

M U S I Q A

илмий-услубий журнал / научно-методический журнал



МУНДАРИЖА • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

3 (15) / 2021

ЮБИЛЕЙ САНАЛАРИ \ ПОД ЗНАКОМ ЮБИЛЕЯ

Фируза АБДУРАХИМОВА НЕПРОСТАЯ СТЕЗА ОРКЕСТРА "СОГДИАНА" ИЛИ 30 ЛЕТ ПОИСКОВ.....	2
--	---

МУСИҚА ТАРИХИ ВА НАЗАРИЯСИ \ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Африда ХАКИМОВА МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙШЕГО СОГДА.....	7
Nasser Sahim NASSEB FOLK MUSIC AND WEDDINGS IN THE PAST IN QATAR.....	13
Акрам ХОШИМОВ МАРКАЗИЙ ОСИЁ МАМЛАКАТЛАРИДА УЙГУР МУҚОМЛАРИНИНГ ЎРГАНИЛИШИ.....	18
Юлдуз НОСИРОВА СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВНИНГ ИЛМИЙ-ПЕДАГОГИК ВА ИЖОДИЙ МЕРОСИГА БИР НАЗАР.....	23

МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ВА ТАРБИЯ \ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ

Юнус ТУРАЕВ НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ В УЗБЕКИСТАНЕ.....	27
Закия МИРХАЙДАРОВА МУСИҚА АДАБИЁТИ ФАНИНИ ЎҚИТИШ УСЛУБИЁТИГА ТАВСИЯЛАР.....	29
Руслана ИСЛАМОВА К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ПОДХОДАХ В ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ УЧИТЕЛЕЙ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	35
Комилжон ШЕРМАТОВ ЎҚИТУВЧИ ЎЗ УСЛУБЛАРИНИ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМГА ЙЎНАЛТИРИШ МАСАЛАЛАРИ.....	40
Игамберди ТУРСУНОВ К МЕТОДОЛОГИИ ВОПРОСОВ ВНЕДРЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ПОДХОДОВ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦОВ.....	43
Анвар Раимджанов МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В КВАРТЕТНОМ КЛАССЕ.....	46

ЁШ ОЛИМЛАР ТАДҚИҚОТИ \ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Гулзада БЕКМУРАТОВА ҚОРАҚАЛПОҚ МУСИҚАЛИ ТЕАТРИНИНГ ТАРИХИЙ ҚАДАМЛАРИ.....	50
Гулчеҳра КАРИМОВА УЙГУР ХАЛҚИНИНГ МАВСУМИЙ МАРОСИМЛАРИ ХУСУСИДА.....	53
Нилуфар НУРМАТОВА ЗАМОНАВИЙ ФАКТУРА ВОСИТАЛАРИНИНГ ШАҚЛ ҲОСИЛ ҚИЛУВЧИ ОМИЛЛАРИ.....	58
Музаффар ТАШПУЛАТОВ АБДУРАУФ ФИТРАТ ИЖОДИ ЎЗБЕК КЛАССИК МУСИҚАСИ ТАРАҚҚИЁТИ КЕСИМИДА.....	63

ИЖРОЧИЛИК САЊАТИ \ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Рахмет ПАЛВАНОВ НАУЧНЫЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КУРСА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА.....	66
Нахид ФАЗЕЛ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (ГЕНЕЗИС, РИСКИ, ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ).....	69
Тамара МАМИКОНЯН ОБУЧЕНИЕ ДИРИЖЕРОВ-ХОРОВИКОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА.....	77
Зулхорбек ТУРАПОВ ДУТОР БАС ЧОЛГУ ИЖРОЧИЛИГИ САЊАТИ ТАРИХИ.....	81
Гулчеҳра ЭРҒАШЕВА ЎЗБЕКИСТОН ЧАНГ ИЖРОЧИЛИК МАКТАБЛАРИНИНГ РИВОЖЛАНИШ ЖАРАЁНЛАРИ.....	85

ИЖОДИЁТ \ ТВОРЧЕСТВО

Хуршида ТУРСУНОВА (ҲАСАНОВА) ЁШЛАРИНГ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМИДА ХОНАНДА БОТИР ЗОКИРОВ ҚЎШИҚЛАРИНИНГ ТАРБИЯВИЙ ЎРНИ.....	90
--	----

ТАҚРИЗ \ РЕЦЕНЗИЯ

Инесса ГУЛЬЗАРОВА НОВАЯ КНИГА О МАЭСТРО ХАКНАЗАРОВЕ.....	94
---	----

БОШ МУҲАҲРИР

Гафурова С.

БОШ МУҲАҲРИР ЎРИНБОСАРИ

Ганиханова Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:

Абрарова М.

Ашуров Б.

Гульзарова И.

Мухамедова Ф.

Насырова Ю.

Эргашева Ч.

Қосимхўжаева С.

ЖАМОАТЧИЛИК КЕНГАШИ:

Алиева И. (Озарбайжон)

Дубровская М. (Россия)

Низамов А. (Тожикистон)

Нурлыбаева Ф. (Қозғоғистон)

МУСАҲҲИХ

Қудратова М.

ИНГЛИЗ ТИЛИ ТАРЖИМОНИ

Абдуллаева М.

ДИЗАЙНЕР

Хандамян В.

ТАҲРИРИЯТ МАНЗИЛИ:

Ўзбекистон давлат консерваторияси

100027. Тошкент ш.,

Шайхонтохур тумани,

Ботир Зокиров кўчаси, 1.

Тел.: +998 71 244 95 09

Индекс: 1284

обуначилар учун

Email: eamsjournal@gmail.com

Журнал Ўзбекистон

матбуот ва ахборот

агентлиги томонидан

2017 йил 24 ноябрда

№ 0858 рақам билан

рўйхатга олинган.

Босишга рухсат этилди 08.04.2022 й.

Бичими 60x84¹/₈

"Palatino Linotype" гарнитураси.

Кегли 13. Адади 60 нусха.

"ART VERNISSAGE" МЧЖ Ноширлик

ва матбаа уйида чоп этилди.

Тошкент – 100000,

С. Азимов кўчаси, 35.

Буюртма № 5.



Фируза АБДУРАХИМОВА,

художественный руководитель и главный дирижёр камерного оркестра народных инструментов "Согдиана", Заслуженный деятель искусств РУз, профессор Государственной консерватории Узбекистана

НЕПРОСТАЯ СТЕЗЯ ОРКЕСТРА "СОГДИАНА" ИЛИ 30 ЛЕТ ПОИСКОВ...

Аннотация

Статья посвящена 30-летней деятельности камерного оркестра народных инструментов "Согдиана". Рассматриваются этапы становления коллектива, формирования репертуара, международная деятельность, а также участие оркестра в различных международных форумах.

Ключевые слова: оркестр узбекских народных инструментов, новая форма исполнительства, репертуар, исполнительские направления.

Мақола "Сўғдиёна" халқ чолғулари камер оркестрининг 30 йиллик фаолиятига бағишланган. Жамоанинг шаклланиш босқичлари, репертуарининг шаклланиши, халқаро тадбирлар, шунингдек, оркестрининг турли халқаро форумларда иштироки кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: ўзбек халқ чолғулари оркестри, ижрочиликнинг янги шакли, репертуар, ижрочилик йўналишлари.

Abstract

The article is devoted to the 30 years of activity of the chamber orchestra of folk instruments – "Sogdiana". The stages of the formation of the collective, the formation of the repertoire, international activities, as well as the participation of the orchestra in various international forums have been analyzed.

Keywords: orchestra of Uzbek folk instruments, new form of performance, repertoire, performing directions.

80-90е годы прошлого столетия... Я тогда руководила большим студенческим оркестром народных инструментов в Государственной консерватории Узбекистана. Задачи в коллективе были сугубо учебные – научить молодых исполнителей игре в оркестре, выработать у них умение слушать и слышать коллектив, состоящий из 70-80 музыкантов. В течение полугодия удавалось провести от силы 2-3 концерта. Несмотря на сложность работы, она не удовлетворяла мои художественные запросы. Хотелось все больше и больше исполнять музыку различных направлений и жанров. Конечно, это было невозможно и потому, что учебные занятия, согласно учебному плану, проводились два раза в неделю

по три часа. И тогда родилась мысль о создании небольшого, но мобильного по своим исполнительским возможностям коллектива из узбекских народных инструментов.

Из того же студенческого оркестра, профессиональных оркестров народных инструментов им. Т. Джалилова Узгосфилармонии и им. Д. Закирова Узбекского Радио и телевидения я пригласила музыкантов с целью создать первый в Узбекистане камерный оркестр народных инструментов. Первая репетиция состоялась 5 сентября 1991 года в небольшом помещении с земляным полом и без отопления в Экспериментальной лаборатории по усовершенствованию народных инструментов при Государственной

консерватории Узбекистана. На второй репетиции я уже предложила музыкантам дать оркестру имя “Согдиана” в честь древнейшего государства с высокой цивилизацией, где была очень развита культура инструментализма. А нашу главную задачу я видела в сохранении и развитии многообразия исполнительских традиций, ознакомлении с богатством исполнительских возможностей музыкальных инструментов, которые существовали на территории Узбекистана.

Время было очень непростое... шли серьёзные изменения в стране. Уже не было Узбекской ССР. В трудностях рождался новый Узбекистан. Увлечённая идеей организация нового коллектива, я не осознавала, какую тяжёлую ношу взвалила на свои плечи. Стала обивать пороги различных организаций с просьбой о помощи: не было ни инструментов, ни помещения, ни концертной одежды, а самое главное, сформированного репертуара. В это время начал появляться новый класс – класс бизнесменов. Многие встречали меня с недоумением: “людям кушать нечего, а вы со своим оркестром, инструментами и т.д.”, а некоторые

реагировали с презрением: “закройте дверь с той стороны”. До сих пор не могу понять, почему я не остановилась, не сложила руки, не отступила. Что-то внутри меня подсказывало – не надо сдаваться. Я продолжала ходить по Ташкенту и искать того, кто поверил бы в серьёзность нашего начинания. И такой человек нашёлся. Это был молодой бизнесмен Таймурад Юнусметов. Он отнёсся к моей идее с благосклонным вниманием: пришёл, послушал коллектив и дал согласие на сотрудничество. Единственным его условием было, чтобы всё было без обмана.

В лаборатории, которой руководил профессор А. Х. Ливиев, заказали более 20 музыкальных инструментов для полного состава камерного оркестра. Уже через год состоялись наши первые выездные концерты в Бухарскую область, где мы выступали на нефтебазах.

В 1993 году, с помощью Союза архитекторов, коллектив впервые выехал в Петербург для озвучивания художественной выставки. Всё это время шла работа по созданию нового репертуара, и, как бы ни было это странно... поиска мест для репетиций. К сожалению, в этом





вопросе руководство консерватории нас не поддержало, зато в бывшем Доме Офицеров с большим трудом выделили небольшую комнату. Правда, это тоже продолжалось недолго. Но, как говорится, мир не без добрых людей: нас услышала Насиба Исмаиловна Ибрагимова. Её имя хорошо известно в нашей республике. Прекрасный журналист, телеведущая, партийный и общественный деятель, она в то время занимала должность заместителя председателя НАМС – Национальной Ассоциации Международных культурно-просветительских связей Республики Узбекистан. Она и создала все условия для работы оркестра в здании НАМСа. Таким образом, у нашего коллектива появилась возможность выступать перед зарубежными деятелями и первыми послами из разных стран, аккредитованных в новом Узбекистане. Позже Н. И. Ибрагимова помогла найти временное пристанище в Союзе писателей Узбекистана, что немного облегчило наше положение, ведь вся деятельность оркестра основывалась на общественных началах. Позже я попыталась обратиться в Министерство культуры с просьбой пристроить готовый коллектив в Узбекскую государственную филармонию или в какую-либо другую государственную организацию, где мне жёстко парировали: “Вы – никто. Освободите помещение”.

Два следующих сезона (1994-1995) оркестр уже работал в ГАБТе оперы и балета им. А. Навои, куда нас пригласила, чтобы как-то поддержать, директор театра Бернара Рахимовна Кариева. Но и оттуда пришлось уйти, ведь в этом коллективе был уже традиционный ансамбль узбекских народных инструментов.

А в 1995 году меня пригласили в Посольство Федеративной Республики Германии к заместителю Посла господину Кайнхольцу, который предложил нашему

оркестру принять участие (наряду с двумя другими молодёжными коллективами из Германии и Франции) в новом проекте в честь Елисейского договора. Проект продолжался в течение трёх лет в трёх странах. Без ложной скромности замечу, “Согдиана” с честью выдержала это испытание. С этого периода и началось международное сотрудничество коллектива с музыкантами различных стран.

Следующий, 1996 год, ознаменовался для нас участием в XXX Международном музыкальном фестивале в Испании. Организация этой поездки далась с большим трудом: нужно было найти деньги на дорогу 20 музыкантам. Нам и тогда помогла Насиба Исмаиловна Ибрагимова, с которой пришлось обойти ряд министерств и различных организаций, чтобы собрать нужную сумму. Поддержал и наш спонсор Т. Юнусметов, который не только купил нам первые концертные костюмы, но и проводил до пункта назначения – Ла-Риоха (Испания), где должен был проходить фестиваль. Там мы впервые получили свою первую награду – ГРАН-ПРИ. Ну, а когда наше республиканское телевидение показало передачу, посвящённую нашей поездке, её увидел Первый Президент Узбекистана Ислам Абдуганиевич Каримов, который обратил внимание на “Согдиану” и, благодаря которому коллектив получил своё второе рождение. Дело в том, что, несмотря на успешные выступления оркестра как у себя дома, так и за рубежом, он был на грани распада – музыканты не имели никакой дотации, так как не находились на государственной службе. Да и заграничные поездки в то время не оплачивались, а дорожные расходы, как правило, искал руководитель, постоянно обращаясь в различные инстанции...

Наконец, в 1998 году оркестр получил государственную дотацию, оказавшись

поначалу в ведении Министерства культуры Республики Узбекистан, потом (в 2014-м) – в объединении оркестров, а с 2018-го – в восстановленной Государственной филармонии Узбекистана.

В 1997, 2015 гг. “Согдиана” – Лауреат Международного конкурса и фестивалей в Сеуле, Чоёнге и Жинжу Намганг (Республика Корея).

В 2007 году коллектив оркестра становится Лауреатом I степени на Международном ВЭБ - конкурсе “Golden trophy” (США), в 2010м, 2018м - Лауреатом I степени на Международном фестивале в Актобе и Атырау (Казахстан); А в 2020-м (во время пандемии) – Лауреатом и обладателем ГРАН-ПРИ I Международного онлайн конкурса CA AVE MUSICA (Турция - Россия).

2010 год был одним из самых сложных как для меня – руководителя “Согдианы”, так и для самого коллектива, деятельность которого пытались остановить некие “доброжелатели”. Так, без всяких на то оснований, я была уволена из консерватории, в которой проработала без нареканий в течение 36 лет. Правда, через несколько дней, после вмешательства вышестоящих инстанций, меня восстановили как педагога. Но, несмотря на все перипетии, “Согдиана” продолжала свою деятельность, которая развивалась в нескольких направлениях: в первую очередь, создание нового репертуара, над которым шла скрупулёзная работа. Во-вторых - сотрудничество с музыкантами из различных стран (концерты с ансамблями Германии, Франции, Египта, Великобритании, Швейцарии, США, Японии, Индии, Республики Корея, Казахстана). В-третьих - участие на Международных конкурсах, фестивалях, музыкальных форумах: Австрия (2019), Германия (1995, 1998, 1999, 2019), Египет (1997), Индия (2006), Испания (1996, 1998), Казахстан (1995, 2010, 2018), Республика Корея (1996, 1997, 2008, 2015, 2017, 2019),

Россия (1994), США (2002), Франция (1998), Чехия (2019), Швеция (2019).

С 1996 года оркестр проводит Республиканский, а с 2015 года – Международный фестиваль-конкурс ансамблей и оркестров народных инструментов “Навруз садолари”, который мотивировал создание народных коллективов в различных областях Узбекистана. В последние два года в условиях пандемии фестиваль проводится по видеозаписям и в нем принимают активное участие музыканты со всех областей республики, а также Казахстана, Кыргызстана, Таджикистана. Фестиваль играл и играет большую роль в развитии исполнительства на народных инструментах не только в Узбекистане, но и в соседних республиках Центральной Азии.

За время своей деятельности камерный оркестр народных инструментов “Согдиана” стал не просто концертным коллективом, но и центром сольного и коллективного исполнительства, методики обучения, показывающий безграничные возможности узбекских народных инструментов и сотрудничество с музыкантами из различных стран мира, исполняя музыку разных направлений, обладая умением “говорить” на многих языках мира.

В его составе немало известных музыкантов, Лауреатов международных конкурсов, которые активно ведут и педагогическую работу.

Таким образом, узбекская традиционная музыка, произведения композиторского творчества, музыка барокко, фолк и джаз, кантри, эстрада – всё это оркестр “Согдиана” и её талантливые музыканты. Нам исполняется 30 лет. Это немалый срок, вместивший в себя как потери, неудачи, предательство, так и определённые достижения, победы, успехи а, самое главное – желание творить и создавать. И это тоже – Лауреат Международных конкурсов и фестивалей камерный оркестр народных инструментов “Согдиана”.



Африда ХАКИМОВА,
кандидат искусствоведения,
профессор Государственной консерватории Узбекистана

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙШЕГО СОГДА

Аннотация

Три древних памятника: Гаты Заратуштры, Гата Хаптахаити, Бухарский Шашмаком, – взаимно дополняя друг друга, – освещают древнейший период согдийской истории 3,5 тысячелетней давности, с трёх сторон освещая религиозную реформу Заратуштры. Совокупные данные выявляют: место рождения исконного зороастризма, освещают действительные события и эволюционный метод преобразования аграрного язычества и цель, воплощенную в организации системной целостности шести богослужений Новой Веры – начала шести рядов музыки автохтонной религиозно-практической традиции Великого Заратуштры.

Ключевые слова: Гаты, Зартуштра, Шашмаком, “мантра-вака”, “народ, поющий гимны”, тарона.

Учта қадимий ёдгорлик: Зардуштийлик гаталари, Хаптахаити Гаталари, Бухоро Шашмақоми ўзаро бир-бирини тўлдириб, 3,5 минг йил илгари Сўғд тарихининг энг қадимий даврини ёритиб, Зардуштийликнинг диний ислохотини уч томондан ёритиб берди. Умумий маълумотлар қуйидагиларни кўрсатиб беради: асл зардуштийликнинг туғилиш жойи ва шартлари, тарихий воқеаларни ёритади, аграр мажусийликни янгиланиш эволюцион усули ва унинг олти илоҳий тизимли яхлитлиги мусикий ташкил этиш усулларида Буюк Зардуштийликнинг автохтоник диний ва амалий анъаналари мусиқанинг олти қаторлик йўналишини тарихий бошланиши янги динга иймон келтириш хизматларида мужассамлашган.

Калит сўзлар: Гаталар, Зардуштийлик, Шашмақом, “мантра-вака”, “мадҳияларни қуйловчи халқ”, тарона.

Abstract

Three the most ancient cultural monuments: Gatha's of Zarathushtra, Gatha Haptanghaiti, Bukhara Shashmagam, complementing each other mutually, the earliest period of the Sogdian history dated 3,5 thousand years old. These cultural monuments illustrate the Zarathushtra's religious reform from three different points of view. Aggregated data reveal: a place and conditions of the emergence of the primordial Zoroastrianism, light up the history events, the evolutionary method of the transforming of the agrarian paganism and it's main goal, embodied in the methods of the musical organization of the systemic integrity of the six divine services of the New Faith, which gave the historical beginning to the six rows of music of the autochthonous religious and practical tradition of the Great Zarathushtra.

Keywords: Gathas, Zarathushtra, Shashmaqom, “mantra-vaca”, “the people which songs”, tharona.

Поиску исторической причины происхождения одного из самых загадочных феноменов Бухарского Шашмакома канона коллективного пения тарона, характерного исключительно только для бухарской исполнительской традиции профессиональной классической музыки региона, были посвящены многие годы наших настойчивых поисков и исследований [1].

Только в XXI веке сложилась возможность сопоставить содержание полных переводов древнейших очень сложных текстов Гат Заратуштры и Гаты Хаптахайти, на историческую подлинность которых указал немецкий историк и филолог Мартин Хаут, непосредственно отражающих религиозное творчество и реформу пророка Заратуштры, с уникальными музыкальными формами Бухарского Шашмакома. Гипотетически, в конце прошлого столетия, начало Шашмакома было отнесено нами к музыкальным богослужениям исконного/раннего зороастризма.

Музыкально-жанровой последовательностью: мушколо-сарахбор-тарона/инструментальная медитация/сольный распев/фольклорные тарона/начинаются каждый из шести грандиозных параллельно-тождественных, протянутых в пространстве огромного исторического времени ряды музыки исполнительской традиции Бухарский Шашмаком, не нарушая, как первоначально установленной структурной архитектоники, так и принципа параллельного накопления музыкальных произведений в своих шести рядах. Уникальная историческая прочность столь необычного архитектурного канона в музыке служить доказательством и свидетельством того, что историческая причина, вызвавшая рождение, а затем и историческое развитие “шести” рядов музыки, находится за пределами области лишь музыкального искусства

и исполнительства. Причина много глубже, много выше только музыки, и, конечно, направляет внимание к сфере самых важных мировоззренческих, религиозных духовно-идеологических сторон жизни народа – конкретной религиозно-ритуальной культуры, явившейся истоком музыкальной традиции Шести Макомов.

