда нашр этилган.

В. А. Успенский қуйидаги нота тўпламлари ва мақолалар муаллифидир: “Шашмақом” (1924 й.), “Мақтаб болалари қўшиғи” (1924 й.), “Туркман мусиқаси” (1928-29 йй.), “Фарғона қўшиқлари” (1931 й.), “Бухоро қўшиқлари ва мақом парчалари” (1934-47 йй.), “Катта ашула” (1940 й.), “Ўзбек классик мусиқаси” (1927 й), “Зикр куйлари” (1940 й.), “Турклар қўшиғи” (1943 й.), “Уйғурлар қўшиғи” (1945 й.), “Навоий сўзига мусиқа” (1949 й.), “Гулёр Шахноз” (1931 ва 1956 йй.)

В. А. Успенский 1936 йилда ёзилган “Фарход ва Ширин” ўзбек мусиқий драмасининг муаллифидир.

## ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ

(1879-1949)

**В**иктор Александрович Успенский – музыковед и композитор, учитель, один из крупнейших отечественных фольклористов (этно-музыковедов), доктор искусствоведения, Народный артист Узбекистана и Туркменистана.

В. А. Успенский родился 31 августа 1879 года в городе Калуге.

В 1913 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции у А. К. Лядова.

С 1918 года В. А. Успенский жил в Ташкенте, занимался исследованиям музыкальной культуры народов Средней

Азии. Провел восемь этнографических экспедиций по Средней Азии. В 1923 году в Бухаре Успенским сделана первая запись Шашмакома (партия танбура и усули). "Шашмаком" был опубликован в 1924 году.

В. А. Успенский автор ряда научных трудов по истории и теории традиционной узбекской и туркменской музыки: "Шашмаком" (1924 й), "Туркменская музыка" (1928-29 гг.) .....

В. А. Успенский является автором узбекской музыкальной драмы "Фархад и Ширин", написанной им в 1936 году.

## VICTOR ALEXANDROVICH USPENSKY

(1879-1949)

**V**ictor Alexandrovich Uspensky is a musicologist and composer, teacher, one of the largest local folklorists (ethnomusicologists), doctor of art, National Artist of Uzbekistan and Turkmenistan.

Uspensky was born on August 31, 1879 in the city of Kaluga.

In 1913 he graduated from the St. Petersburg Conservatoire in composition class with A. Lyadov.

Since 1918, Uspensky lived in Tashkent, engaged in research of the musical culture of the peoples of Central Asia. He spent

eight ethnographic expeditions in Central Asia. In 1923 in Bukhara the first recording of Shashmakom (the party of Tanbur and Usuli) was made by Uspensky. "Shashmakom" was published in 1924.

Uspensky is the author of a number of scientific works on the history and theory of traditional Uzbek and Turkmen music: Shashmakom (1924), Turkmen Music (1928-29) .....

Uspensky is the author of the Uzbek musical drama Farhad and Shirin, written by him in 1936.





# UFAR-SAQ

обр. В.А.Успенского

$\text{♩} = 69$   
pizz.

Violin I *p* pizz.

Violin II *p* pizz.

Viola *p* pizz.

Violoncello *p*

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco *f*

*f* pizz.

arco

*f* pizz.

*f*

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

24

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system contains measures 24 through 27. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Vln. I and Vln. II play eighth-note patterns. Vla. plays a mix of quarter and eighth notes. Vc. plays a steady eighth-note accompaniment.

28

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

pizz.  
*mp* pizz.  
pizz. *mp*  
*mp* pizz.

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. Measures 28-30 continue the patterns from the previous system. In measure 31, there is a change in texture: Vln. I and Vln. II play a pizzicato eighth-note pattern, while Vla. and Vc. play a pizzicato quarter-note accompaniment. Dynamic markings include *mp* and *pizz.*

32

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system contains measures 32 through 35. Vln. I and Vln. II play a more complex eighth-note pattern. Vla. continues with eighth-note accompaniment. Vc. plays a steady eighth-note accompaniment.

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

43

*rit.*  
arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*  
arco

*f*  
arco

*f*