Иначе говоря, Шашмаком, как шестигранная куполообразная целостность с параллельными структурами, тождественной жанровой семантикой и исключительно строгими исполнительскими канонами, ярко и очень выразительно несет в себе все качества музыки сакральной религиозно-ритуальной практической традиции.

Однако, только изучив содержание древнейших религиозно-исторических документальных текстов, мы получили подтверждение нашей, ранее выдвинутой гипотезы. Одновременно с этим, естественно, открылись неизвестные исключительно интересные страницы древнейшей, подлинной и неописанной истории и культуры Древнего Согда. События истории прояснялась по мере всё большего проникновения в метафорический лаконичный язык поэтических Гат, который ярко дополнялся и комментировался данными прозаической Гаты Хаптахайти, но, более всего, ясно иллюстрировался самими формами и музыкой Шашмакома.

Совпадение места, времени, одного исторического события развернутого на фоне языческой культуры Древнего Согда периода массового перехода его жителей к Новой Вере, – подтверждается многими деталями, уточнениями, сомнениями и решениями, исходившими, несомненно, от самого Заратуштры, при поддержке Руководящей Роли Пророка царём Виштаспой и его визириями, братьями Хвогва. Историческое значение важнейшего для Согда религиозного

символа “шесть”, хранимого Шашмакомом, осознаётся как гармоничное иерархическое единство дополняясь данными Гат и Гаты Хаптахайти.

Детали, исходившие из текстовых документов, главным из которых, явился Шашмаком – свидетель ритуальной практической стороны Новой Веры, воплотивший собой монотеистическую суть и существо духовно-нравственных, мировоззренческих задач религии Заратуштры, позволяют с реалистической яркостью развернуть документальную ленту действительных событий религиозной истории древнейшего мира нашего региона, сложенную из достоверных “пазлов” и восстановить естественный ход древнейших событий, очень живо отражены в трёх памятниках исконного зороастризма.

Складывается картина жизни цивилизованного народа с весьма редкой и самобытной коллективно-певческой культурой, характерной жителей для Древнего Согда, их праздничных ритуалов всеобщего почитания богов Природы пением Гимнов. Самое большое впечатление производит фиксация внимания на судьбоносных моментах углублённого анализа и размышления, с принятием решений, отразившихся в самой религии Гат; планомерный порядок одновременного многоуровневого движения к религиозной цели, мудро и неуклонно направленной к реформированию. Красота грандиозно-целостного замысла, целенаправленность, организованность, уравновешенность общих действий выдают присутствие одного руководителя Геня и религиозного Вождя одновременного – автора эволюционно-ритуального безболезненного массового перехода всего народа к почитанию единственного Творца – Ахура Мазда.

Максимально используя мощь музыкально-культурных накоплений языческой ритуальной практики народа Согда, - но и кардинально преобразовав её содержание и направление духовно-энергетическим потенциалом собственных музыкально-творческих новаций, - Пророк не только ввёл новую религию, но и прочно укрепил её в сознании и сердце народа, однозначно направив исключительно к монотеизму.

Учение Заратуштры не допускает насилия. Свободная воля человека и право самостоятельного выбора, ставятся во главу угла всех его реформаторских решений и действий. Его понимание Мира требует значительного расширения религиозного сознания и тонкой ментальности. Ибо делится на: Материальный - видимый, грубый, и Тонкий – невидимый, духовный. Нравственные ценности определяются - Истиной, Общим Благом, Добрым трудом и Порядком. Его противоположность – зло, ложь, обман. Каждый человек самостоятельно, ответственно раз и навсегда делает свой выбор; компромисса в зороастризме нет.

Новая богослужебная практика Заратуштры, отражена в обеих Гатах, и именно своим языческим коллективно-певческим началом, получив место в канонах автохтонной традиции Заратуштры, с её, конечно, не случайным указателем “бухарский”. Она исторически сформировавшись в условиях культуры и оседлого быта аграриев Древнего Согда – древних индоариев, считавших себя потомством Мелодичной Коровы. Они почитали Семью шести Богов Природы и коллективным пением оберегали память о своей Прародительнице, давшей жизнь всему живому на Земле.

Иначе говоря, формируя ритуалы монотеизма, Заратуштра опирался на языческие традиции именно данного, музыкально развитого, народа. На фоне

огромного объема литературы вокруг Авесты, вовсе отсутствовали сведения о раннем - исконном зороастризме. Многословные, часто редактируемые, противоречивые тексты Авесты получили начало в VIII-VII вв. до н.э. На рубеже VI-VII века, при Саснидах, Авеста состояла из 21 наска; ныне сохранились: Ясна, Яшты, Вендидат, Висперед. Поэтому, и тексты Гат, и указания Гаты Хаптахайти, с естественной закономерностью противоречат традиционной истории Авесты, её дуализму с многочисленными иранскими язатами и церемонии возлияния хаомы.

Сакральные формы и нерушимые исполнительские каноны Шашмакома с щедрой полнотой манифестируют монотеизм богослужебной традиции пророка Заратуштры, и своими формами отражают естественный переход язычников Согда к исконному зороастризму; непосредственно отражая историческую подлинность содержания каждого слова, намек или детали неслучайно вставленной Заратуштрой в поэтические Гаты, или конкретные указания Гаты Хаптахайти. А именно, указания Гаты Хаптахайти повелевают все прежние почести направлять только Ахура Мазде; Гата Хаптахайти помещается между первым Ахунавайти и вторым Уштавайти собранием Гат Пророка; обе Гаты хранятся среди 72 молитвенных текстов Ясны – от 28 до 53 (кроме 52).

Единство данных трёх древнейших религиозных источников даёт редчайшую возможность в их единстве проверить теорию Гат их практической компонентой – “шестью макомами”. Результат освещает:

а) историю рождения исконного зороастризма в Согде; б) существо задач и целей религиозной реформы, от начала и до конца предусмотренных Пророком - Автором концептуально целостной религиозной доктрины;

в) Заратуштра - вдохновенный преобразователь языческих коллективных певческих почитаний (Гата Хаптахайти) и основатель шести гениальных музыкальных богослужений принципиально нового типа, указанных как Откровение;

д) Заратуштра – первый исполнитель мантра-вака/певец-священнослужитель своих шести уникальных сольных песнопений-молебнов Сарахбор, как указал в своих Гатах.

Шашмакома документально и полностью подтверждает самобытность музыкальной культуры и религиозных традиций древнего согдийского народа, который по предположениям М. Бойс и И. М. Стеблин-Каменского относился к индоарийскому этносу, как и сами творческие новации пророка Заратуштры, который общался с конкретным народом, прививая ему новые мировоззренческие представления и идеи единосущного монотеизма, внушая и обучая принципиально новым музыкально-ритуальным традициям, которые, следует подчеркнуть, хорошо воспринимаемым данным, музыкальным, народом, весьма подготовленным к комплексному восприятию всех особенностей Новой Веры всем предшествующим культурным и ритуально-певческим опытом.

Языком музыки объясняясь и взаимодействуя с этим народом, опираясь на его певческие навыки коллективного почитания шести богов Природы, Пророк естественно сохранил это оптимальное для культуры данного народа число богослужений, и благодаря объективно сложившимся обстоятельствам Заратуштра не только объявил себя распевателем – мантра-вакой, но и специфически отделил певческую богослужебную практику от других - его периода жизни, тем, что приверженцев прежней традиции рецитации мантр

объединил определением – карапаны/бормотатели.

Естественно, что народ, считавший своё происхождение от Мелодичной Коровы, понятию “скот” (часто встречающемуся в Гатах) не давал нарицательный смысл; само сочетание паствы и Пастыря, возможно, исторически восходит к традиции исконного зороастризма. Поскольку, в контексте представлений о Мелодичной/Мычащей Корове Прародительнице, – культура её почитания в коллективных певческих формах сложилась закономерно, и, естественно, получила статус высшего проявления всеобщей почтительности ко всем шести богам, которые мыслились как целостная Иерархическая Семья (Гата Хаптахайти/Ясна: 37.2.).

Музыкальные структуры Шашмакома иллюстрируют тексты поэтических Гаты и прозу Гаты Хаптахайти, при этом, их общим и ярким связующим элементом является именно коллективно-певческое почитание: “Искусством Его (Ахура Мазду) мы почитаем Первенствующим из Почитаний у тех, кто живет в согласии с Коровой//Нашей плотью и нашим дыханием Его мы почитаем” (Ясна: 37.2.) [2].

Трудно проще и яснее обнаружить наличие прямой культурно-религиозной связи между этими тремя древнейшими памятниками. Это есть доказательство продолжения традиции языческого коллективного пения гимнов в новых богослужениях религиозно-ритуальной традиции Великого Пророка. Удивительно другое: это обстоятельство прочно и однозначно свидетельство, сохранившейся через десятки веков и тысячелетий, как музыка шести рядов//Шашмаком – истоком которой явилась бессмертная духовная традиция исконной религии Заратуштры, основанная им в Древнем Соге.

Два последних Гимна Гат Аунавайти (Ясна: 33.34.) [3] содержат молитвы и дают разъяснение ритуальным функциям новых частей музыкального богослужения. Нарушая принцип лаконизма, характерный для Гат в целом, Пророк последовательно комментирует ритуальное назначение частей мушкilot и сарахбор: а) инструментальная медитация необходимая для психологического настроя, подготовки священника, введения слушателей в музыкальный лад данного богослужения; б) молебен Сарахбор – основное ядро богослужения – вдохновенный высокопрофессиональный распев: а) преображающий человеческое сознание через чувствования, б) его мелодия зримо воспроизводит трудный земной путь человека, связанный с представлениями об истине и праведности, ошибками и их преодолением; распев воспринимается слушателями в условном пространстве и объеме возможностей вокального голоса, который в неторопливом напряженном восхождении приобретает огромный звуковой опыт и полноту физических, физиологических духовно-энергетических напряжений и устремлений певца; движение мелодии ассоциируется с бесконечным путём преодоления земных трудностей, ошибок, заблуждений вместе с и неотступным восхождением. Все в последующем макамы повторяют модель строения мелодики Заратуштры, ступенчатый зигзагообразный рельеф с чередованием торможения и настойчиво-напряженного восхождения, венчаемого Ауджем – пребыванием в запредельно высоком регистре голоса певца.

Заратуштра в Гатах указывает на то, что исполнение сольного макама требует предельной мобилизации физических, духовных психологических, эмоционально-энергетических сил, помимо технического мастерства,

исполнение макомов требует наличия нравственно-энергетического потенциала накоплений и убеждений, владения исполнительской волей, выдержкой.

Пророк, наставляя своих последователей от третьего лица, указывает на необходимость предельной самоотдачи - всего себя при всяком исполнении сольного Молебна: “Тогда Заратуштра даром [самоотверженно] все своей жизни силы и тела предполагает Мазде с Благой Мыслью деяния с Истиной дать, в слова и слушания власть” (Ясна: 33. 14.) [3;81]. О предельном уровне творческой самоотдачи свидетельствуют лаконичные и сильные указания словосочетаний: “все своей жизни силы и тела” “дать в слова и слушания власть” – ими характеризуется степень достижения высоты в Откровении каждого Сарахбор.

Характерно то, как после описания новых разделов, о традиционном финальном разделе, основанном на пении серий всеобщих коллективных гимнов- тарона, Пророк лишь упоминает, хотя и со всей определенностью: “Вот дано Тебе (...)

всё деяниями Святого мужа, чьей душе сопутствует Истина, и во всеобщей вас достойной хвале, о Мазда, песнопений” (Ясна: 34. 2.) [3; 83].

Уникальная ценность музыкальной традиции не только в её религиозно-ритуальной древности и достоверности, которая сопоставима с египетскими пирамидами. Жизнь этой музыки сопряжена с вечными нерушимыми Космическими религиозно-философскими Истинами, которые ярко отражает сама музыкальная система в своей изначальной целостности. Система шести макомов служат ясной и яркой манифестацией универсалий понятных и актуальных для всего человечества. Она творчески едина и с гениальной красотой и целостностью реализует самое существенное и важное для человека и Человечества в стройной равно-шестигранной масштабной сфере: началом своих шести сторон-лучей опираясь в Землю, и где-то в неведомой Вышине сходясь на Всевышнем Творце, которого Заратуштра именовал – Ахура Мазда.

Использованная литература:

1. Хакимова А. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, Средние века). -Ташкент: “Укитувчи”, 1997. С. 76.
2. Avesta.Yasna. Yasna Naptanghaiti. Перевод Абдукамилова Р. Т. -Ташкент: 2013. См. в кн.: Хакимова А. Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. -Ташкент: “Musiq”, 2015. С. 130.
3. Гаты Заратуштры. Перевод с авестийского, вступительные статьи комментари и приложения И. М. Стеблин-Каменского. -СПб., “Петербургское Востоковедение”. С. 76-88.





Nasser Sahim NASSEB,

(Independent researcher for PhD of the State conservatory of Uzbekistan, Qatar)

FOLK MUSIC AND WEDDINGS IN THE PAST IN QATAR

Аннотация

В данной статье автор знакомит с феноменом катарского музыкального фольклора, его жанрами и разновидностями, особенностями искусства бедуинов – Ардах и Рабабах, их разновидностями. В статье приводятся имена композиторов, которые специально пишут музыку для Ардах. Раздел статьи посвящен жанру песен моря, в котором обозначены особенности исполнения и разновидности данного вида музыкального фольклора. Автор особо выделяет роль женщин.

Важное место в Катаре занимает свадебный обряд, где особая роль принадлежит музыкальному сопровождению. Второй раздел статьи посвящен празднованию свадьбы в недалеком прошлом страны, когда на ее проведение влиял статус семей новобрачных. Автор передает особенности проведения данного обряда и знакомит с музыкальными традициями Катара.

Ключевые слова: фольклор, наследие, музыкальные традиции, свадебная церемония, искусство бедуинов Ардах и Рабабах, песни моря, песни ловцов за жемчугом, исполнительские традиции женщин.

Муаллиф мақолада Қатар мусиқий фольклор феномени, унинг жанр ва навлари, бадавийлар санъати – Ардах ва Рабабах, уларнинг навлари билан таништиради. Ардах учун махсус мусиқа ёзган бастакорларнинг исмлари келтирилади. Мақоланинг бир бўлими денгиз қўшиқлари жанрига бағишланган бўлиб, унда мусиқий фольклорнинг бу турининг хусусиятлари ва навлари кўрсатилган. Муаллиф аёлларнинг ролини алоҳида таъкидлайди.

Қатардаги муҳим ўринни тўй маросими эгаллаб, унда мусиқий ҳамкорлик алоҳида роль ўйнайди. Мақоланинг иккинчи бўлими мамлакатнинг яқин ўтмишидаги тўйни нишонлаш аъёналарига бағишланган бўлиб, унга янги турмуш қурганларнинг оилалари тўй ўтказилишига ўз таъсирини ўтказган. Муаллиф бу маросимнинг ўзига хос хусусиятларини баён этган ҳолда Қатарнинг мусиқий аъёналари билан ҳам таништиради.

Калит сўзлар: фольклор, мерос, мусиқий аъёналар, тўй маросими, Ардах ва Рабабах – бадавийлар санъати, денгиз қўшиқлари, марварид изловчилар қўшиқлари, аёллар ижрочилиги аъёналари.

Abstract

In this article, the author introduces the phenomenon of Qatari musical folklore, its genres and varieties, the peculiarities of the art of the Bedouins - Ardah and Rababah, and their varieties. The article lists the names of composers who specially write music for Ardach. The section of the article is devoted to the genre of songs of the sea, in which the features of the performance and varieties of this type of musical folklore are indicated. The author emphasizes the role of women.

An important place in Qatar is occupied by the wedding ceremony, where musical accompaniment plays a special role. The second section of the article is devoted to the celebration of a wedding in the recent past of the country, when it was influenced by the status of the newlywed families. The author conveys the peculiarities of this ceremony and introduces the musical traditions of Qatar.

Keywords: folklore, heritage, music traditions, wedding ceremony, bedouin art, Ardah, Rababah, songs of pearl hunters, women performer traditions.

Introduction

The culture of Qatar is largely influenced by the conventional Bedouin culture with a highly limited influence drawn from East Africa, India and other parts of Persian Gulf. The stringent climatic conditions due to the peninsula have persuaded its residents to be dependent on the sea for sustenance. Consequently, the sea has a key role in the local culture of the country. The artistic culture developed with the abundance and diversity of its art such as, the Bedouin arts: Ardah and Rababah. The art of the ardhah is still widely used in all men's weddings, in addition to National Day. Among the most famous ardhah composers is Saeed Badeed Al-Mannai. Another famous artform is sea songs (Al-Fajri and Nahma) and the art of Jalsa. Within the art of Jalsa there are various sub-types such as Al Sawt, Bassta and Samari. The most prominent composers of these artforms are Salem Farag, Abdel Karim Farag, and Khairy Idris. Regarding female folk music, there are also various sub-types such, as Al-Khimari, Al-Ashouri, and Al-Dazza. Qatar is renowned for cultivating these arts, with many Gulf artists from other Gulf countries such as Bahrain, Kuwait, and some eastern regions of Saudi Arabia, practicing these arts in Qatar (Khalifa Al-Malki–2016). Popular female folk music artists include, Asmaa Moshaf, Mbarma Khairy, and Fatima Shaddad.

The folklore and traditional themes in Qatar are usually closely associated to sea-based activities (Ministry of Foreign Affairs, 2019). In this context, this article sheds light on the key features of the two important areas of Qatari culture, folk music and weddings in the past.

Folk Music in Qatar

Sea songs form one of the most kinds of folk music in Qatar. The work songs were particularly composed for the pearl divers and were sung only by the male members such that they motivated all the people to follow their routine at work. The songs helped them focus on work during the long and tiring days. They would sing different songs for different activities assigned to them wherein each activity was associated to a different rhythm. Group singing served as a significant part of their everyday job task and each boat also had its own lead singer, who would also be responsible for the production of the songs (Killius, 2014).

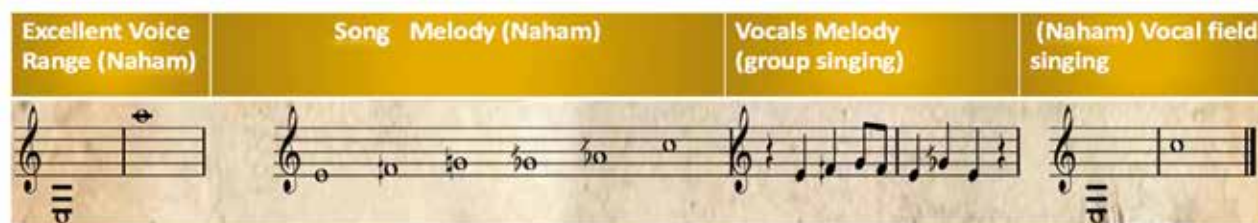


Figure 2: Sea song Voice and Vocals melody for singing

Most of the research indicated that the performers of these arts did not have knowledge of the musical maqam, but rather that they invented it by instinct. In addition, the singer (Naham) is characterized by a strong voice that has the ability to perform high vocal levels that many singers cannot reach.

Al-Nahma encompasses songs of the type of Yamal, Al-Khatfa, Makhmous, Al-Dawari, Fajri, and local folk songs. All of the lyrics for genres encompassed within Al-Nahma have religious undertones, with all the songs beginning with a remembrance of Allah (God). Al Nahma does not use any of the musical instruments known in the region, because it is singing that aims primarily to inspire enthusiasm in the hearts of the sailors and encourage them to work and exert effort. Al-Nahma is used to motivate the sailors and usually a leader will elicit a call and response while others hum. Al-Nahma draws parallels to American blues as it is used as a means for motivation during work and is also used to express sadness.

Women also had their set of music. The traditional songs sung by women were also work songs. However, their work and songs are associated to the collection of crops and cooking. Women also helped in composing songs when the pearl divers came to the shores. Whenever a ship would arrive at the shore, these women would gather and sing songs. They would surround the seashores and would clap and sing to loud the hardships of the arduous task of pearl diving (Urkevich, 2015). One of the most famous song (Top Top Ya Bahr) Women sing this song to the sea during they wait for their men who went on diving trip, the start singing after sunset, It is for the purpose of intimidating the sea and threatening it because it is the reason for their separation from their men.



Figure 2: Sea music performance at the Khalid Johar's majlis in Doha, 2013 (Source: Killius, 2014)

Fidjeri or Firji is one of specific kinds of folk music sung by the pearl divers of the Qatar. It involves a lead singer accompanied by a chorus of clapping and singers. The accompanying instruments to this folk music ensemble area the mirwas or a small double-sided hand drum and the jahlah or a clay pot that is played with both the hands. There are five genres of fijri, however, the two most common genres are Adsani and Bahri (Kari Pearls, n.d.). Most of the instruments used in Qatari folk songs are similar to the ones used in neighbouring countries. These instruments can be categorised

into three groups, namely strings such as rebaba, oud; percussion like tabl, cymbals, galahs, tambourines and a range of drums and wind instruments such as kinds of flutes and ney (Urkevich, 2015).

Weddings in the Past in Qatar

In Qatar, the marriages in the past have been a socio-political duty wherein the family and the state impose significant control for strategic and cultural reasons. In the past, the Qatari inhabitants were not allowed to marry whoever they want and the structure of the families played the most important influence in the choice of single men and women as per the social and financial status, tribal affiliations and religious considerations. The state has been playing a highly significant role that legitimises the social restrictions and censors marriage of Qataris to the foreigners (Alaoui, 2019). In the past, the compatibility of the families has been the major motivation for the arranged marriage. The Bedouin wedding can be identified as the original and true traditional wedding in Qatar in past without any foreign influence (Harkness, 2020).

The marriage procession in the wedding in the past in Qatar would begin with the meetings between the families of the couple and end with the consummation of the wedding. However, for the wedding, it would be essential that the bride and groom both given their voluntary consent and the groom is welcomed into the bride's house. However, it is ensured that it is undertaken in the presence of her parents to maintain pioussness of the ceremony between both the families. A high level of endogamy can also be examined in the weddings in the past in Qatar (Bel-Air and Destremau, 2018). Until the late 1990s, approximately 30-50% marriages in Qatar were concluded between kin-related spouses. In 2016, 42% of the marriages organised in Qatar took place between relative wherein 60% of them involved first-degree relatives. Qatari inhabitants also resisted the idea of nuclear family and focus on co-residence.

The Qatari weddings in the past from the time of Bedouin era reflected poverty of the region wherein the extended members of the family would cooperate and help gather all the meagre resources they could for the wedding. Various key features of the weddings in the past in Qatar have been kept intact even in the contemporary weddings in Qatar such as the blend of customary rituals involving henna socials, milcas and sword dances (Harkness, 2020). The celebration for the bride would be held at her home where women folk bands would gather and perform.



Figure 3: Women folk music dances, 2013

The day after the wedding also involves a celebration at the bride's house that begins in the mid-day and ends by sunset (Qatar Guide, 2018). Haldiya, the gift ceremony and the henna party formed two key aspects of the weddings in the past in Qatar and are still followed. Zarif dance, a traditional celebration would be organised at the groom's house in two stages. The first stage would be held a night before the wedding wherein men would sing Habban, Liwa or Samiri.

These are forms of old dances that are performed at the wedding before serving the dinner. The second stage of the dance would be organised on the wedding day wherein the dances would be performed with swords in front of the groom's house and post-dinner. The members of the band would walk with the groom in a procession until they reach the bride's house. The weddings would usually take place in open areas out the houses. In the weddings, men would gather in Majlis and could be seen clapping their hands to sing and dance. The wedding ceremony in the past in Qatar would last for 5-6 hours with women celebrating in the halls and men in the tents followed by a feast of delicious food (Qatar Guide, 2018).

Summary

Based on the overall discussion on the Qatari folk music and weddings in the past, it can be summarised that the folk music has been a significant and integral part of the culture of Qatar. It was not only a means of entertainment but a powerful tool to motivate the people at work, ensure social cohesion and promote dedication at work. Weddings in the past can be identified to be a socio-political duty for the people that involved endogamy. The weddings in the past in Qatar can also be examined to be less flamboyant in comparison of the contemporary pompous Qatari weddings however, they can be examined to be equally full of traditional ceremonial rituals such as henna party and sword dances and arranged marriages.

References:

1. Alaoui, O. 2019. Marriage in Qatar: An Intimate Choice or A Sociopolitical Duty? [Online]. Available at: <https://thenurj.com/2019/05/30/marriage-in-qatar-an-intimate-choice-or-a-sociopolitical-duty/>. [Accessed on: 19 August 2021].
2. Bel-Air, F.D. and Destremau, J.S. 2018. Marriage and Family in the Gulf Today: Storms over a patriarchal institution? *Arabian Humanities*.
3. Harkness, G. 2020. *Changing Qatar: Culture, Citizenship, and Rapid Modernization*. New York: NYU Press.
4. Kari Pearls. n.d. Pearling sea music from Qatar. [Online]. Available at: <https://www.karipearls.com/pearling-sea-music-from-qatar.html>. [Accessed on: 19 August 2021].
5. Killius, R. 2014. Modernity meets tradition : Reflections on traditional music in Qatar. [Online]. Available at: <https://www.qdl.qa/en/modernity-meets-tradition-reflections-traditional-music-qatar>. [Accessed on: 19 August 2021].
6. Ministry of Foreign Affairs. 2019. Culture, Arts and Heritage. [Online]. Available at: <https://mofa.gov.qa/en/qatar/history-of-qatar/culture-arts-and-heritage>. [Accessed on: 19 August 2021].
7. Qatar Guide. 2018. Traditional wedding in Qatar. [Online]. Available at: <https://www.iloveqatar.net/guide/living/traditional-wedding-in-qatar>. [Accessed on: 19 August 2021].
8. Urkevich, L. 2015. *Music and traditions of the Arabin Peninsula: Saudi Arabia, Kuwait, Bahrain and Qatar*. New York: Routledge.



Акрам ҲОШИМОВ,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

МАРКАЗИЙ ОСИЁ МАМЛАКАТЛАРИДА УЙҒУР МУҚОМЛАРИНИНГ ЎРГАНИЛИШИ

Аннотация

Ушбу мақолада уйғур халқи мумтоз муסיқасининг юксак намунаси бўлган “Ўн икки муқом” туркумига доир айрим тарихий ва илмий-амалий масалалар ҳақида фикр-мулоҳазалар баён этилади. Мавзу кесимида Ўзбекистон Миллий телерадиокомпанияси ҳузурида ташкил этилган “Уйғур ашула ва рақс ансамбли” фаолияти, Ўзбекистон давлат консерваторияси ва Санъатшунослик илмий тадқиқот институти олимлари томонидан бажарилган илмий тадқиқот ишлари ҳам кўриб чиқилади. Шунингдек, уйғур муқомларининг маҳаллий турлари ҳамда уларнинг минтақа ва жаҳон миқёсида ўрганилиш тарихига бир назар ташланади.

Калит сўзлар: муқом, мумтоз, ансамбль, нағма, ноҳшо, достон, санам, куй, парда, ритм.

В статье рассматриваются некоторые исторические и научно-практические вопросы исследования цикла “Двенадцать мукамов” – классической музыки уйгурского народа. В контексте темы поднимаются вопросы деятельности “Уйгурского ансамбля песни и пляски” при Национальной телерадиокомпании Узбекистана, некоторые научные работы, выполненные учеными Государственной консерватории Узбекистана и научно-исследовательского Института искусствознания. Наряду этим затронут вопрос о локальных разновидностях уйгурских мукамов и степени их изученности в регионе и на межрегиональном уровне.

Ключевые слова: мукам, классический, ансамбль, тон, нахша, дастан, санам, мелодия, лад, ритм.

Abstract

The article examines several historical, scientific and practical issues of the research of the “Twelve Mukams” cycle that is the classical music of the Uighur people. The paper considers the activities of the “Uygur Song and Dance Ensemble” at the Uzgosteleradio, a number of academic works carried out by researchers of the Tashkent State Conservatory and the Research Institute of Art History. In addition, the issue of local varieties of Uyghur mukams and the degree of their research on the national and international level have been touched upon.

Keywords: mukam, classical, usul, ensemble, tone, nahsha, dastan, sanam, melody, harmony, rhythm.

Уйғур муסיқа санъати, хусусан, унинг мумтоз намунаси бўлган “Ўн икки муқом” ўзининг кўп асрлик тараққиётига эга. Муқомларга оид дастлабки маълумотлар қадимги даврларга бориб тақалади. Уларни қадимий архитектура ёдгорликларидаги

деворий расмлардан, уйғурлар диёрига ташриф буюрган кўпгина сайёҳлар ёзиб қолдирган хотиралардан, шунингдек, қадимги манбалардан топиш мумкин.

XV асрда Ёркенд Саидия уйғур хонлиги даврида Султон Абдурашидхон саройида малика Омоннисахон ва саройнинг

машхур муқомчи алағмачиси Қидирхон Ёрқандийлар томонидан уйғур муқомлари йиғиб, тикланганлиги ҳақида маълумотлар бор.

XIX асрда яшаб ижод этган муסיқа билимдони, ҳўтанлик Исматуллоҳ ибн Неъматуллоҳ Мўъжизий “Таворихи муסיкийун” номли рисоласида машхур муסיқа устозлари, уларнинг ижоди ва муқомлар тўғрисида кўплаб қизиқарли маълумотлар ёзиб қолдирган.

XX асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб уйғур “Ўн икки муқоми”ни мунтазам равишда амалий ва илмий-назарий ўрганиш ишлари йўлга қўйилди. Жумладан, 1950-йилларда Урумчи шаҳрида уйғур муқомларининг бир тури бўлмиш “Қашқар муқомлари” машхур муқомчи Турдиоҳун ал-нағмадан ёзиб олинди. Бу ёзув асосида Ван Ту Шу муқомларни нотага олди ва бунинг натижасида 1960 йили муқомларнинг икки жилдлик нота китоби нашрдан чиқди. Айни вақтда Ўзбекистон ва Қозоғистон Республикаларида ҳам уйғур муқомларини илмий-назарий ва амалий жиҳатдан ўрганиш ишлари амалга оширила бошланди.

Ўзбек ва уйғур халқларининг маданий, тарихий, иқтисодий ва бошқа ижтимоий жабҳалардаги ўзаро алоқалари қадимги замонларга бориб тақалади. Кўп жиҳатдан умумий маданий меросга эга бўлган бу икки халқнинг муסיқа санъатида ҳам талайгина ўхшаш томонлари бор. Халқларимиз муסיқа меросининг бир овозли (монодик) тарзда вужудга келиб, узоқ ўтмишдан то ҳозирги кунгача устоздан шогирдга оғзаки йўл билан ўтиб келиши, турли жанр ва чолғулардаги ўхшашликлар шулар жумласидандир.

Маълумки, уйғур ва ўзбек халқларининг мумтоз муסיкий меросида муқомлар ва мақомлар марказий ўринни эгаллайди. Бу жанрлар узоқ ўтмишдан буён бир-бири билан зич муносабатда бўлгани ҳолда равнақ топди. Шунинг учун ҳам ушбу

мумтоз намуналарнинг куй-оҳанг, ритм-усул ва шакл-тузилмаларида кўпгина умумийликларни кўришимиз мумкин.

Ўзбекистон заминида қадим замонлардан бери яшаб келаётган уйғур халқи тарих силсиласида ўз миллий муסיқа маданиятини ривожлантириб келди. XX асрнинг иккинчи ярмига келиб эса бу ерда уйғур муסיқа ансамбллари, жумладан, 1961 йили Тошкентда уйғурлар диёридан кўчиб келган созанда ва хонандалардан иборат ансамбль ташкил этилди. Асосан профессионал муסיқачилардан иборат ушбу жамоа дастлаб ҳаваскорлик ансамбли сифатида фаолият олиб борган. 1967 йили ансамблнинг бир қатор иштирокчилари Тошкент телерадиокўмитаси ҳузурида ташкил этилган “Уйғур ансамбли”га таклиф этилган. Бу ансамблнинг дастлабки йиллардаги асосий вазифаларидан бири, асосан, уйғур халқ ноҳшо-қуйларини тарғиб қилишдан иборат эди. 70-йилларнинг бошларида уйғур “Ўн икки муқоми”ни тиклашдек муҳим ижодий вазифа илгари сурилди. Шу вазифанинг амалий ижроси ўлароқ ансамблда фаолият юритиш учун Ўзбекистон, Қирғизистон ҳамда Қозоғистонда истиқомат қилаётган муқом устозлари ва созандалари таклиф қилинди. Натижада 1970 йили “Или муқомлари”нинг пухта билимдон устозларидан Маттойир Ҳасанов, Нурмуҳаммад Носиров, Ғўпур Қодирхожиев, Султонмурод Разамов ва Қодир Рози Муҳамедовлар “Уйғур ансамбли” таркибида фаолият кўрсата бошладилар. Таъкидлаш жоизки, ансамбль қисқа вақт мобайнида “Или муқомлари”ни тўлиқ туркум ҳолда магнит тасмаларига туширишга, кейинчалик эса грампластинкаларга ҳам муҳрлашга муваффақ бўлди. Ушбу ноёб ёзувлар бутунги кунда радиокўмита ҳузуридаги фонохазинадан муносиб ўрин олган.

Айни вақтда мазкур ансамбль республикада ўтказилган кўплаб

анжуманларнинг концерт қисмларида фаол иштирок этиб, ўз маҳоратини юқори савияда намойиш эта билди. Айниқса, 1978 ва 1983-йиллари Самарқанд шаҳрида бўлиб ўтган муסיқашуносларнинг Халқаро симпозиумларида ижро этилган уйғур муқомлари ва санамлари тингловчилар қалбидан чуқур ўрин эгаллади. Ансамблнинг бундай ижодий ютуқларида уйғур муסיқаси намояндаларининг самарали фаолияти баробарида машҳур ўзбек муסיқачилари – Юнус Ражабий, Фахриддин Содиков, Ҳалима Носирова ва бошқа санъаткорларнинг қимматли маслаҳатлари ҳам аҳамиятли бўлган эди.

Тошкент радиоқўмитаси хузурида ташкил этилган ансамбль билан бир вақтда Қозоғистоннинг Олмаота шаҳридаги Республика уйғур муסיқали ва драма театри қошида тузилган “Наво” ансамбли ҳам уйғур нохшо-созлари ва муқомларини кенг ижро эта бошлади.

Қўшни Қирғизистон Республикасида эса уйғур муқомлари ҳаваскор ансамбллар ижросида шу ерда истиқомат қиладиган нафақат уйғурларнинг, балки бошқа миллат вакиллариининг ҳам эътиборини қозонди.

Тошкентда ўтган асрнинг 60-йиллари охири, 70-йилларнинг бошларида уйғур “Ўн икки муқоми” икки йўналишда ривожланди. Бир томондан, радиоқўмитада бу санъатнинг ижодий-ижрочилик анъаналарини амалий жиҳатдан тиклаш жараёнлари кузатилган бўлса, иккинчи томондан, Тошкент давлат консерваториясида унинг илмий-назарий асосларини ўрганиш ишлари йўлга қўйилди. Бу борада 1972 йили профессор Файзулла Музаффарович Кароматовнинг ташаббуси билан Тошкент давлат консерваториясида ташкил этилган “Шарқ муסיқаси” кафедрасининг фаолияти муҳим ўрин тутди. Зеро, ушбу кафедранинг

асосий мақсади Шарқ халқларининг муסיқа маданияти ва асрий анъаналарини янги тарихий шароитларда ўрганиш, ривожлантириш ва тарғиб этишдан иборат эди. Файзулла Кароматов биринчилардан бўлиб консерваториянинг композиторлик кафедрасида таҳсил олаётган 2-курс толиби Абдулазиз Ҳошимовни ўқишни давом эттириш учун таклиф қилди. Бу бежиз эмас эди. Зеро, Гулжа шаҳрида туғилиб ўсган Абдулазиз Ҳошимов Или муסיқа санъатини болалигидан машҳур муқомчи ва созандалардан пухта ўрганган амалиётчи эди. У кейинчалик ҳам уйғур муסיқасининг турли жанрларини машҳур муסיқа билимдонларидан тинимсиз ўрганиб, нота ёзувларига олди ва илмий тадқиқот ишларини олиб борди.

Ўзбекистонда олиб борилган илмий изланишлар пировардида уйғур “Ўн икки муқоми” тизимли равишда ўрганилди. Жумладан, муқомларнинг маҳаллий (локал) турлари, уларнинг бир-бири билан боғлиқ ҳамда ўзаро фарқли томонлари илмий асосда ёритилди. Бундан ташқари, муқомларнинг куй-парда негизлари, шаклий тузилмалари, ритм-шеър муносабатлари ҳамда ижрочилик услублари ҳам алоҳида ўрганила бошланди.

Тадқиқот ишлари натижасида уйғур “Ўн икки муқоми”нинг учта йирик маҳаллий тури – Қашқар, Дўлон ва Қумул муқомлари мавжудлиги аниқланди. Ўз навбатида бу муқомлар бир неча маҳаллий гуруҳларга бўлинади. Шунга кўра, Қашқар муқом гуруҳига Қашқар, Или, Хўтан, Кучор, Турфон муқомлари, Дўлон муқом гуруҳига эса Оқсу-Дўлон муқомлари ва Ёркенд-Дўлон муқомлари мансублиги ҳамда булардан фарқли ўлароқ Қумул муқомлари алоҳида ривожлангани аён бўлади. Муқомларнинг бу каби гуруҳланиш асослари уларнинг ўзаро яқин, умумий ва фарқли омиллари билан изоҳланади. Бу омиллари муқомнинг номи, шаклий

тузилиши ва куй-оҳанглари ташкил этади. Масалан, Қашқар муқомлари куйидаги тўрт бўлимни ўз ичига олади:

Муқомбоши –
Чўнг нағма
Достон нағма
Машрап нағмалардан иборат.

Или муқомлари –
Муқомбоши
Достон нағма
Машрап нағмалардан иборат.

Хўтан муқомлари –
Муқомбоши
Чўнг нағмадан иборат.

Кучор муқомлари –
Муқомбоши
Чўнг нағма бўлимидан иборат.

Турфон муқомлари номланиши жиҳатидан Қашқар муқомларига ўхшайди. Аммо булар орасида 2-муқом “Дардоғ”, 6-муқом “Сабо” ва 11-муқом “Дўлон муқоми” номи билан аталади.

Кейинги даврларда уйғур муқомларига бўлган қизиқиш нафақат Марказий Осиёда, балки узоқ Европа мамлакатларида ҳам ортиб бормоқда. Бу ҳол қувонарли бўлиши билан бирга янги муаммоларни ҳам келтириб чиқармоқда. Жумладан, уйғур муқомларининг атамалари то ҳозирга қадар бирликка келмаганлиги турли чалкашликларни келтириб чиқармоқда. Муқомнинг бошланишини оладиган бўлсак, бу бўлим 1960 йили Пекинда нашрдан чиққан “Ўн икки муқом” китобида “Муқомнинг бошланиши” дейилган бўлса, кейинги нашрларда “Муқаддима” деб номланган. Олмаотада Тамара Алибоқиева томонидан нашр этилган “Рак” ва “Чаббиёт” муқомларининг китобида “Муқом бошланиши” деб юритилади.

Француз мусиқа этнологи Жан Дюринг Дўлон муқомларига оид мақолаларида “Бош муқом” деб атаган. Тошкентда илмий фаолият олиб борган Абдулазиз Ҳошимов “Муқомбоши” деб номлашни таклиф этган. Шунингдек, уни “Чўнг нағма” таркибида эмас, балки алоҳида бўлим сифатида қараш мақсадга мувофиқлигини илгари сурган. Чунки ушбу бўлим куй тузилиши, эркин ривожланиши ва ўзига хос ижрочилиги билан бошқа қисмлардан ажралиб туради. Ундан сўнг Қашқарда “Чўнг нағма”, Илида эса “Достон нағма” бўлимлари ижро этилади.

Шу ўринда яна бир таклиф. Муқомнинг “Достон” номида келган бўлимини “Достон нағма” тарзида юритиш мақбул кўринади. Чунки, аслида, алоҳида мустақил адабий жанрни даракловчи “достон” сўзи мазмунида муқомларнинг чолғу-айтим қисми англашилади.

Шунингдек, “Машрап” номли бўлимни ҳам “Машрап нағма” деб юритиш мантиқан тўғри кўринади. Маълумки, машҳур шоирнинг таҳаллуси “Машраб” бўлгани ҳолда бу ном яна уйғур халқининг ижтимоий ҳаётидан ўрин олган (турли ёшдагилар ва аёллар томонидан алоҳида-алоҳида ўтказиладиган) маданий кўнгилочар тадбирни ҳам англатади. Шу боис юқорида қайд этилган ҳолатлар мазмуни аралашиб кетмаслиги учун “Машрап нағма” деб аталиши мақсадга мувофиқдир.

Махсус ном ва атамаларга доир таклиф этилаётган қўшимчалар муқомшунос олим Абдулазиз Ҳошимов кўп йиллар давомида олиб борган илмий изланишлар натижасида ишлаб чиқилган эди. Шуниси қувонарлики, бу каби қўшилган атамаларнинг аксарияти бугунги кунда илмий муомалага фаол кириб келмоқда. Қолаверса, шу аснода уйғур муқомлари билан боғлиқ тушунча ва атамаларни

илмий жиҳатдан тизимлаштириш имкони ҳам юзага келади, деган умиддамиз.

Ўз вақтида, 1980-йиллари Абдулазиз Хошимов уйғур “Ўн икки муқоми” нинг ажралмас таркиби бўлган “Или муқомлари” ни нотага олиб, нашриётга топширган эди. Лекин, афсуски, ушбу қўлёзма ҳозирги кунга қадар чоп этилмай қолмоқда.

Сўнгги йилларда муқомлар устида олиб борилаётган кенг қамровли ишлар диққатга сазовордир. Жумладан, муқомлар

нота битиклари тарзида бир неча бор нашр этилди, бу мавзуда фильмлар ишланди, олимлар даврасида эса мунтазам илмий муҳокамалар ўтказилиб, кўплаб махсус тўпламлар босмадан чиқарилди. Шунингдек, муқомлар устида нафақат мусиқашунос олимлар, балки адабиётшунос ва филологлар ҳам тадқиқот ишларини олиб бормоқдалар. Бу эса муқомларни келажак авлодларга бус-бутун етказилишига имкон яратади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Жўрабоев А. Уйғур мақомлари хазинабони. “Совет Ўзбекистони санъати” журнали. 1984 й. №9.
2. Хашимов А. Двенадцать уйгурских мукамов. Сборник “Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность”. -Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981.
3. Хашимов А. “Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукамов”. Сборник “Музыка народов Азии и Африки”. Вып.4. -Москва: “Советский композитор”. 1984.
4. Хўжаев А. “Уйғур муқомларининг Ўзбекистонда ривожланиши”. “Ўзбекистон – кўп миллатли аҳил оила” тўпламида. -Тошкент: 2014.



Юлдуз НОСИРОВА,
санъатшунослик фанлари номзоди,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори

СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВНИНГ ИЛМИЙ-ПЕДАГОГИК ВА ИЖОДИЙ МЕРОСИГА БИР НАЗАР

Аннотация

С. И. Танеев Европа миқёсидаги ноёб муסיқашунос олим бўлиб, асарлари бутунги кунгача аҳамиятини йўқотмаган.

Бир қатор китоблар муаллифи сифатида у замонавий муסיқада содир бўлаётган жараёнлар ҳақида тушунча беради. Хусусан, муסיкий тилнинг полифония томон кучайиши ва функционал-гармоник йўналиши нисбатан мавқеи тушиши ҳақида мулоҳазалар билдиради.

Педагог сифатида Танеев Россияда профессионал муסיқа таълимини ривожлантиришга интилди, консерватория талабаларининг барча мутахассисликлари бўйича муסיкий-назарий тайёргарлигини юқори даражада олиб боришига интилди. Айнан барча ижрочиларнинг жиддий муסיкий-назарий тайёргарлиги учун асос яратган. Танеев биринчи бўлиб замонавий профессионал муסיқа таълимини такомиллаштириш, уни ҳозирги ўрта махсус (мактаб) ва олий (консерватория) таълимга мос келадиган икки босқичга бўлиш таклифини берди.

Калит сўзлар: муסיқашунос олим, муסיкий педагогика, полифония, муסיкий тил, услуб.

С. И. Танеев – уникальный учёный-музыковед европейского масштаба, чьи работы по сей день не потеряли актуальность.

Как автор ряда книг, предлагает осмысление процессов, происходящих в современной ему музыке. В частности, предсказывает дальнейшее развитие музыкального языка в сторону усиления полифонических связей и ослабления функционально-гармонических.

Как педагог, Танеев добивался улучшения профессионального музыкального образования в России, заботился о высоком уровне музыкально-теоретической подготовки учащихся консерватории всех специальностей. Именно он создал основу для серьёзной музыкально-теоретической подготовки всех исполнительских профессий. Танеев первый предложил усовершенствовать современное ему профессиональное музыкальное образование, разделив его на две ступени, соответствующие нынешним среднему специальному (училище) и высшему (консерватория) образованию.

Ключевые слова: учёный-музыковед, музыкальная педагогика, полифония, музыкальный язык, стиль.

Abstract

S. I. Taneyev is a distinctive musicologist of significant importance on the European scale, whose works to this day maintain their value. As the author of a number of books, he offers insights of the processes occurring in contemporary music. In particular, he predicts the further development of the musical language towards the strengthening of polyphonic connections and the weakening of functional-harmonic ones. As a teacher, S. I. Taneyev strove to improve professional musical education in Russia, being concerned about a high level of musical-theoretical training of the conservatory students of all specialties. He laid foundation for a thoughtful musical theoretical training for all performing professions. Taneyev was the first to suggest improvements to the contemporary professional musical education, dividing it into two stages which corresponds to the today's secondary specialized (school) and higher (conservatory) education.

Keywords: academic-musicologist, musical pedagogy, polyphony, musical language, style.

Сергей Иванович Танеевнинг илмий-педагогик мероси жуда катта ва серқиррадир. Унинг назарий тадқиқотлари ва педагогик ишлари илмий-назарий тафаккурнинг ривожланишига катта таъсир кўрсатди, муסיқий олийгоҳлардаги назарий фанларни ўқитиш услуби ва мазмунини қўп йиллар олға сурди.

С. И. Танеевнинг йирик ишлари ҳаётлигида нашр этилган, жумладан, “Қатъий ёзув ҳаракатчан контрапункти”, кейинги йилларда “Канон ҳақида таълимот” чоп этилган. У илмий ишларида муסיқий классика тажрибасини композиторлик маҳоратининг турли соҳаларида – жиддий (қатъий) ва эркин контрапунктда, шаклларида, модуляцияон режаларида, тематик ривожланишнинг услубларида умумлаштиришга интилган.

Танеевнинг илмий умумлаштиришлари доимо амалий мақсадга мос келган; бу, ёш муסיқачиларни тарбиялашда асос бўлиб, устознинг кучли қуролига айланади ва шу ердан унинг чоп этилган ва қўлёзма сифатида қолиб кетган қўп ишларининг педагогик йўналиши келиб чиқади.

Муסיқашунослик соҳасида ҳам Танеев илмий-педагогик меросни ишлаб чиқиб, нашр этиш бўйича жуда қўп ишлар қилган. Бетховен сонаталарининг таҳлили, уларнинг гармоник плани, Бах фугалари тонал планларининг таҳлили, контрапункт, ораториялар шакли ҳақидаги маърузалари, гармоник алмашинувнинг тезлигига оид мақолалари ва бошқалар муסיқий жамият томонидан ўрганилди.

Танеев доимо тематик ривожланиш билан қизиқарди, яъни мавзунини кўрсатиш, уларнинг модификацияси, интонацион жараённинг келгуси ривожига таъсири. Ва бу қўплаб китобларида ўз аксини топган. Асарлардаги бутун бўлимларнинг полифоник варьирланиши ва шу вақтнинг ўзида уларни тузувчи товушларнинг варьирланиши катта аҳамият касб этади.

Шундай қилиб, Танеевни замонавий композитор сифатида, “вариациядаги вариациялар” муаммоси қизиқтиради, яъни ижодий фикрнинг қатъий организациясидаги бирламчи материалнинг чуқур ўзгариши композитор эътиборини ўзига тортади. Бундай услуб Танеев ижодига ҳам хосдир. Танеев қатъий организациялашган ижодий ғояни бажаришда эркинликни композитор фантазияси билан боғлайди, яъни фактура ва оркестровка – асарнинг мазмуни ва драматургияси билан боғлайди. Бундай ғоялар биринчи маротаба Бахнинг h-moll мессасида шакланган ва ўқувчилар билан оғзаки дарсларда айтилган.

Танеев эътибор билан асарнинг йирик бўлимлари орасидаги тематик боғланишларда тўхтаган, интермедиялар ва кодетталарнинг бир-бирига таъсирини, асарнинг асосий бўлимлари орасидаги боғланишларни кузатган. Тематик боғланишлар, бирламчи тематик материалнинг кейинги ривожига таъсири масаласи – назарияда ва ижодиётда асосий масалалардан биридир. Шунинг учун Танеевни ўзига жалб этган. У бир бутун композицияни яратишдаги қисмларни боғлашнинг полифоник воситаларини қидирган. Танеевнинг эътибори тематик киришларнинг ёрқинлигига, ажралувчанлигига қаратилган. У бундай кириш қисмларнинг 2 турини шакллантиради: “органик” (бошида паузалар, мавзу киришида сакраш, регистр ёки овозлар сонининг ўзгариши, турли каданслар, диссонансдаги синкопа) ва “ноорганик”, тобе бўлган (оркестровка ва динамик бўёқлар).

Асарнинг қатъий шаклига аҳамият бериб, Танеев қайтаришда вариантликни эп кўради (яхшиси полифоник). Бу бутун композицияга жўшқинлик, ривожланишга мунтазамлик бағишлайди ва схематизмни олиб ташлайди.

Нашр этиладиган материалларда Танеев гармония муаммоларига жиддий эътибор қаратади.

Агар асарда “маҳаллий” гармоник боғланишлар катта ўрин эгалламаса ҳамда Танеев полифонияни (канон) ва музиканинг гармоник мазмуни орасидаги бир-бирига таъсирини кўрсатиш билан чекланса, унинг модуляцион режа назарияси Бетховен сонаталаридаги репризаларнинг таҳлилида юксак тўлдиришларга эга бўлади.

Шу билан бирга Бахнинг “Яхши темпацияланган клавир”идаги фугалар тонал ривожланиш графикасида ҳам бу назария намоён бўлади. Модуляцион режада Танеев нафақат тоналликлар танлашга, уларни бир-бирига бўлган муносабатига ва бирлаштирувчи тоналликка (маҳаллий ва асосий), балки яна икки нарсага эътибор берган: модуляциянинг тематик ривожлов билан боғланишига ва вақтга, яъни бирон-бир вақт мобайнида у ёки бу модуляция давом этади ёки аксинча, тонал турғунли соҳани намоён этади. Танеев учун тоналликларнинг яқинлашув даражалари орасидаги муносабат, улар янграшининг вақти муҳим эди.

Танеевнинг илмий-ижодий қизиқишлари унинг ўқув-услубий ишларида ўз аксини топган. Ўттиз йилга яқин Москва консерваториясида муаллимлик қилган. Шу давр ичида назарий туркумнинг ҳамма фанлари (гармония, чолғушунослик, полифония, музикаий шакллар) ва композициядан дарс берган.

1890-йиллардан бошлаб Танеев композиторлар ва назарийчиларга билим беради. Бу вақтда композициядан (“эркин ижод”) дарс ўтмаганлигига қарамай, унинг синфидан С. Рахманинов, А. Александров, Скрябин, Р. Глиэр, Василенко ва Палиашвили каби композиторлар етишиб чиққан. Танеев маҳоратни тарбиялаш учун кўплаб ёзма ва оғзаки машғулотлардан

фойдаланади. Ижодий, актив, амалий, мақсадга интилувчанликка асосланган дарслар Танеев услубининг юксаклигини тасдиқлайди.

Ўқувчилар ишларининг ахлоқий баҳоланиши, тематик материалнинг образли ва тушунарли бўлишини талаб этиш, айниқса, консерватория шароитида муҳим тарбиявий аҳамият касб этган, чунки ёш музикачи композиция дарсидан таълимнинг сўнгги икки йилида таҳсил оларди.

Танеев контрапунктда мақсадни эмас, балки техникани ривожлантиришнинг воситасини кўрар ва тематик ишнинг санъатини бунинг муҳим томони деб ҳисоблар ва шуни педагогик фаолиятида ривожлантиришга интиларди. Полифония бўйича машҳур “Подвижной контрапункт строгого письма” асаридан Танеев ўқув қўлланма сифатида фойдаланарди. Унинг полифония бўйича берган дарслари композиторлик маҳоратининг юксак мактаби бўлиб хизмат қиларди.

Айланма контрапунктга ва кўпчилик кўрсаткичга катта аҳамият бериларди. Чунки бундай машқлар турли полифоник вариацияларда чуқур асослар яратади.

Танеев ўқувчиларининг турли полифоник ишлари тематик ривожланиш техникасини акс эттирар эди.

Бах ва Гендель санъати кўп йиллар давомида Танеевнинг ижодий эътиборини ўзига жалб қилган. Фикримизнинг далили сифатида Бахнинг “Яхши темпацияланган клавир”и ва кантаталари, Генделнинг “Самсон” ва “Мессия” ораториялари таҳлилини келтириш мумкин.

Танеев 1890-йилларда замонавий композиторларнинг асарларида йирик шаклларнинг йўқолиб кетишини, йирик инструментал шаклларга қизиқиш йўқлигани аниқлаган. У катта миқёсдаги яхши музикаий асарларни қўлаб-қувватлаган

ва бундай билимларни мактабдан бошлаб ўргатишга катта эътибор берган.

Таҳлил қилинган ишларда Танеев асосий тематик оҳанглари кўрсатишда ёрқинлик, ажратилувчанлик усуллари ўрганишга тўхталади. Танеев томонидан Бах мессаси тўртта номерининг таҳлили – полифоник композиция мактабидир.

Консерватория музикий-назарий курсларининг ўқув дастурлари Танеев томонидан ҳар хил йилларда тузилган. Бу дастурлар Москва консерваторияси композиторлик ва музикашунослик таълимотининг кўп йилларга илгарилаб кетишига хизмат қилган.

Биринчи бўлиб чолғучилик курсининг дастури (80-йиллар боши) тузилади. Танеев чолғучилик бўйича кўп дарс бермаган. Шунга қарамай, дастур мазкур таълимотнинг ривожига катта ҳисса қўшган.

Чолғучилик курсига Танеев чолғушуносликни ҳам, партитура ўқишни ҳам қўшиб, фанларни яхлитлаштиради. Ҳар бир дастур маъруза шаклидаги умумий маълумотларга эга.

Гармония курси бўйича дастурни Танеев 80-йиллар охири 90-йиллар бошида яратган ва Чайковский томонидан бошлаб берилган гармония фанининг асосини ижодий жиҳатдан ривожлантиришни давом эттирган. Дастурда структурали-аккордди тамойил сақланган (ҳамма ёндош учтовушликларнинг ва септаккордларнинг ўтиши).

Дастурдаги амалий машқлар ҳақида ҳам айтиб ўтиш керак, уларнинг кўплиги ва мураккаблиги олдинги дастурга нисбатан (Чайковский томонидан ишланган) каттадир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Танеев С. И. Дневники. В 3-х книгах. -Москва: "Музыка", 1981.
2. Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. -Москва: "Музыка", 1967.
3. Танеев С. И. Материалы и документы. -Москва: 1952.
4. Яворский Б. Избранные труды. Ч. I, -Москва: "Советский композитор", 1987.
5. Петухова С. Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций. -Москва: "Музыкальная академия", №1, 2019.



Юнус ТУРАЕВ,

и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ В УЗБЕКИСТАНЕ

Аннотация

Эстрадная песня, являвшаяся важным социальным и политико-идеологическим фактором, создавалась профессиональными и талантливыми композиторами и поэтами. Она становилась одним из важных направлений музыковедческих исследований. В 70х годах XX века эстрадное искусство Узбекистана переживало бурный расцвет. В то время в Узбекистане работало много молодых и талантливых композиторов – М. Бурханов, И. Акбаров, Ш. Рамазанов, С. Джалил, М. Мухаммедов, Х. Изамов, Д. Закиров, Г. Кадыров, Х. Рахимов, С. Варелас, Э. Салихов, Д. Сайдаминова, Г. Халиков, А. Малахов, Е. Ширяев.

Ключевые слова: эстрадная песня, исполнительство, интерпретация, вокальное мастерство.

Муҳим ижтимоий ва сиёсий-ғоявий омил бўлган эстрада қўшиғи профессионал композиторлар ва шоирлар томонидан яратилган. У мусиқашуносликнинг муҳим тадқиқот йўналишларидан бирига айланди. XX асрнинг 70-йилларида Ўзбекистон эстрада санъати ривожланишнинг юқори чўққиларига кўтарилди. Ўша даврда Ўзбекистонда М. Бурҳонов, И. Акбаров, Ш. Рамазанов, С. Жалил, М. Муҳаммедов, Х. Изомов, Д. Зокиров, Г. Қодиров, Х. Раҳимов, С. Варелас, Э. Салихов, Д. Сайдаминова, Г. Холиқов, А. Малахов, Э. Ширяев каби кўплаб ёш ва истеъдодли композиторлар ижод қилган.

Калит сўзлар: эстрада қўшиғи, ижрочилик, талқин, вокал маҳорати.

Abstract

The pop song, which was an important social, political and ideological factor, was created by professional and talented composers and poets. It became one of the essential line of the musicological research. In the 1970s, the variety art of Uzbekistan experienced a period of remarkable flourishing. During that time many young and talented composers worked in Uzbekistan, namely M. Burkhanov, I. Akbarov, Sh. Ramazanov, S. Jalil, M. Mukhammedov, X. Izamov, D. Zakirov, G. Kadyrov, X. Rakhimov, S. Varelas, E. Salikhov, D. Saydaminova, G. Khalikov, A. Malakhov, E. Shiryaev.

Keywords: pop song, performance, interpretation, vocal skill.

Эстрадная песня самый доступный и востребованный в современной культуре жанр. К сожалению, обывательское мнение сводится к тому, что создание песни, как и ее исполнение не требуют профессиональной подготовки. “Песню понимают все, но едва ли кто-то способен объяснить, что же именно он в ней понимает” [1], пишет музыковед Т. Чередниченко.

Песня, результат работы композитора и поэта, но немаловажна в судьбе песни роль ее первого исполнителя. Взаимодействие музыкального и вербального начал приводит к рождению произведения, наполненного глубоким содержанием, обобщающим поэтические образы и социокультурные процессы современности.

Судьба песни “Тул диёрим”, которая была создана для фильма Малика Каюмова “Дорога домой” оказалась достаточно интересной с момента ее рождения и до распространения на большой эстраде. Режиссер с особой тщательностью подбирал стихи для песни, которая играла бы ведущую роль в драматургии фильма. В то время в Узбекистане работало много молодых и талантливых поэтов – Т. Тула, К. Атабаев, Ё. Мирзо, М. Рахмон, П. Мумин, С. Коканбеков, А. Арипов, но стихи Э. Вахидова показались режиссеру наиболее подходящими, а музыку предложили написать М. Бурханову.

В 70х годах XX века эстрадное искусство Узбекистана переживало бурный расцвет, ряд композиторов пробовали силы в жанре эстрадной песни – М. Бурханов, И. Акбаров, Ш. Рамазанов, С. Джалил, М. Мухаммедов, Х. Изамов, Д. Закиров, Г. Кадыров, Х. Рахимов, С. Варелас, Э. Салихов, Д. Сайдаминова, Г. Халиков, А. Малахов, Е. Ширяев на глубоко национальной основе, но в самых современных формах.

Эстрадная песня как составляющая массовой музыкальной культуры характеризуется широтой аудитории, доступностью стилистики через опору на интонационные, образные, структурные стереотипы, тиражированностью приемов, что обеспечивает легкость восприятия; преобладание развлекательной и гедонистической функций, призванных вызывать положительные эмоциональные реакции у массового слушателя.

В 60-70х гг. XX века сформировался жанр эстрадной песни со свойственными жанру принципами функционирования, жанровой спецификой, проблемой авторства и выбора исполнителя. В этом процессе при общем популярном характере создаваемых в Республике опусов, связанном с природой жанра эстрады, сосуществуют

несколько противоречивых тенденций: снижение идеологической составляющей и замена ее коммерческо-развлекательной тематикой; высокий профессионализм композиторов-песенников и выдвижение нового типа авторов – композитор-исполнитель и музыкант-любитель при возрастании в процессе создания песни роли звукорежиссера, аранжировщика, продюсера; свободное отношение к авторскому тексту и приоритет исполнительской интерпретации. Все это порождало изменение и жанрово-стилевого диапазона эстрадной песни как отражение двух разнонаправленных тенденций: движения, с одной стороны, к упрощенному любительству, развлекательности, с другой – к профессионализму и вечным ценностям классики.

Именно названным характеристикам соответствует М. Бурханова “Тул диёрим”, которая написана в особой национальной специфике, стилистике и требует особого тембра голоса исполнителя, эмоциональной интерпретации, соблюдения закономерностей драматургии.

Теорией изучения проблем исполнительской трактовки занимались А. Сохор “Русская советская песня”, где данный феномен рассматривается с позиции исторического развития, назовем также аналитические статьи Л. Мазеля в сборнике “Этюды о Шостаковиче” о двух песнях композитора, статью А. Шнитке о вокальных произведениях А. Петрова, исследование В. Зака “О мелодике массовой песни” (опыт анализа).

Таким образом, эстрадная песня, являвшаяся важным социальным и политико-идеологическим фактором, создавалась профессиональными, и, в большой степени, высокоталантливыми композиторами и поэтами. Она становилась одним из важных направлений музыковедческих исследований.

Использованная литература:

1. Чередниченко Т. В. Между “Брежневым” и “Пугачевой” // Типология советской массовой культуры. - Москва: РИК “Культура”, 1993. - С. 5-7.
2. Шнитке А. Б. Песни А. Петрова 60-х годов // Критика и музыковедение: сборник статей. Вып. 2. - Ленинград: “Музыка”, 1980. - С. 169.
3. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960-1990: учебное пособие. - 2-е изд., доп. - СПб.: -Лань: “Планета музыки”, 2016. - С. 14.

Закия МИРХАЙДАРОВОЙ,

и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

МУСИҚА АДАБИЁТИ ФАНИНИ ЎҚИТИШ УСЛУБИЁТИГА ТАВСИАЛАР

Аннотация

Муסיкий-тарихий фанларни ўқитиш услубиёти муסיқа тарихи ва назарияси соҳасидаги билимлар мажмуасига асосланади ҳамда фалсафий-маданий жиҳатларга (аспектларга) ҳам таъсир кўрсатади. Муסיқа адабиёти бўлажак муסיқачининг шаклланиш жараёнида энг муҳим фанлардан биридир. Ўрта босқичда муסיқа адабиётини ўқитиш методикасининг турлари ва усулларида фойдаланишда муаллифнинг кўп йиллик тажрибаси асос бўла олади.

Калит сўзлар: муסיқа адабиёти, композитор, ижодий фаолият, тарихий-назарий таҳлил, услубиёт.

Методика преподавания музыкально-исторических дисциплин основывается на комплексе знаний в области истории и теории музыки, а также затрагивает философско-культурологические аспекты. Предмет музыкальная литература является одним из важнейших в процессе формирования будущего музыканта. Применение различных типов и способов методики преподавания музыкальной литературы в среднем звене опробовано многолетним опытом автора статьи.

Ключевые слова: музыкальная литература, композитор, творческая деятельность, историко-теоретический анализ, методика.

Abstract

The teaching methodology of musical-historical academic disciplines is based on a complex of knowledge in the field of history and theory of music. It also touches upon the philosophical and cultural aspects. The subject of musical literature is one of the most important in the process of forming future musician. The use of various types and methods of teaching music literature in the middle link has been tested by the author's many years of experience.

Keywords: musical literature, composer, creative activity, historical and theoretical analysis, methodology.

Маълумки, муסיқа адабиёти машғулоти ўқувчиларнинг нафақат билими, балки дунёқараши, тафаккурини ривожлантиришда катта роль ўйнайди. Шунинг учун ўшбу фанни ўқитиш услубиёти, тажрибалари ва янгилаш йўллари ўқув жараёнига татбиқ қилиш мақсадга мувофиқ. Мазкур мақолада бу борада тавсиялар берилган.

Билим юртида муסיқа адабиётининг асосий иш шакли – дарсни ташкил қилади.

Машғулотнинг муҳим хусусиятларидан бири шуки, ўрганилаётган асар, албатта, синфда яхлитлигича эшиттирилиши зарур. Бу фақатгина кичик шаклларга эмас, балки соната ва симфония шакллари ҳам тегишлидир. Албатта, опера ёки ораторияларни бир бутунлигича эшиттириш имкони йўқ, лекин асарнинг айрим лавҳаларини (увертюра, ария, ансамбллар, хорлар) тугалланган кўринишда беришга ҳаракат қилмоқ керак. Бундай дарс жараёнларига машғул

учун ажратилган вақт камлик қилади. Масалан: П. Чайковский асарларини ўрганишга атиги 20 соат ажратилган. Дарс жараёнида берилган асар таҳлили кўп вақтни талаб этса-да, курсда асосий эътибор мусиқа эшитишга қаратилган. Мусиқа адабиёти фанининг асосий хусусиятларидан ташқари, эшитувчининг бадиий, эстетик диди ва мусиқага бўлган қизиқиш савиясини оширишда, чиройли ва сифатли ижронинг аҳамияти жуда катта.

Ўқувчиларга мавзунини тушунтиришда ўқитувчи кўرғазмани кураоллардан фойдаланиши ёки асарга тегишли мусиқа намуналарини ўзи ижро этиши ва ниҳоят, техникавий воситалардан фойдаланиши мумкин. Фортепианода ижро этишни мукамал билиши зарур, чунки берилган мусиқавий намунанинг қай даражада сифатли ижро этилиши эшитувчининг фанга бўлган муносабатини белгилайди.

Билим юртида мусиқа адабиёти фани бўйича дарс шакли, олий ўқув юрти режаларидаги маърузаларга яқинлашади.

Д а р с ж а р а ё н и д а ў қ и т у в ч и эшитувчиларнинг диққатини жамлашга ҳаракат қилиши лозим. Акс ҳолда дарс зерикарли ва тушунарсиз бўлиб қолиши мумкин.

Ў қ у в ч и л а р ф а о л и я т и н и жонлаштиришнинг бир неча услублари мавжуд. Масалан, мавзуга тегишли саволни ўртага ташлаб диққатни жалб қилиш мумкин. Ўрта мактабда қўлланиладиган услублардан яна бири – таҳлил қилиб улгурилмаган асарнинг ижроси ҳақида суҳбат олиб боришдир. Агар ушбу асар ўрганилган ёки ўрганилаётган бўлса, ўлардан намуна ижро этиш ҳам мумкин. Ўқитувчи қоидага кўра янги мавзунини тушунтириш билан бирга ўтилган мавзунини ҳам такрорлаши зарур. Бунда дарс савол-жавоб тарзида ўтказилади ва қуйидаги шаклда тузилади:

а) ўтилган материал асосида қисқача савол-жавоб (10-12 дақиқа);

б) янги мавзунинг баёни.

Ўқитувчи дарс жараёнида ўқувчиларнинг ўзлаштириш малакасини назорат қилиб туриши лозим. Ўқувчилар, асосан, керакли фикрларни қисқа кўринишда конспект қилишларига аҳамият берилади.

Билим юртларида уйга берилган вазифаларни қай тарзда бажарилиши ҳам тажрибага асосланган ҳолда кўрсатилиши яхши натижа беради. Уй вазифалари ёзма тарзда бўлиши лозим (ўрганилмаган асар таҳлилинини ёзма равишда бажариш).

Ўқувчиларни мустақил ишни тўхтовсиз бажаришга кўништириш жуда муҳим, чунки йил охиридаги якуний назорат вақтида ўтилган мавзуларни қайтадан тушунтириш ўрнига такрорлаш кифоя бўлади. Ўқувчилар дарсдан ташқари опера ва театрларга боришлари ҳам мавзу материалларини яхшироқ тушунишга ёрдам беради. Мавзу бўйича концертлар уюштириш, бунда ўқувчиларнинг ўзлари иштирок этишлари ҳам жуда яхши натижа беради.

Бундан ташқари билим юртларининг мусиқий-ҳаётий фаолиятларига анъана тарзида юбилей кунини белгилаш ва ҳар йили ушбу кунда талабалар ижросида концертлар уюштириш ҳам фойдадан холи эмас. Бундай тадбирларни ташкил этиш, кўпинча назария ва чолғу бўлими ўқитувчилари зиммасида бўлади.

Назария бўлими талабалари мақолалар ёзиб, деворий газета тарзида чиқаришлари ҳам мумкин. Тадбирдан сўнг фикр ва мулоҳазаларини баён этишлари, билим ва малакани мумкин қадар кенгайтиради.

Айрим билим юртларида мусиқа адабиёти фанини ўргатишда кичик тўгаракларда тажрибалар ўтказилади. Албатта, бу талабаларнинг айримларинигина қизиқтириши мумкин. Машғулотнинг мавзулари турлича бўлгани маъқул, масалан: маълум композиторнинг ижодий фаолияти ҳақида маълумот ёки шу композитор ижодидаги жанрга эътироф бериш (П. Чайковскийнинг симфоник ижодини, Д. Шостаковичнинг камер ижодини ёритиш).

Табий ҳолда ўқувчилар композиторларнинг янги асарларига қизиқадилар. Тўғарак машғулотларини ранг-баранг тарзда ўтказиш мумкин, яъни олдиндан тайёрланган маъруза ёки ўқувчиларни қизиқтирувчи санъатнинг долзарб йўналишлари ҳақида суҳбат.

Дарсдан ташқари олиб бориладиган ишларнинг бошқа қизиқарли шакллари ҳам топиш қийин эмас. Бу ўқитувчининг ташкилотчилиги, фаоллиги, хоҳишига боғлиқ.

Музыка адабиёти машғулотининг турлари ва олиб бориш услуби.

Билим юртларидаги музыка адабиёти дарслари турли кўринишларга эга:

- а) кириш машғулотлари;
- б) ахборот машғулотлари;
- в) таржимаи ҳол кўринишидаги дарс;
- г) маълум музикаий асарни ўрганиш машғулотлари.

Уларнинг ҳар бири яхлит ҳолда мазмунига кўра ўзига хос бўлиб, охириги кўринишнинг аҳамияти кўпроқдир.

Музыка адабиёти курсларида композиторнинг ҳаёти ва ижоди ўрганилади. Лекин шуни ёдда тутиш зарурки, бу жараён йиллик музикаий таълим ўчоғида маълум жиҳатдан қисқа ўрганилган. Олий ўқув юртларида эса таржимаи ҳол деярли ўрганилмай, композиторнинг ижодий йўли ҳақида маълумот берилади. Машғулотнинг асосий қисми маълум музикаий асарнинг ўрганилишига қаратилади. Одатда, таржимаи ҳол учун бир ёки икки соатгина ажратилади.

Шунга қарамай, ўқитувчи қуйидаги вазифаларни бажариши лозим:

1. Композиторнинг ҳаёти давомидаги асосий воқеаларни баён этиш. Бу, талабанинг ўзи учун тарихий жадвал тузишида катта ёрдам беради.

2. Таржимаи ҳол билан бирга композиторнинг ижодий йўлига умумий таъриф бериш.

3. Композиторнинг шахсий ижодига тўлиқ тавсиф бериш, унинг бадиий диди, дунёқараши, ўзига хос ҳаётий мавзуси ва ижодий қиёфасини ёритиш.

4. Композиторнинг ижодий фаолияти, шахсий ижодий ривожланишини мавжуд тарихий воқеийлик билан боғлиқлиги ҳақида маълумот бериш.

Булар музыка адабиёти дарсини тўғри йўналтиришнинг асосий тамойиллари ҳисобланади.

Биринчи вазифадан келиб чиққан ҳолда, композиторнинг ижодий ва ҳаётий йўлини даврлар билан кўрсатиб ўтиш мумкин. Масалан, И. Глинканинг таржимаи ҳолини қуйидаги даврлар билан бериш мумкин:

Биринчи давр – 1804-1836 йй.

Иккинчи давр – 1836-1842 йй.

Учинчи давр – 1842-1857 йй.

И. Гайдннинг таржимаи ҳоли:

Биринчи давр – 1732-1761 йй.

Иккинчи давр – 1761-1790 йй.

Учинчи давр – 1790-1809 йй.

Композитор ижодини турли даврлар билан ажратиб кўрсатиш муҳимлиги бўлиши билан бирга, маълум қийинчилик туғдиради, бу даврларнинг қайси бири муҳимроқ деган савол туғилади. Ўқувчиларни чалғитмаслик учун муҳимроқ саналарни қолдириш мақсадга мувофиқ:

а) композиторнинг туғилган ва вафот этган санаси;

б) ижодий фаолияти чегараланган сана;

в) композиторнинг асосий асарлари ва ижро этилган даври (И. Глинканинг “Иван Сусанин”, “Руслан ва Людмила” опералари ва бошқалар).

Қолган асарлари ҳақида маълумотлар, асосан, таржимаи ҳолида келтирилади. Композиторнинг қилган саёҳатлари саналарини эслаб қолиш қийин бўлгани учун кўпроқ ижодкорнинг қанча умр кўргани ва неча йил давомида ўзга шаҳарларда бўлгани, ижодий эволюцияси, асарлари ёзилган саналар ҳақида маълумот бериш тўғрироқ бўлади. Уларни ёдлашни талаб этмаган ҳолда, хронологик тартиб тузишга ҳаракат қилган мақбул. Композиторнинг таржимаи ҳолини ўрганиш жараёнида ҳамма устозларининг исмларини ёдда сақлашни талаб қилиш ва дарсни шундангина иборат қилиб қўйишдан сақланиш жоиз. Бу ўринда

композиторнинг ижодий баркамоллиги учун кўпроқ ҳисса қўшган устозларнигина қайд этиш билан қифоя. Масалан: Бетховен учун К. Нееф ва Й. Гайдн, И. Глинка учун эса З. Ден.

Композиторнинг унинг ўзига хос қирралари, ижодидаги асосий интилишларини ёритишга эътибор бериш лозим. Масалан: А. Даргомижскийнинг “Credo” ижоди, “Хочу чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды” – бу билан композитор Г. Берлиознинг симфоник музикадаги программали асарига тўғридан-тўғри интилишини ифода этади.

Композитор яшаб ижод этган даврдаги тарихий шароитларни тасвирлашда, албатта, унинг ижодий шаклланишига, шахсий ҳаётига таъсири ва дунёвий муҳим ўрнини таъкидлаш керак. Масалан: 1789 йилдаги Француз инқилоби Бетховеннинг ижодида, инқилобий воқеалар М. Мусоргский – Н. Некрасов – В. Перов, И. Глинка – А. Пушкин ижодларида.

Асосан, тарбиявий аҳамиятга мойил бўлган, яъни буюк композиторларнинг она Ватанларига бўлган юксак муҳаббатлари ҳақида гапиришни эсдан чиқармаслик лозим. Бу фикрни далил-ашёлар билан исботлаш ва тўғри ифода эта билиш зарурдир (И. Бах, Моцарт, П. Чайковский кабилар мисолида). Ва албатта, ўз мақсади йўлида юксак қобилиятдан ташқари катта меҳнат талаб қилинишини ҳам таъкидлаш керак.

Сўзларнинг исботи сифатида методик қўлланма нуқтаи назаридан талабаларга музикаий намоиш берилиши фойдадан холи эмас. Бу ўринда кичикроқ фортепиано миниатюралари, романслар намоиш этиш ёки номлари келтирилган асарлардан лавҳалар, туркумли шаклларнинг алоҳида қисмларидан намуналар келтириш мумкин. Лекин эшиттирилаётган музикаий лавҳалар иложи борица айтилган фикрларни тўлдириши ва ўқувчиларда дарсга нисбатан қизиқиш ва интилиш уйғотиши лозим.

Таржимаи ҳол кўринишидаги дарсни ҳаддан ташқари мураккаблаштирмай,

енгил тарзда олиб бориш, композитор билан яқиндан танишиш ва таассурот қолдиришга интиломоқ керак, токи талабаларда у ҳақда ёрқин, такрорланмас хотира қолсин. Агар ўқитувчи юқорида айтиб ўтилган талабларга жавоб бера олса, албатта, машғулот эсда қоларли ва тушунарли бўлади.

Музикаий асарни ўрганиш дарси.

Музика адабиёти дарсининг ушбу кўринишидаги машғулотини музикаий асарни ўрганишдан аввал композиторнинг ижодий йўли ҳақида айтиб ўтиш лозим.

Биринчидан, асарни яхлит кўрсатиш ва таҳлил қилишни ўргатиш, бу услуб, асосан, музика адабиёти курсида ўрганиладиган маълум асарлар учундир.

Иккинчидан, асарнинг қисқа тавсифидан бошлаш керак. Бу ўқувчининг умумий музикаий дунёқарашини янада кенгайтиради. Асарни бир бутунлигича (кичик шаклларда) ёки айрим қисмларини (симфония қисмлари, операдан ариялар) эшиттириш мумкин.

У ч и н ч и д а н , м у с и қ и й к е л т и р и ш л а р (ц и т и р о в а н и е) – П. Чайковский ва Д. Шостакович, А. Бородин ва А. Глазунов.

Ўқувчиларга, музикаий намунани имкон қадар оркестрли овозларда эшиттириш лозим. Бу билимларни янада чуқурлаштиришга ва оркестрдаги турли тембрлар мужассамлигини бири-биридан ажратишга ёрдам беради. Асар таҳлилидан сўнг, ўқувчиларни ўз фикрларини билдиришга ўргатиш ва бошқа муаллифнинг жанр жиҳатдан бир хил асари билан таққослаш кўникмаларини ҳосил қилиш лозим.

Камер вокал асарларини таҳлил қилиш ва кўрсатиш услуби.

Композиторнинг маълум камер вокал ижоди билан таништиришда бу жанрга тегишли бўлган қирраларини очиб бериш зарур. Шу сабабли асарни танлашга катта аҳамият бериш лозим.

Агар муаллим романс жанрининг эволюциясини ёритиб беришни мақсад қилиб қўйган бўлса, унда, албатта, хронологик тартибни кўрсатиши мақсадга

мувофиқ. Бу тамойилга кўра муаллим машғулоти айнан шу мавзу учун мос келадиган, яъни масалан, Ф. Шубертнинг қўшиқ ёки С. Рахманиновнинг романс ижодига бағишлаши мумкин.

Ўқитувчи турли романсларни хронологик тартибсиз, яъни жанр жиҳатдан гуруҳларга таснифлаб тушунтириб бериши ҳам мумкин:

- а) лирик;
- б) драматик;
- в) эпик;
- г) сатирик ва ҳоказо.

Бу ўринда А. Даргомижский ёки А. Бородиннинг романсларини мисол қилиб кўрсатиш ўринли. Айрим ҳолларда юқоридаги иккала услубни ҳам мужассамликда ёритиш мумкин.

М. Мусоргскийнинг камер вокал ижоди мавзуси остида унинг мавзувий таснифи билан бир қаторда композитор ижодига тегишли жанрлар эволюцияси билан ҳам танишиш фойдадан холи бўлмайди.

Илк даври учун – “Ночь”, “Где ты звёздочка”, ўрта даври учун – социал ва деҳқонлар мавзусига оид – “Калистрат”, “Колыбельная”, “Ерёмушка”, “Сиротка”, сатирик қўшиқлари “Семинарист”, “Раёк”, охириги даври учун – драматик вокал асарларидан “Забытый”, “Песни пляски смерти” ларини мисол қилиш жоиз.

Бу каби машғулотларга кириш сифатида романслар ҳақида умумий тушунча ва композитор ижодида бу жанрнинг моҳияти ва ўрни кўрсатилади. Худди шу ўринда композитор мурожаат этган шеърлар муаллифларига эътибор қаратиш ҳам яхши натижа беради.

И. Глинканинг романсларини ўрганишга қаратилган айрим саволлар билан дарснинг муқаддимасини ташкил этиш мумкин:

1. XIX асрнинг биринчи ярмида Россияда И. Глинка романсларининг рус вокал лирикаси намунаси сифатидаги тарихий аҳамияти.

2. И. Глинканинг ижодида бу жанрнинг ўрни ва аҳамияти, романсларнинг яратилиши, уларнинг сони ва аҳамияти.

3. И. Глинканинг севимли лирикаси (композиторнинг севимли шоирлари).

4. И. Глинка ўз асарларининг ижросиси.

Ҳар бир асарни намойиш этишдан аввал унинг мазмуни билан таништириш зарур. Бунда маълум асарнинг асл кўринишини ўқиб эшиттириш ёки ўзининг сўзлари билан тушунтириш мумкин.

Одатда романс эшиттиришдан аввал асарнинг айрим қисмларини қисқача ижро этиш ва композитор услубига хос қирраларни очиб бериш керак. Оҳанг куйининг асосий ифодавий воситаси эканлигини кўрсатиб, композиторнинг ижодий услубини таъкидлаш жоиз.

Кейин эса фортепиано партиясининг асарнинг яхлит кўринишидаги ўрни ва хусусиятини кўрсатиб ўтиш тўғри бўлади. Бунга мисол сифатида А. Варламовнинг “На заре ты её не буди”, А. Гурилёвнинг “Домик-крошечка” кабиларни олиш мумкин. Масалан, Ф. Шубертнинг “Маргарита за прялкой”, “Куда”, А. Бородиннинг “Морская царевна” романсларида фортепианонинг ижроси ифодавий суръат фони сифатида эътироф этилган, С. Рахманиновнинг “Вешние воды”, Ф. Шубертнинг “Лесной царь” романсларида эса фортепиано ижроси маълум жиҳатдан мукаммал фактура билан ифодаланганлигини кўриш мумкин.

Романсларнинг аҳамиятга мойил айрим томонлари мавжудки, улар гармоник, шакл жиҳатдан материалнинг ривожланиш оҳанг услубларидир. Масалан, Ф. Шубертнинг “Маргарита за прялкой” романсида асосий ўринда қўшиқ хусусияти ажралиб туради, авжда декламацион речитатив иборалар билан алмашади (“...пожать рук, его поцелуй”); фортепианонинг ифодавий воситачилик роли бу асар учун жуда катта аҳамиятга эга. Кейинги навбатда талабаларнинг диққатини асарнинг нақарот-вариантлик шаклларида қаратиш ва шу билан Ф. Шубертнинг кўпчилик вокал асарларидаги шунга ўхшаш хусусиятларига қаратиш мумкин. Сўнгра А. Даргомижскийнинг “Мельник”

қўшиғидаги иккита образнинг яратилиши ва уларнинг ўзаро контрастлигини тушунтириш лозим. Вокал миниатюра асарлари, одатда, ижрочи ёки ёзув магнит ленталари орқали намойиш этилади (албатта, асар таҳлилидан сўнг). Бу туркумли асарларни ўрганишда туркумли инструментал асарларнинг таништирувидан бошлаган маъқул, чунки талабада бу жанр ҳақида маълум тушунча бўлса, мавжуд асарларни таҳлил қилиш ва ўзлаштириш шунча осон кечади. Бу мавзу учун Ф. Шубертнинг “Прекрасная мельничиха”, Р. Шуманнинг “Любовь поэта”, И. Глинканинг “Прощание с Петербургом” асарларини олиш мумкин. Уларнинг тематик жиҳатдан ҳар хил эканлиги ҳақида алоҳида тўхталиш мақсадга мувофиқ.

Машғулотнинг хотимасида намойиш этилган асарларнинг умумий хулосаси берилади ва ўзаро мулоқот тарзида аҳамиятли бўлган айрим хусусиятлар такрорлаб ўтилади. Бундан ташқари, талабаларда аниқ таассурот қолдириш учун маълум асарни иккита композитор ижодида кўриш ҳам мумкин. Масалан, “Ночной зефир” И. Глинка ва А. Даргомижский ижодида ёки “Не пой, красавица, при мне” И. Глинка, М. Балакиров ва С. Рахманинов ижодида.

Хулоса қилиб айтганда, машғулотлар давомида кўрсатиб ўтилган услублардан мумкин қадар фойдаланилса, талабаларнинг малакаси ва тажрибаси ўсиб боради, катта натижаларга эришишларига ёрдам беради.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Беляева Т. М. Автопортрет в интертексте. “Музыкальная академия”, 2020, №4, с. 220.
2. Болдачёв А. Этические особенности кроссдисциплинарных проектов. “Музыкальная академия”, 2020, №4, с. 36.
3. Гейлич М. Формы в русской классической опере. -Москва: 1988.
4. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. -Москва: 1981.
5. Стасов В. В. Современные вопросы музыкознания. -Москва: 1976.
6. Проблемы профессионального обучения музыкантов. Сборник статей ТГК Изд. Литература и искусство. -Ташкент: 1988.
7. Орлова Е. Методические заметки о музыкально-историческом образовании в консерватории. -Москва: “Музыка”, 1983.
8. Нестьева М. Воспоминания...Сравнивая... “Музыкальная академия”, 2018, №4, с. 5.
9. Янов-Яновский Ф. М. О некоторых проблемах подготовки композиторских кадров в Узбекистане. В кн.: Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. -Ташкент: 1985, с. 20.





Руслана ИСЛАМОВА,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ПОДХОДАХ В ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ УЧИТЕЛЕЙ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация

Подготовка будущих специалистов эстрадного вокала невозможна без практического овладения певческими навыками. Одной из важнейших дисциплин, которая ставит своей целью совершенствование вокально-исполнительского мастерства, является предмет “Искусство вокального ансамбля”, изучаемый в Магистратуре ГКУЗ. На курсах повышения квалификации преподавателей школ и лицеев внедрен инновационный курс “Вокальный ансамбль”. В статье приводится основное содержание и задачи инновационного курса “Вокальный ансамбль” для слушателей ФПК, классифицируются виды и формы работы на лекционных, самостоятельных и практических занятиях.

Ключевые слова: эстрадный вокал, эстрадный дуэт, эстрадный ансамбль, вокальный ансамбль, ФПК, инновационный подход.

Эстрада вокали бўйича бўлажак мутахассисларни тайёрлаш ижрочилик кўникмаларини амалий жиҳатдан эгаллашсиз мумкин эмас. Ана шундай муҳим фанлардан бири ЎзДК Магистратура босқичида ўқитиладиган “Вокал ансамбли санъати” бўлиб, у вокал ижрочиличиги маҳоратини мукаммаллаштириш масаласини бош мақсад қилиб қўяди. Мактаб ва лицей ўқитувчиларининг малака ошириш курсларига “Вокал ансамбли” инновацион курси киритилган. Мақолада МОФ тингловчилари учун “Вокал ансамбли” инновацион курсининг асосий мазмуни ва вазифалари келтирилади, маърузавий, мустақил ва амалий дарс турлари ва шакллари таснифлаштирилади.

Калит сўзлар: эстрада вокали, эстрада дуэти, эстрада ансамбли, вокал ансамбли, МОФ, инновацион ёндашув.

Abstract

Educating of Variety vocal singing ensemble students - future specialists in this area seems to be impossible without practical development of vocal singing skills. The subject “Art of vocal ensemble”, the main goal of which is improvement of vocal-singing mastery is one of the most important disciplines, included into the Program of Master’s Course of the State Conservatory of Uzbekistan. This paper says about the innovative Course “Vocal Ensemble”, implemented by us into the Faculty of Professional Development for the trainees - teachers of musical schools and lyceums. The article also says about main contents and tasks of innovative Course. “Vocal Ensemble” for the trainees at the Faculty of Professional Development, types and forms of activities at lections, independent and practical work of the above mentioned Course.

Keywords: Variety vocal singing, Variety vocal duo, Variety vocal ensemble, vocal ensemble, Faculty of Professional Development, innovative approach.

Кафедра “Эстрадное пение” факультета “Эстрадное искусство” Государственной консерватории Узбекистана готовит бакалавров: преподавателей по эстраднему пению для музыкальных колледжей и лицеев; эстрадных сольных певцов; певцов эстрадного вокального ансамбля. Большое значение в подготовке будущих специалистов имеет практическое овладение певческими навыками. Одной из важнейших дисциплин, которая ставит своей целью совершенствование вокально-исполнительского мастерства, является предмет “Искусство вокального ансамбля”, изучаемый в Магистратуре. Специалисты кафедры “Эстрадное пение” преподают и делятся практическим опытом на курсах повышения квалификации.

Педагоги кафедры “Эстрадное пение” активно внедряют инновации в учебный процесс, среди которых те, что “можно отнести к инновационным основам: технологии дистанционного электронного обучения, мультимедиа, интеллектуальные обучающие тренажеры, деловые игры, бинарные занятия, блиц-опрос” [1; 14]. Внедрение инновационных интерактивных методов обучения, направленного на активное и глубокое усвоение изучаемого материала, развитие умения решать комплексные задачи: имитационные и ролевые игры, дискуссии, моделирующие ситуации. На основе внедрения инновационных образовательных технологий, интерактивных методов и мультимедиа-технологий в практику обучения предметам “Эстрадный вокальный ансамбль” и “Искусство вокального ансамбля” создан учебник, ряд учебных пособий и учебно-методических комплексов, в числе которых Курс учебного предмета “Искусство вокального ансамбля. Магистратура” [6-7].

Для формирования более полного представления об инновациях в повышении квалификации учителей образовательных учреждений изучены и обобщены сведения,

имеющие отношение к указанной теме, представленные в известных современных изданиях.

О многоуровневой системе, сложившейся в структуре высшей школы, которая объединяет заведения послевузовского образования, а также те, которые дают высшее и среднее профессиональное образование, пишет Н. П. Дерябина [2]. Дюков В. М., Семенов И. Н., Шайхутдинова Р. В. акцентируют внимание на том, что во многих программах инновационный характер повышения квалификации учителей образовательных учреждений соответствует и является прямым продолжением инновационного характера их образовательной деятельности, а также, что в повышении квалификации работников образования находит применение такой инновационный метод, как “Стажировка путем гостевого ролевого метода”, наконец, что повышение квалификации учителей, как зеркало собственного экспериментального опыта – это способ увидеть и дать оценку своей экспериментальной деятельности” [3; 59-60].

Практическое значение, вытекающее из новизны данной работы, определяется разработкой и созданием Электронной документации комплексного учебно-методического пособия Курса обучения предмету “Вокальный ансамбль” слушателей ФПК на основе внедрения образовательных инновационных технологий и интерактивных методов и в соответствии требованиям к профессиональной переподготовке и повышению квалификации работников образования.

В данном Курсе осуществляется: подготовка к заключительным тестам по учебным Модулям. Даны рекомендации по организации самостоятельной подготовки. Предусмотрена подготовка выпускной квалификационной работы на основе результатов самостоятельного образования и её защита. Итоговым контролем является экзамен-концерт. Темы теоретических, практических и других занятий по организации

самостоятельного образования, увязанные в единый календарно-тематический план курса, представлены в таблице распределения часов по каждому виду учебной деятельности.

Курс предмета “Вокальный ансамбль” для слушателей ФПК разработан на основе рекомендаций по созданию учебно-методического комплекса, которые широко освещают комплексный подход к процессу обучения в Республике Узбекистан и согласно универсальной методике написания учебно-методического комплекса [4], где применены технологии обучения на практических занятиях [5; 7-49]. В данный Курс для слушателей ФПК входит музыкальный материал (как оригинальный, так и в авторском переложении Исламовой Русланы для вокального ансамбля песен узбекских, западноевропейских и зарубежных композиторов), методические рекомендации, имеется презентационный материал.

Начиная курс “Вокальный ансамбль” преподаватель составляет репертуарный план, руководствуясь особенностями контингента, способностями слушателей-преподавателей, профессиональной ориентацией их подготовки, по принципу постепенного нарастания сложности технических и художественных задач.

В зависимости от подготовленности слушателей, их вокального состояния и индивидуальных качеств слушателей, подбираются различные методы и приёмы изучения ансамблевых произведений. Назовем некоторые: тематическое вводное занятие-визуализация, теоретическое и практическое занятие-визуализация, индивидуальная практическая работа. Также применяется форма внеаудиторного занятия, где предлагается самостоятельно изучить вопросы учебного моделирования научного исследования, собрать материал для подготовки выпускной квалификационной работы, сформировать репертуар для концерта-экзамена.

Лекционный материал выстроен на базе достоверных научных знаний по истории развития музыкального искусства

Узбекистана, практике и развития научной мысли в области эстрадного вокального исполнительства.

Практические занятия предполагают обязательное включение в план урока специально разработанных нотных упражнений для распевания, для подготовки певческого аппарата к пению и для освоения и выработки рабочих навыков целевой подготовки вокальных групп, которое происходит вместе с изучением и разъяснением основных понятий и терминов.

С помощью таких упражнений, помимо разогрева певческого аппарата, ведётся подготовка исполнения в ансамбле. Указанные же в учебных Модулях для изучения и освоения элементы вокальной работы: чистота интонации и чувство ансамбля, показ образцового исполнения и работа над техническими возможностями, работа над исполнительским мастерством в ансамбле, навыки ансамблевого ритма, ансамблевого стиля и др. развиваются и достигаются у слушателей ФПК во время исполнения песен. Освоение и выработка основных навыков по организации и работе с вокальными ансамблями, с группами различных составов: однородный состав (мужской или женский), смешанный в качестве учебного коллектива, осуществляется со всеми слушателями ФПК.

Умение слушателей ФПК распевать участников вокальных ансамблей, что является важным процессом при подготовке к работе над песнями, отрабатывается при помощи интерактивного метода проведение Бинарного урока.

В рассматриваемом курсе используются различные методы обучения, среди которых - обучение сообща, кластер, синквейн, Т-схема, мозговой штурм, Ролевая инструментовка Ролевая игра Концерт в качестве Деловой игры имитации, Визуальные материалы, способы Дерево Решений и Пирамида, Проектная деятельность студентов (слушателей ФПК), обучение через сотрудничество.

Спроектированные нами по каждой теме инновационные образовательные технологии занятий включают: технологические карты, календарные планы и технологии проведения занятий в классе вокального ансамбля, включая аудиторную подготовку (теоретические и практические занятия), выездное занятие, а также самостоятельную подготовку, представленные в таблицах.

В дополнение к вышесказанному следует отметить, что в ходе изложения материала теоретической части занятий преподаватель использует визуальные материалы (рисунки, кластеры) и систему фокусирующих вопросов. Разъясняет необходимость переложения для вокального ансамбля произведений, являющихся значимыми в современном искусстве, или произведений, раскрывающих более широкие возможности звучания песен, предназначенных для сольного исполнения или исполнения песен дуэтом.

В практическую подготовку нами включены и такие виды деятельности как: разложение репертуара на вокальные партии (дуэты, трио, квартеты), работа под фортепиано, “минус”, подбор репертуара для вокальных ансамблей (групп исполнителей), подбор исполнителей для этих ансамблей, определение вокального уровня каждого слушателя ФПК для дальнейшего развития практических певческих навыков и совершенствования вокально-исполнительского мастерства, развития певческих ансамблевых данных, работа с ансамблями над выбранным репертуаром (разучивание вокальных партий, работа над интонационным ансамблем).

Ансамблевое исполнительство поднимает такие вопросы, как: исполнительские особенности Бэк-вокала, дуэта, трио, квартета, развитие исполнительской

техники, чистое произношение произведений на иностранном языке, художественное профессиональное исполнение, исполнение произведений в современных стилистических направлениях.

Инновации курса “Вокальный ансамбль” соответствуют инновационным подходам курса “Искусство вокального ансамбля. Магистратура” [6-7], являясь прямым продолжением инновационного характера обучения на кафедре “Эстрадное пение”. Выездное занятие-практика для проведения урока с группой учащихся детских школ музыки и искусства, академических музыкальных лицеев и колледжей соответствует инновационному методу “Стажировка путем гостевого ролевого метода”. Результаты Самостоятельной практической работы слушателей ФПК по выбору и работе с репертуаром при подготовке вокальных номеров для концерта-экзамена и выступление на итоговом контроле экзамене – концерте, а также защита выпускной квалификационной работы на основе результатов самостоятельного образования позволяют увидеть, как в зеркале собственного экспериментального опыта результат экспериментальной деятельности преподавателя, работающего на данном Курсе ФПК.

Следующим этапом рекомендуется апробирование в аудитории созданного и представленного для анализа курса “Вокальный ансамбль” для ФПК с вовлечением в эксперимент преподавателей предмета “Вокальный ансамбль” среднего специального музыкального образования, чтобы объективно оценить правильность сделанного нами выбора, а также осуществлять внедрение результатов теоретического и практического исследований в процесс преподавания и достижения высокого качества образования.

Использованная литература:

1. Тюменская Государственная Академия мировой экономики, Управления и права (ГОУВПО ТО “ТГАМЭУП”)//Оценка инновационных методов в образовательной деятельности ГОУВПО ТО “ТГАМЭУП”. -Тюмень: 2008.
2. Дерябина Н. П. Инновационные методы обучения – новые пути развития школьного и вузовского образования//Особенности применения методов инновации обучения в вузах. Источник: <http://fb.ru/article/4376/innovatsionnyie-metodyi-obucheniya----novyie-puti-razvitiya-shkolnogo-i-vuzovskogo-obrazovaniya>
3. Дюков В. М., Семенов И. Н., Шайхутдинова Р. В. Инновационные методы профессиональной переподготовки и повышения квалификации работников образования//Современные наукоемкие технологии. №12, 2010. Материалы конференции. -PDF (199 К), с. 58-60. Источник: http://eusi.ru/lib/pidkasistyj_pedagogika/14.shtml
4. Фаннинг ўқув-методик мажмуаси. Ўқув-методик мажмуа (ЎММ). -Тошкент: 2009.
5. Гимранова О. Б. Образовательная технология по предмету “Экономическая теория”//Методическое пособие, из серии “Технологии обучения в экономическом образовании”. -Ташкент: “Иқтисодиёт”, 2010.
6. Исламова Р. Учебно-методический комплекс (УМК) по дисциплине “Искусство вокального ансамбля” для студентов 1-2 курса магистратуры кафедры “эстрадного пения”, отдельно для каждого курса. -Ташкент: 2018. ГКУз, электронная и печатная версии.
7. Исламова Р. О расширении области использования интерактивных методов и инновационных образовательных технологий в дисциплине “Искусство вокального ансамбля”. Магистратура. 1-2 курсы: учебное пособие для Магистратуры и высших учебных заведений культуры и искусства. -Ташкент: Издательство журнала “San’at”, 2012 – ISBN 978-9943-388-37-6.





Комилжон ШЕРМАТОВ,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти доценти



ЎҚИТУВЧИ ЎЗ УСЛУБЛАРИНИ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМГА ЙЎНАЛТИРИШ МАСАЛАЛАРИ

Аннотация

Ушбу мақолада мактаб ёшидаги болалар муסיқий таълимида услубиёт ва услубларнинг назарий ва амалий машғулотларда қўлланилиши, шунингдек, уларнинг муסיқий асарни тез ва осон идрок қилиш қобилияти, уларнинг вазифа ҳамда талқини масалалари кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: муסיқий ритм, услубиёт, идрок қилиш, амалий услубиёт, муסיқий таълим.

В этой статье поднимается вопросы использования методик и методов в музыкальном образовании детей школьного возраста на теоретических и практических занятиях, а также их способность быстро и легко воспринимать музыкальные композиции, их задачи и трактовки.

Ключевые слова: музыкальный ритм, методика, восприятие, практическая методика, музыкальное образование.

Abstract

This article discusses the use of techniques and methods in music education for schoolchildren at the theoretical and practical lessons, as well as their ability to swiftly perceive musical compositions, their tasks and interpretations.

Keywords: musical rhythm, technique, perception, practical technique, music education.

Маълумки, муסיқий эшитиш фаоллигини нозик муסיқий эшитув хиссиётларисиз, таасуротларисиз на мусиқани ижро этиш, на тўғри қабул қилиш мумкин. Муסיқий эшитиш қобилиятига эга ривожланган инсонгина муסיқий товушларни қабул қилиши, эслаб қолиши, кўз олдига келтириши ва ижро этиши мумкин. Бу фазилатлар қанчалик ёрқин намоён бўлса, қобилияти шунчалик ўткир бўлади. Бундай қобилият нисбий ва абсолют турларга бўлинади. Нисбий эшитиш қобилияти ёрдамида берилган товушлар баландлигини аниқлаш учун товушларни эталондагиси билан таққослаш керак. Абсолют эшитиш қобилияти ёрдамида

бундай таққослашларсиз товуш баландлигини аниқлаш мумкин. Абсолют эшитиш қобилиятига эга бўлган созанда мусиқани тинглашдан олдин ҳар бир товуш баландлигини аниқлай олади. Аммо бу қобилиятнинг йўқлиги яхши ижрочи бўлишга тўсқинлик қилмайди. Амалиёт шуни кўрсатдики, нисбий эшитиш қобилиятига эга бўлган созанда ҳам жуда катта ижрочилик маҳоратига эришишлари мумкин. Бунинг учун ижрочининг муסיқий эшитиш қобилияти нозик ва эгилувчан бўлиб, доимий ривожланиш ва такомиллашув жараёнида бўлиши керак. Шу ўринда ижрочиликнинг шаклланишида ўқитувчининг меҳнати каттадир. Унинг асосини янги, замон

талабига жавоб берадиган дарсликлар, ўқув қўлланмалар ташкил қилади.

Муסיкий педагогика – энг инсоний, олийжаноб, шу билан бирга, мураккаб инсоний фаолиятдир. Ўқитувчилик – ижодий касб. Ўқитувчи билан ўқувчи орасидаги мулоқот инсонлар орасида мулоқотнинг энг гўзал шаклидир. Бу ҳақида Нейгауз: “Агар мен ўқувчиларимга у-бу нарса берган бўлсам, улар ўз навбатида менга кам нарса бермадилар. Бунинг учун мен улардан ниҳоятда миннатдорман. Чунки санъатни билиш ва ўрганишдаги умумий интилишларимиз дўстлигимизга асос солди, бир-биримизга яқинликка, ҳурматга ўргатди ва бу ҳиссиётлар дунёдаги ҳис қилиш мумкин бўлган нарсаларнинг энг олийжанобидир”, – деган эди. Муסיкий педагогика билан шу касбга иқтидори бўлган инсонлар шуғулланиши керак. Бундан ташқари, ўқитувчилик касби юқори этик фазилатларни талаб қилади. Бу касб узлуксиз ижодий жараёндир. Унинг мураккаблиги яна шундаки, натижа анча кейин кўринади, чуқур ва кенг қўламли билимларни тақозо қилади.

Истеъдодли ўқитувчи томонидан бошқарилаётган синф – ижодий лаборатория, ижодий устахонадир. Билим бериш билан бирга, ўқитувчининг ўзи ҳам ўрганади, изланади. Натижада у қуруқ ижрочилик билан шуғулланувчи муסיқачига нисбатан кенг қўламли билимларга эга бўлади. Аммо айни пайтда ижрочиликнинг аҳамиятини ҳам камайтириш ярамайди. Ижрочилик билан шуғулланувчи ўқитувчи тинимсиз ўсади, изланади. Бу эса унинг фаолиятига яхши таъсир кўрсатади. Ўқитувчи яхши муסיқачи бўлиши билан бир қаторда, дунёқараши кенг, адабиёт, рассомчилик ва санъатнинг бошқа турлари ҳақида маълумотга эга бўлиши, тўғрисиъз ва ҳозиржавоб, ҳаққоний ва принципал, иродали ва ташкилотчилиги билан ҳам

намуна бўлмоғи лозим. Шунингдек, ўқувчининг индивидуаллигини кўра билиши ва уни ривожлантиришга алоҳида эътибор бериши зарур. Амалиёт шуни кўрсатдики, ҳар бир ўқувчи ўзига хос бўлиб, уларга алоҳида ёндашув зарур. Чунки уларнинг анатомик-физиологик ҳамда психик хусусиятлари, муסיкий қобилиятлари ҳар хилдир.

Тажрибали ўқитувчи ўқувчиларини яхши ўрганиб, уларнинг ҳар бирига мос ёндашишга ҳаракат қилади. Якка ёндашишнинг ташқи шакли – ўқувчида ижодий индивидуалликни тарбиялашдир. Маълумки, муסיкий ижрочилик дарслари якка тарзда ўқитиш тизими бўйича олиб борилади. Ўқитувчи дарс давомида ҳар бир ўқувчи билан мулоқотда бўлиб, унинг ривожланишини тизимли кузатиш, таълим натижаларини билиш, бу жараёни бошқариш имкониятига эгадир. Текширув ўқувчининг мустақил фаоллигини бошқариш, ижрочилик маҳоратини фаоллаштириш имконини беради. Доимий текширув ўқувчини тизимли ишлашга ундайди, касбий фазилатларнинг шаклланишига ёрдам беради. Текширув асосида тартиблаштирувчи текширув ғояси ётади. Шу билан бирга, моҳирлик билан ўтказилган текширув билимларни яхши ўзлаштириш, ижрочилик кўникмаларини мустаҳкамлаш, камчиликларни аниқлаш ва бартараф этиш имконини беради. Ижро вақтида ўқувчини тўхтатиб, унга ҳалақит бериш мумкин эмас. Уни диққат билан тинглаб, эслаб қолишига ҳаракат қилиш зарур. Бу ўқувчини ўз фикрини охиригача мустақил ифодалаш ва жавобгарликни ҳис қилишга ўргатади. Дарсинг кейинги қисмида ўқитувчи унинг ижросини тўлиқ таҳлил қилиб, камчиликларни аниқлайди ва уларни бартараф этиш йўллари излайди. Ўқувчининг эътиборини аввал асосий муаммога қаратиш керак. Камчиликлар билан бир қаторда ўқувчи

эришган ютуқлар ҳам кўрсатилиши керак. Мустақил ишни баҳолаш билан бирга, ўқувчига янги билимларни ўргатади, янги ижро кўникмаларини шакллантиради, эскиларини мустаҳкамлайди. Ўқитувчининг услуги, дарс олиб бориши бир-бирига ўхшамаслиги, ижодий ривожланиб туриши керак. Баъзи ўқитувчилар дарсларни техник ва бадий турларга ажратадилар. Биринчиси, материалларни ўрганишга, иккинчиси, жўрнавон ёрдамида бадий мусиқий асарлар устида ишлашга бағишланади. Бунинг натижасида ўқитувчи ва ўқувчи диққатини интонация, ритм, товуш маданияти, штрихлар каби турли хил ижрочилик муаммолари жалб қилади.

Кўриниб турибдики, болалар мусиқа мактаблари, академик лицей ёки

консерваторияда дарс бериш услублари бир-биридан кескин фарқ қилади. Бу ҳар бир ўқитувчи учун индивидуал жараён ҳисобланади.

Дарс вақти чегараланган. Уни самарали ўтказиш учун ўқитувчи олдиндан тайёргарлик кўриши, яъни ўқув дастурлари, бадий ва мусиқий материалларни ўрганиб чиқиши керак. Яқка иш режалари, албатта, тузилиши зарур. Улар ҳар ярим йилда тузилади, ўқувчи шу давр мобайнида бажариши шарт бўлган барча ишларни қамраб олиши лозим.

Ўқитувчи изланувчан бўлиши керак. Иқтидорли ўқитувчи ўргатибгина қолмай, дарс жараёнида ўзи ҳам ўрганиб боради. Ана шунда унинг индивидуал иш услуги, маҳорати шаклланади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мусабеева С. И. Мусиқа тарбияси. -Тошкент: 1973.
2. Дмитриева А. Г., Черноиваненко Н. М. Методика музыкального воспитания. -Москва: "Просвещение", 1989.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология. -Москва: 1997.
4. Йўлдошева С. Х. Ўзбекистонда мусиқа тарбияси ва таълимнинг ривожланиши. -Тошкент: "Ўқитувчи", 1985.



Эгамберды ТУРСУНОВ,

старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

К МЕТОДОЛОГИИ ВОПРОСОВ ВНЕДРЕНИЯ

ИННОВАЦИОННЫХ ПОДХОДОВ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦОВ

Аннотация

Важность воспитания свободного творческого роста человека, направленная на развитие духовного самовыражения сложно переоценить. Современные педагоги предлагают ряд инновационных технологий и внедряют их в свою педагогическую практику опираясь на базовые научно-теоретические разработки ведущих специалистов. В статье приведены методологическая база и выявлены приоритетные проблемы преподавания академического вокала.

Ключевые слова: инновация, академический вокал, пение, музыкальное искусство.

Инсоннинг маънавий ўзлигини намоён этишига қаратилган эркин ижод қилишини тарбиялаш ўта муҳим. Ҳозирги замон педагоглари етук мутахассисларнинг таянч илмий-амалий ишланмаларига таянган ҳолда қатор инновацион технологияларни таклиф қилмоқдалар ва уларни ўзларининг педагогик амалиётларига жорий этмоқдалар. Мақолада академик вокал бўйича таълим беришдаги услубий асос кўрсатилиб, асосий муаммолар қайд этилган.

Калит сўзлар: инновация, академик вокал, куйлаш, мусиқа санъати.

Abstract

It is hard to overestimate the urgency educating the person's liberating creative growth, aimed at developing spiritual self-expression. The contemporary teachers propose a number of innovative technologies and introduce them into their pedagogical practice in accordance with the basic scientific and theoretical developments of leading specialists. The article provides a methodological foundation and identifies the priority issues of teaching academic vocal.

Keywords: innovation, academic vocals, singing, musical art.

Сегодня, когда стремительно развиваются все области человеческой деятельности проблема свободы личности, уникальности каждого человека, проявления его индивидуальной природы в области искусства и культуры приобретает первостепенное значение. Свобода, творчество, индивидуальность выражают сущность демократических преобразований, происходящих в

обществе. Не удивительно, что и со стороны правительства подчеркивается важность приобщения молодежи к высоким образцам искусства и культуры, которые ориентируют общество на духовное и нравственное оздоровление.

Кризис духовности, несомненно, приводит к регрессивным процессам в социальной, политической и экономических сферах. Поэтому, Президент

Узбекистана уделяет пристальное внимание развитию не только профессионального музыкального искусства, но и делает упор на приобщение детей к музыкальному искусству уже на первых этапах образовательной системы.

К сожалению, дают о себе знать такие негативные явления, как непопулярность классического искусства. Молодое поколение, демонстрирует пренебрежение к высокохудожественным ценностям, нежелание заниматься истинным творчеством.

В научно-методических работах создана обширная теоретическая база, доказывающая необходимость свободного творческого роста человека, направленная на развитие духовного самовыражения. Современные педагоги предлагают ряд инновационных технологий, внедряют их в свою педагогическую практику.

Из всех направлений музыкального искусства одним из приоритетных видится вокальное искусство, так как именно оно способно сформировать творческо-деятельные качества человека. Пение, уже в дошкольных учреждениях, становится психолого-педагогическим инструментом, в котором человек одновременно и объект воспитания, и инструмент, и средство художественного воплощения.

Таким образом, поиск новых форм и методов психолого-педагогического воздействия и принципов их применения в сфере духовно-креативного становления видится актуальным и востребованным в современном обществе.

Поиск новых методов и методик невозможен без опоры на базовые практические и теоретические работы затрагивающие вопросы развития вокальных способностей. В данной работе мы ранжировали их по следующим группам: вопросы духовного развития личности, ее творческого потенциала, принадлежат следующим русским философам – В. С. Соловьев, И. А. Ильин, Н. А. Бердяев, Н. О. Лосский,

Б. П. Вышеславцев, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов, Л. Шестов. В названных трудах находим сведения об аспектах характеризующих сущность творческой свободы в ее структурно-содержательной парадигме.

Немало ценных сведений находим в работах В. И. Мясичев, М. М. Бахтин, С. Л. Рубинштейн, Л. В. Занков, Э. В. Ильенков, Д. С. Лихачев, Л. С. Выготский, Я. А. Пономарев, Б. М. Теплов, Г. И. Кечхуашвили, Л. С. Зорилова и др. изучавших психолого-педагогическую проблематику.

Методико-теоретические разработки представлены в трудах Ю. Б. Алиева, О. А. Апраксиной, Т. И. Баклановой, Л. В. Шаминой, Г. П. Стуловой, Е. И. Максимова, П. А. Черватюка, Г. И. Мухамедовой и др.

Феноменологии креативной деятельности занимались М. С. Бернштейн, Е. Б. Евладов, Р. С. Тафель, С. П. Торренс, К. Р. Роджерс, И. А. Мартынюк, Л. Н. Москвичева, Е. В. Колесникова, Г. А. Глотова, Г. Г. Браже, Ю. Н. Кулюткина, М. Г. Мерзлякова.

Вокальное искусство как объект воспитания изучается в трудах В. И. Загвязинского, В. А. Кан-Калика, В. В. Краевского, Я. С. Турбовского и др.

Существует ряд разработок в сфере музыкознания и искусствоведения, касающихся деятельности С. Рахманинова, И. Стравинского, А. Скрябина, Ф. Шаляпина, Н. Обуховой, Ф. Стравинского, Л. Собинова, М. Биешу, Е. Образцовой, М. Ланца, М. Каллас. В них освещаются учебно-воспитательные и концертно-исполнительские аспекты в ракурсе синтеза творческого и психологического начал.

В области театрального искусства существуют технологии, которые основываются на применении психотерапевтических методов воздействия на творческие процессы Художника.

К. С. Станиславским, М. Б. Чеховым, Е. Б. Вахтанговым, В. Э. Мейерхольдом, Е. Гротовским и др. активно использовались аутотренинг, метод психической саморегуляции, измененных состояний сознания, мышечной релаксации, медитации, телесно-ориентированной психотерапии, а также восточных эзотерических техник и т.д.

Л. Б. Дмитриев, А. П. Зданович, Д. Л. Аспелунд, В. П. Морозов, Н. И. Жинкин, А. С. Иррисов обосновывают принципы и методы вокально-педагогической работы, направленной на динамизацию голосовых возможностей певца.

В современном Узбекистана, к сожалению, почти полностью отсутствуют научные исследования и разработки профессиональных вокалистов-педагогов поднимающие вопросы психотерапевтических принципов и методов воспитания творческой свободы певца, формирования его исполнительской культуры. При этом, почти в каждой работе о вокальном искусстве мы находим мнение о важности и значимости данной проблемы, о необходимости ее глубокого изучения, историко-теоретического осознания и выделения в отдельную область научных исследований.

Так, в статьях Г. И. Мухамедовой говорится, что художественно-педагогическая

работа в классе вокала связана как с совершенствованием исполнительских умений и навыков, так и с формированием внутренней культуры. Она позволяет певцу найти свое творческое “Я”, обрести гармонию с самим собой и окружающим миром. Процесс развития творческой свободы предполагает формирование исполнительского мастерства вокалиста, совершенствование всех сторон его креативного сознания, деятельно-творческой природы, культуры в целом [6].

Думается внедрение в учебный процесс инновационных методов и новых методик основанных на психолого-педагогических методик будет способствовать решению следующих художественно-педагогических задач: активизации объекта воспитания; совершенствованию элементов творческого сознания (“интерес”, “потребность”, “вкус” и др.); формированию исполнительской культуры, ее внутренней и внешней природы (“культура внутреннего “Я” и “культура поведения, общения” со зрительско-слушательской аудиторией и т.д.).

Подобная организация учебно-воспитательной работы будет оптимизировать креативные процессы исполнителя, позволит динамично развивать творческую свободу вокалиста.

Использованная литература:

1. Вопросы физиологии пения и вокальной методики//Сост.: проф., канд. искусствовед. Агарков О. М., проф., д-р искусствовед. Дмитриев Л. Б., Киличевская А. Д./ГМПИ им. Гнесиных: Труды. -Москва: 1975. Вып. XXV, 167 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства//Под ред. Ярошевского М. Г. Москва: 1980.
3. Образцова Елена//Орфёнов А. И. Юность, надежды, свершения. -Москва: “Молодая гвардия”, 1973. С. 93-110.
4. Жарков А. Д. Культурно досуговая деятельность: Уч. пособие. -Москва: МГУКИ, 1996, 250 с.
5. Загвязинский В. И. Инновационные процессы в образовании и педагогическая наука. -Тюмень: 1990, 181 с.
6. Мухамедова Г. И. Развитие резонаторных ощущений – одна из главных задач воспитания оперного певца. -Ташкент: “Музыка”, №2, 2021.



Анвар РАИМДЖАНОВ,
Заслуженный артист Республики Узбекистан,
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В КВАРТЕТНОМ КЛАССЕ

Аннотация

Струнный квартет имеет свою специфику и отличается от разнообразных концертно-виртуозных жанров как сольных, так и ансамблевых. Исходя из специфики, формируются методические принципы работы в квартетном классе, о некоторых из них рассказывается в данной статье.

Ключевые слова: струнный квартет, исполнение, методика, звучность.

Торли квартет ўзига хос қирраларга эга бўлиб, ўзга концерт-виртуоз яккахон ва ансамбль кўринишидаги жанрлардан ажралиб туради. Айнан ўзига хослигидан келиб чиққан ҳолда квартет синфида ишлашнинг услубий тамойиллари шаклланади. Ана шундай тамойилларнинг айримлари ҳақида қуйидаги мақолада сўз боради.

Калит сўзлар: торли квартет, ижрочилик, услубиёт, жарангдорлик.

Abstract

The string quartet has its own features that distinguish it from a variety of concert-virtuoso genres, be it solo or ensemble. Methodological guidelines of working in a quartet class are formed in accordance with specific features. Some of them are described in this article.

Keywords: string quartet, performance, technique, sonority.

Класс струнного квартета является одной из ведущих дисциплин обучения профессионального музыканта на оркестровом факультете. В процессе обучения в квартетном классе студенты и учащиеся приобретают навыки ансамблевой игры, знакомятся с особенностями и спецификой звучания голосов струнного квартета, со стилями исполнения произведений классиков, романтиков, современных композиторов, в том числе и композиторов Узбекистана.

Струнный квартет имеет свою специфику и отличается от разнообразных концертно-виртуозных жанров как сольных, так и ансамблевых. В основе квартетного ансамбля лежит четырехголосная звуковая ткань. Сформировавшись в итоге долгого исторического процесса, четырехголосие

довольно прочно утвердилось в музыке и воспринимается воспитанным слухом как вполне исчерпывающее созвучие.

Четыре участника струнного квартета образуют однородное по звучанию монолитное целое. Каждый из них, в принципе, равноправен со всеми остальными, каждый способен и готов на равных вести совместную музыкальную беседу. Условия такого темброво-однородного ансамбля струнных инструментов не предполагают виртуозности, которая в той или иной степени является свойством концертного жанра.

Музыкальный язык квартетов характеризуется сложностью. Для слушания этой музыки необходимо особенно чуткое внимание: её ткань непрерывна и изменчива, линии кратки, они то сложно переплетены, то едва намечены. Инструментам,

входящим в состав квартета, присущи интонационная гибкость, разнообразие нюансировки, приближающие их к человеческому голосу. При общем сходстве тембры этих инструментов отличаются тонкими, но ясными даже для неопытного слуха признаками.

Квартетная музыка обладает своеобразной способностью выражать эмоциональный строй мышления. Было бы ошибочно думать, что квартетная музыка исчерпывается явлениями высокого интеллектуализма. Квартет в творчестве композиторов различных эпох, стилей, национальных школ является благодатной почвой для поиска разнообразных выразительных средств и приёмов, использования тончайших красочных возможностей ансамблевого письма.

Участие в ансамбле играет огромную роль в формировании музыканта и должно сопутствовать ему в течение всей его жизни. В ансамблевой музыке каждому участнику приходится исполнять попеременно то ведущий, солирующий голос, то аккомпанирующую партию. Ансамблевая игра развивает у исполнителя правильное представление о функциях различных инструментов, различных элементов музыкальной ткани, умение вовремя уступить ведущему голосу. За время прохождения курса квартетного класса обучающийся должен: всесторонне ознакомиться с квартетной музыкальной литературой; изучить стиль исполняемой музыки различных эпох и направлений; развить чувство четкого и твердого ритма; приобрести навыки слышания всех голосов струнного квартета и исполнения своей партии в общем ансамбле; уметь использовать различные штрихи и подчинять их единому исполнительскому замыслу; приобрести навыки и опыт выступления на концертной эстраде.

В составе струнного квартета собраны в единый творческий коллектив четыре исполнителя; два скрипача, альтист, виолончелист. По своему характеру и музыкально-индивидуальным особенностям

они должны соответствовать друг другу. В том случае, когда индивидуальные особенности ансамблистов не сходятся, несоответствие преодолевается в процессе долгих совместных репетиций. В результате образуется ансамбль, являющийся единым целым.

Первый скрипач должен обладать хорошим техническим аппаратом и красивым звуком, а также организаторскими и деловыми способностями, волевыми качествами, необходимыми ему как руководителю ансамбля - первый скрипач ведёт за собой всех ансамблистов.

Второй скрипач и альтист могут не иметь такой беглости и блеска, как первый скрипач, но им нельзя уступать ему в характере звукоизвлечения, в технической свободе и в общем музыкальном развитии.

Необходимые качества альтиста и виолончелиста – хорошая звучность, соответствие другим ансамблистам по всем музыкальным качествам: твёрдый ритм, необходимая техника и музыкальность.

Главное условие работы в квартете - это сознательная дисциплина во всех её проявлениях. Дисциплина - организационный фундамент в репетиционной работе. Всегда важно выслушивать мнение каждого участника квартета. В том случае, когда мнения разделяются, необходимо прослушать все предлагаемые варианты и выбрать лучший. Каждый ансамблист обязан приходить на репетицию подготовленным, предварительно разыгравшись и выучив свою партию.

В квартетном исполнительстве единство замысла приобретает в процессе длительных репетиций, что требует большого количества времени и сыгранности. В основе ансамблевого исполнительства лежит принцип внимательного слушания партнёров.

Настраивать инструменты следует раздельно, негромко, и не в унисон. Движение смычка должно быть медленным, а звучание инструмента в нюансе р - тр. Услышав высоту звука "ля", можно приступить к настройке своего инструмента только после того, как данный для настройки

тон уже отзвучал. Завершив настройку всех инструментов, желательно проверить в унисон звук “до” у альты и виолончели.

Приступая к изучению произведения, молодые исполнители должны иметь представление о стиле композитора. С этой целью полезно читать с листа квартеты, написанные до и после изучаемого сочинения.

При первом чтении рекомендуется быстрые части исполнять в относительно сдержанном темпе для лучшей их фиксации в сознании и для контроля над поставленными задачами. Для охвата музыки в целом необходимо периодически исполнять эти части в указанном автором темпе.

Проиграв сочинение целиком несколько раз, представив себе его замысел, форму, гармоническое и мелодическое содержание, ритмические особенности, следует начать работу с освоения первой части, которая обычно представляет собой сонатную форму. После проигрывания всей части акцент в работе желательно переместить на экспозицию, как на основу дальнейшего музыкального развития.

Следует строго относиться к фактуре каждого произведения и, в особенности, его частей, обращать внимание на нюансировку, агогику ритмические и темповые отклонения. В дальнейшей работе проигрывать, части целиком не имеет смысла. Необходимо учить отдельные места, работать над фразой, периодом.

Полезно перед репетицией играть гаммы в унисон, аккордовые последовательности (Т - S - D и другие) в медленном темпе для выявления и становления общеквартирной интонации. Иногда можно разойтись по углам репетиционной комнаты и репетировать повернувшись спиной друг к другу. Это помогает в развитии навыков слушания друг друга. В процессе репетиции, при изучении нового произведения ставятся общие, целесообразные штрихи, аппликатура. Эти штрихи должны исходить не из принципа облегчения игры, а из содержания

данного произведения, его формы, темпов и нюансировки. Определяются сольные моменты у отдельных инструментов, кульминации, общая фразировка.

Безусловно, единство аппликатуры и штрихов придаёт исполнению не только внешний эффект, но и новые квартетные краски. В тех случаях, где автором выстелена определённая аппликатура и штрихи, необходимо их придерживаться. Не следует пренебрегать и примечаниями редактора.

Придерживаться авторских указаний очень важно при разучивании какого-либо произведения. Только таким путём можно быстрее достичь цели в определении художественного содержания произведения. Важнейшей задачей является создание верного образа в процессе творческого поиска, правдивое и выразительное звучание каждой партии и партитуры в целом. Для полноценного раскрытия содержания исполняемого сочинения необходимо не только знание творческого пути этого композитора, его эпохи, времени сочинения данного произведения, специфики музыкально-выразительных средств, но прослушивание записей и ознакомление с произведением в концертном исполнении.

При работе над произведением очень важно обратить внимание на такие моменты подготовки к выступлению на эстраде, как настройка, выход на сцену, посадка, как начать и закончить произведение. Здесь и выявляются волевые качества и дирижёрские способности первого скрипача, который берёт на себя инициативу и показывает вступление лёгким незаметным для слушателей движением инструмента, или смычка как дирижёрской палочки. Это относится в равной степени и ко второму скрипачу, альтисту и виолончелисту, если произведение начинается со вступления одного инструмента.

Переворачивание нот во время исполнения, особенно на эстраде, необходимо делать левой рукой и бесшумно, не привлекая особенного внимания слушателей

и исполнителей. В трудных для переворота местах отдельные ноты можно передать другому исполнителю, которому удобно это сыграть без затруднения. Один исполнитель переворачивает страницу другому, если у того сольный отрывок связан с переворотом страницы.

Момент окончания игры должен быть особо отработан. Основное правило здесь: все ансамблисты снимают смычки одновременно с первым скрипачом, если произведение заканчивается четырёхголосо. Когда произведение заканчивается в медленном темпе на выдержанных нотах, необходимо задержать смычки на струнах, а затем снять их одновременно. Если произведение заканчивается резко и быстро после последнего аккорда, смычки нужно немного задержать в воздухе, а затем опустить одновременно.

Полезно записать исполнение с последующим прослушиванием или сделать видеозапись с последующим просмотром. Это необходимо для выравнивания

звучности в квартете. Звучность квартета не должна быть похожа на оркестровую. Здесь неуместно форсирование звука отдельными инструментами и в целом всего квартета. Прослушивание исполнения в магнитной записи или просмотр видеозаписи, как правило, выявляет новые проблемы, касающиеся нюансировки, общего баланса звучности, штрихов, аппликатуры, интонирования отдельных голосов и аккордов. Подчас приходится отказываться от некоторых, ранее намеченных нюансов и штрихов. Заметим, что от штрихов и аппликатуры зависит как равновесие звучания в квартете, так и возможность выделения каких-то важных моментов в каждой партии.

Необходимо учитывать, что длительная совместная игра постепенно выравнивает интонационные различия, имеющиеся у участников квартета. Они постепенно приспосабливаются друг к другу. В неустанных поисках и проявляется творческий подход к проблеме, исполнения.

Использованная литература:

1. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт, Части 1, 2. -Москва: 1988.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. -Москва: 1977.
3. Гайдамович Т. Виолончельные сонаты Бетховена. -Москва: 1980.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. -Москва: 1971.
5. Давидян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики. -Москва: 1984.
6. Давидян Р. Психологические аспекты квартетного музицирования. Музыкальное исполнительство и современность. -Москва: 1988.
7. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. -Москва: 1980.
8. Жук И. Размышления о квартетном исполнительстве. "Советская музыка", 1973 №12.
9. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. -Москва: 1979.
10. Мавриди Ф. Организация учебного процесса в квартетном классе - Вопросы истории и теории музыки Казахстана. -Алма-Ата: 1984.
11. Николаева А. Категория стиля и музыкальная педагогика. "Музыка и время", 2003, №11.
12. Раабен Л. В. Мастера камерно-инструментального ансамбля. -Москва: 1964.
13. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. -Москва: 1978.
14. Шамирзаева Г. Некоторые черты исполнительской интерпретации фортепианных камерных ансамблей венских классиков. -Ташкент: 2004.
15. Шутикова О. Раннеклассический стиль в музыке. "Музыка и время", 2002, №7.



Гулзада БЕКМУРАТОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси 3-босқич таянч докторанти



ҚОРАҚАЛПОҚ МУСИҚАЛИ ТЕАТРИНИНГ ТАРИХИЙ ҚАДАМЛАРИ

Аннотация

Бердақ номидаги Қорақалпоқ давлат академик мусиқали театрининг тарихи санъатшунослик нуқтаи назаридан чуқур ўрганиш ва мулоҳазага лойиқ. Бу ерда театрнинг асосий муаммолари, унинг Ўзбекистон маданиятидаги тарихий аҳамиятини ёритишга ҳаракат қилдик ва репертуар масалаларига ҳам тўхталиб ўтдик.

Калит сўзлар: мусиқали театр, сахна, пьеса, драматургия, оркестр, актёр, режиссёр, дирижёр, композитор.

История Каракалпакского государственного Академического театра им. Бердаха, заслуживает глубокого изучения и рассмотрения с различных искусствоведческих позиций. Здесь мы попытались кратко назвать основные проблемы театра, выявить его историческое значение в культуре Узбекистана, коснулись вопросов репертуара.

Ключевые слова: музыкальный театр, сцена, пьеса, драматургия, оркестр, актёр, режиссёр, дирижёр, композитор.

Abstract

The history of the Academic Theater of Karakalpak Music named after Berdah deserves a profound exploration and attention from various positions of art criticism. Here we attempted to outline briefly the key issues of the theater, to reveal its historical significance in the culture of Uzbekistan, as well as cover the repertoire matters.

Keywords: musical theater, stage, play, drama, orchestra, actor, director, conductor, composer.

Ўтган асрнинг 60-70-йилларига келиб қорақалпоқ адабиёти ва санъати, шу билан бирга мусиқали театр ҳам тезкорлик билан, янги услубда ривожланиб, театрга иқтидорли ёшлар кела бошлади.

Бу даврдаги театр репертуаридан, асосан, дostonлар бўйича ёзилган пьесалар, инсценировкалар билан таржима қилинган асарлар жой олган. Бундан ташқари, Фарғона театри режиссёри Г. Абдулов, Қозоғистонлик таниқли режиссёр А. Мамбетовлар ҳам келиб, спектакллар сахналаштирди. Н. Довқораевнинг “Алпомиш”, А. Шамуратов, И. Юсуповларнинг “Қирқ қиз” мусиқали драмалари, Т. Қаипбергеновнинг “Қорақалпоқ қизи” романи бўйича ёзилган Т. Баяндиёвнинг

“Жумагул” драмаси, Ш. Айтматовнинг “Она ер, она” асари муваффақиятли сахналаштирилди.

Театр кўпгина фестиваллар, танловларда ғолибликни қўлга киритиб, дипломлар билан мукофотланди, санъат ва маданият, адабиёт ҳафталикларида иштирок этди. 1963 йил февралда Тошкент шаҳрида ўтказилган Қорақалпоғистон санъати ва адабиёти ҳафталигида театр “Яйловда тўй”, “Айгул-Абат”, “Левониха Орбитада”, 1969 йилда “Аҳмоқ подшоҳ”, “Навоий Астрабодда” номли спектакллари билан иштирок этди.

1972 йили олдинги уюшма халқлари драматургияси ва театрларининг Биринчи Бутунуюшма фестивали якунлари бўйича “Она ер, она” спектаклини энг

яхши сахналаштиргани учун (режиссёр А. Мамбетов) Маданият вазирлигининг дипломи, 1974 йили “Жумагул” (режиссёр Р. Турениязов) спектакли мавсумнинг энг яхши спектакли дипломи билан мукофотланди.

Кейинги йилларда профессионал билимга эга актёрлар, қўшиқчи ва раққосалар, оркестр ижрочилари сони ортиб, театр иқтидорли кадрларга тўлиб, юқори натижаларга эриша бошлади. Кенг ижодий имкониятларга эга бўлган миллий театр одатий турмуш тарзи мавзуларидан келиб чиқиб, янги поэтик асарлар яратишга ҳаракат қилди. Ёш режиссёрлар Қ. Абдиреймов ва Н. Ансатбаевларнинг тинимсиз меҳнатлари натижасида театр олдинги уюшма республикалари театри орасида аҳамиятли ўрин эгаллай бошлади. “Отелло” (В. Шекспир), “Абу Райҳон Беруний” (Т. Сейтжанов), “Навоий Астрабодда” (И. Махсумов), “Қорақалпоқ қизи” (Т. Баяндиев, Г. Абдулов), “Ой тутилган тунда” (М. Карим), “Номи ўчсин” (Г. Горин), “Араванг ағдарилмасин” (О. Иоселани), “Азроилни алдаган одам” (Т. Минуллин), “Ошиқ Ғариб” (А. Бегимов, Т. Алланазаров), “Ўн ўчинчи раис” (А. Абдуллин), “Аризасига кўра” (Ў. Умарбеков) каби асарлар сахналаштирилди. Режиссёрлар актёрларнинг ижодий кучини, имкониятларини тўғри баҳолаб, сахнадаги маҳоратига алоҳида эътибор қаратдилар.

Драматурглар ва театр, театр ва томошабинлар орасида ўзаро ижодий муносабатлар яхши натижа бера бошлади. Ёзувчилар уюшмаси билан биргаликда тез-тез фикр алмашувлар, пьесалар бўйича муҳокамалар ўтказилди. Мана шу даврда қўшиқлари ва миниатюралари билан танилган ёш шоир, ёзувчи К. Раҳманов бетакрор асарлари билан театрда қадам қўйди. Унинг қаламига мансуб “Келин” спектаклидан сўнг “Ярали юраклар”, “Лаққилар касалхонада”, “Инжиқнинг муҳаббати” ва бошқа пьесалар театр репертуаридан жой олди. Қ. Матмуратов, О. Абдирахманов,

С. Жумагулов, М. Низановлар сахна асарлари билан 1980-йиллардан бошлаб миллий драматургиямиз ривожига катта ҳисса қўшиб келмоқдалар. “Омирбек ва Тазша”, “Ўжар”, “Икки дунё овораси” каби миллий колоритга бой спектакллар томошабинлар кўнгилдан жой олди.

1976 йили Қорақалпоғистон ва бошқа вилоятлар театрлари телефестивалининг якуни бўйича театрга биринчи ўрин берилиб, Ўзбекистон Маданият вазирлигининг дипломи билан тақдирланди. Шу йили М. Каримнинг “Ой тутилган тунда” (режиссёр Н. Ансатбаев) спектакли олдинги уюшма театрлари орасида энг яхши сахналаштирилган спектакль мукофотини олишга муяссар бўлди.

1977 йилда театр “Ўқимат белгиси” ордени билан тақдирланди. 1980 йилда Ўзбекистон Республикаси театрлар орасида ўтказилган, Иккинчи жаҳон уруши йиллари мавзусига бағишланган спектакллар фестивалида К. Раҳмановнинг “Ярали юраклар” (режиссёр Н. Ансатбаев) спектакли биринчи ўринни эгаллади ва Сапар ота ролидаги Шамурат Ўтемуратов “Энг яхши эркак роль яратувчиси” номинацияси ғолиби бўлди.

1983 йилда Тошкент шаҳрида Қорақалпоғистон театри кўнлари бўлиб ўтди. Театр жамоаси Ж. Аймуразаевнинг “Бердақ” мусиқали драмаси, С. Хожаниязовнинг “Суймаганга суйкалма” мусиқали комедияси, К. Раҳмановнинг “Келин” комедияси, М. Каримнинг “Ой тутилган тунда” ва Г. Гориннинг “Номи ўчсин” драмаларини томошабинларга инъом этди.

80-йилларда оддийликдан мураккабликка ўтиб бўлинган давр эди. Энди йирик ҳажмли асарларни сахналаштиришга имкониятлар очилиб, миллий опера ва балет сахналаштирадиган вақт келганди.

1987 йилда композитор, Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон санъат арбоби Н. Мухаммеддинов томонидан яратилган биринчи қорақалпоқ миллий операси – “Ажиниёз” сахналаштирилди. Либреттоси

Ўзбекистон Қаҳрамони, Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ шоири И. Юсупов қаламига тегишли.

Бу операнинг саҳналаштирилиши театрнинг янги йўналишини белгилаб, унга 1989 йили “Муסיқали театр” мақоми берилди. Олдин муסיқали драма ва комедия театри сифатида аралаш чолғулар ансамбли (оркестри) фақат муסיқали драма спектакллари ва унисон концерт дастурлари билан халқимизга хизмат қилиб келган бўлса, 1989 йилдан бошлаб кўп жанрли театрлар қаторига кирди ва опера, балет, муסיқали драма ва комедия, драма спектакллари саҳналаштириш имкониятига эга бўлди. Бундай театр олдинги уюшма кўламида фақат иккита жойда бор эди. Энди у Қорақалпоғистонда ҳам вужудга келиб, кўпгина жанрларда спектакллар намойиш этиш имконияти туғилди. Театрга аввалги филармониянинг симфоник оркестри созандалари ва чолғулари тўлиқ ўтказилди. Актёрлар таркибида вокал актёрлари, драма актёрлари, хор, балет труппалари фаолиятини бошлади. Дунё стандартларига жавоб берадиган, муסיқадаги энг йирик синтетик жанр – опера асарлари саҳна юзини кўрди. Оркестрга Сапарбай Палванов бош дирижёр, Қурбанбай Заретдинов бош хормейстер этиб тайинланди.

Олдинги кичик, тўлиқ бўлмаган, аралаш чолғулар оркестри билан театр саҳнасида ижро қилиниб келган “Суймаганга суйкалма”, “Уч бўйдоқ”, “Бердақ”, “Аҳмоқ подшоҳ”, “Ошиқ Ғариб” муסיқали драмалари тўлиқ

оркестр таркиби учун қайта ишланиб, стандартларга жавоб берадиган даражада ижро этила бошланди.

Театр эндиликда кўп жанрли бўлиб, опера, балет, муסיқали драма ва драма спектакллари саҳналаштирилди. 1990 йилда Қозоғистон Республикаси Олма-Ота шаҳрида “Ажиниёз” операси, “Ошиқ Ғариб” муסיқали драмаси, “Келин” комедияси намойиш қилинди. Г. Толегенов саҳналаштирган “Ажиниёз” миллий операси 1993 йил январда илк маротаба Тошкент консерваториясида (ҳозирги Ўзбекистон давлат консерваторияси), 1993 йили Ҳамза номидаги ўзбек давлат драма театрида (ҳозирги Ўзбек миллий академик драма театри) “Шарьяр” спектакллари қўйилди.

80-йиллар ўрталари ва 90-йиллар бошида катта ва ўрта авлодга мансуб профессионал композиторлар – А. Султонов, Х. Турдикулов, А. Хайратдинов, Н. Мухаммеддинов, М. Жиемуродов, С. Палвановлар билан бир қаторда композиторлар ва мелодистларнинг янги авлоди пайдо бўлди: Ўзбекистон давлат консерваториясида таълим олган К. Абдуллаев, Ш. Пахратдинов, Қ. Заретдинов каби композиторлар театр ривожига ҳисса қўшиб, янгидан-янги саҳна асарларини яратдилар. Қорақалпоқ муסיқали театрининг босиб ўтган йўли, профессионал даражага кўтарилиши, “Муסיқали театр” мақомининг берилиши шу масканда ижод қилаётган инсонларнинг машаққатли меҳнатлари маҳсулидир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Баяндиёв Т. Каракалпакский театр им. К. С. Станиславского. “Фан”, -Ташкент: 1971.
2. Адамбаева Т. Революцияға шекемги қарақалпақ музыкасы. -Нөкис: “Қарақалпақстан”, 1976.
3. Адамбаева Т. Қарақалпақ Совет музыкасы тарийхынан. -Нөкис: “Қарақалпақстан”, 1985.
4. Алланазаров Т. Каракалпакский советский театр. -Ташкент: 1986.

Гулчеҳра КАРИМОВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси мустақил изланувчиси

УЙҒУР ХАЛҚИНИНГ МАВСУМИЙ МАРОСИМЛАРИ ХУСУСИДА

Аннотация

Маълумки, уйғур фольклори, хусусан, маросим қўшиқлари қадимдан шу халқ ҳаётининг бир қисмини ташкил этиб келган. У бевосита аҳолининг турмуш тарзи ҳамда меҳнат турлари билан алоқадорликда юзага келган ва ана шу меҳнат, мавсумий ва оилавий жараёнларни мадҳ этишга бағишланган бўлиб, узоқ ўтмишнинг бебаҳо маънавий обидалари сифатида тасаввур беради. Мазкур мақоланинг асосий вазифаси – маросимларнинг жанр жиҳатидан таснифланиши ҳамда мавсумий маросимнинг ўзига хослигини ажратиб кўрсатишдир.

Калит сўзлар: маросим, қўшиқ, муסיқа, жанр, нахшо, машрап.

Известно, что уйгурский фольклор, особенно обрядовые песни, издревле считались частью жизни уйгурского народа. Они напрямую связаны с образом жизни и видами труда населения и посвящены прославлению этих трудовых, календарных и семейных процессов, представляя их как бесценные духовные памятники из далекого прошлого. Основная задача этой статьи – классифицировать обряды по жанрам и выделить специфику календарных обрядов.

Ключевые слова: обряд, песня, музыка, жанр, нахшо, машрап.

Abstract

It is known that Uyghur folklore, especially ceremonial songs, has long been an integral part of life of the Uyghur people. It reflects the lifestyle and occupational specifics of the population and is dedicated to the glorification of labor, seasonal and family processes, depicting them as priceless spiritual symbols of the distant past. The main task of this article is to classify the ceremonies by genre and to have a closer look at the specifics of seasonal ceremonies.

Keywords: ceremony, song, music, genre, nahsho, mashrap.

Уйғурлар – Марказий Осиёда қадим замонлардан бери яшаб келаётган қадимги турк қабилаларининг замонавий авлодларидир.

Уйғур муסיқа санъатига оид биринчи маълумотлар “Минг уй” номли қимматбаҳо меъморчилик ёдгорлиги деворларидаги гўзал суратлар кўринишида сақланиб қолган. Бу иншоот II–XIV асрларга

тааллуқли. Суратларда раққосалар, шунингдек, уйғур чолғулари – дутар, равап, най, сурнай ва бошқаларда ижро этаётган муסיқачилар тасвирланган.

Уйғур муסיқаси, хусусан, фольклори, ҳозирги кунда нисбатан кам тадқиқ этилган соҳа ҳисобланади. Лекин унга бўлган қизиқиш кўпчилик саёҳатчилар, этнографлар, олимларнинг ишларида

кўринади. Шундай қилиб, VII аср бошида хитой саёҳатчиси Сюань Цзань Шарқий Туркистоннинг “Куча” номли уйғур феодал хонлигига шундай таъриф беради: “У ердаги мусиқачилар най ва дуторда моҳирона ижро этиб, бошқа барча давлатлар мусиқачиларидан устундир” [1; 12].

Турли халқларнинг мусиқий мероси таркибида узоқ тарихий жараёнда шаклланиб, авлоддан-авлодга ўтиб, сайқал топиб келган шундай фольклор намуналари мавжудки, улар муайян миллат, хусусан, уйғур халқи маданиятининг бойлиги ҳисобланади. У ҳар қайси даврнинг инъикоси ва садосидир. Халқ томонидан оҳангга солиниб, оммабоп томоша, тўй, турли маросимлар (мотам, мавсумий, меҳнат ва бошқалар) ва махсус саҳналарда айтиладиган кўшиқларнинг аксарияти ана шундай фольклор намуналаридандир. Халқ кўшиқларини уйғурлар “нахшо” деб атайдилар. Булар мазмун жиҳатидан халқ оммаси турмушини ва ҳаётга бўлган қарабини ифодалайди. “Нахшо” атамасини атоқли рус уйғуршуноси Н. Н. Пантусов “Таранчинские песни” илмий тадқиқот ишида илк маротаба келтирган бўлиб, уйғур нахшоларининг айрим турлари ва номлари ёритилган (матнлари билан).

Уйғур халқининг маиший ҳаётида мусиқа ва рақслар муҳим ўрин тутди. Байрамлар, халқ тантаналари, йиғилиш кечалари, тўй каби оилавий байрамлар кам ҳолларда мусиқа ва рақсиз ўтган. Уйғур халқ кўшиқларининг куйлари ўзига хос интонацион хусусият билан ажралиб туради. Одатда, кўшиқлар оғзаки анъанада авлоддан-авлодга ўтиб келган. Кўшиқлардаги мусиқий жўрлик кўшиқ куйини қайтариб, куй ритмини таъкидлаган.

Уйғурларда халқ оғзаки ижодиёти кенг ривожланган, айниқса, лирик поэзияга эътибор кучли бўлган. Уларнинг маиший ва маданий ҳаёти билан танишган саёҳатчи ва тадқиқотчилар бу халқнинг мусиқий истеъдодини, кўшиқ, мусиқа ва рақсга муҳаббати кучлилигини таъкидлаб ўтганлар. Уйғур фольклорида тарихий

воқеаларни баён этувчи поэтик шаклдаги кўшиқларнинг катта туркумлари, шунингдек, кенг қўламдаги лирик кўшиқлар ва афсоналар мавжуд. Ва ниҳоят, уйғур мусиқа фольклорида турфа хил маросим кўшиқлари ўрин олган, уларни тўй ва оилавий маросимлар, даволаш ва меҳнат маросими кўшиқларига таснифланиши бежиз эмас. Хусусан, Р. С. Абдуллаевнинг “Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии” китобида [2] Ўзбекистон ва Марказий Осиё халқлари (қозоқ, қирғиз, тожик, туркман, уйғур) маданиятига оид маросимлар мавсумий, оилавий ва эътиқодий таснифланиши бўйича, тарихий ёритилиши, жанр таркиби ва энг муҳими, мусиқа билан алоқадорлиги даражалари тадқиқ этилган. Мазкур китоб ушбу мақоладаги уйғур маросим кўшиқларининг жанр жиҳатидан таснифланиш қоидаларини белгилаб берган. Кейинчалик уйғур халқи маросим кўшиқлари намуналарини таҳлил этишда Р. С. Абдуллаевнинг тажрибалари таянч қилиб олинган.

Маросим кўшиқлари уйғур халқи маънавий ҳаётида қимматбаҳо соҳа ҳисобланади. Илк асрлардан буён шаклланиб, ривожланиб, ҳозирги кунда ҳам ўрнини йўқотмаган, бу эса, ўз навбатида, унинг келажақда тўлақонли яшاشига далилдир. Маросим кўшиқлари тегишли маросим учун мўлжалланган ва йилнинг маълум кунларида ёки маълум вазиятлар билан боғлиқ ҳолда ижро этилган. Мусиқа, сўз ва ҳаракатларнинг ажралмас алоқаси нафақат у ёки бу маросимларга хос ҳисобланган асар мазмунини, балки уларнинг ички тузилиши, мусиқий-поэтик хусусиятлари, ижрочилик услуби ва ижрочилар таркибини аниқлаган.

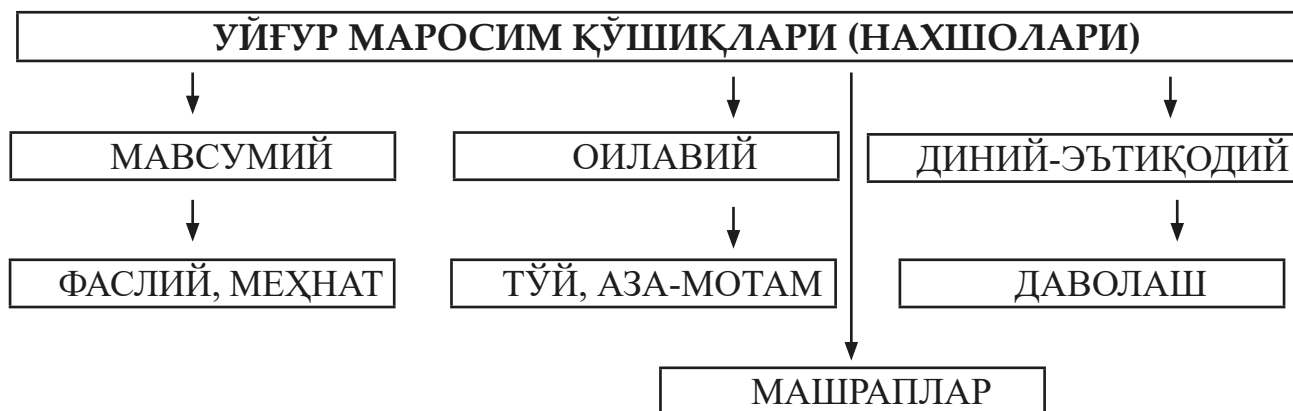
Ҳар бир халқнинг ўз миллий маданияти билан боғлиқ маросим ва урф-одатлари бор. Улар маданиятнинг ривожланишини, этно-генетик алоқаларини ўрганишда муҳим омил ҳисобланади, шу халқнинг тарихини маълум ижтимоий-иқтисодий шаклда акс эттиради ҳамда миллатнинг маънавий дунёсини шакллантиради.

Миллий маросим – нафақат тўй, бола туғилиши, тарбияланиши билан боғлиқ ҳаракат, балки халқнинг бой анъаналарига тўла тарихи ва маданиятидир.

Марказий Осиё халқлари, хусусан, уйғур халқи ҳаётида улкан ижтимоий-иқтисодий ва маданий ривожланиш натижасида маросим қўшиқларига таъсир кўрсатган муҳим ўзгаришлар юзага келди.

Уйғур маросим қўшиқлари ҳам барча санъат намуналари каби тузилиши, бадий хусусиятлари, қўлланилиш ўрни ва бажарадиган вазифаларига кўра муайян жанрларга бўлинади.

космология билан тор алоқага эга. Халқ онгида табиат ҳаёти жамият ҳаётига мос тушган, байрамлару маросимлар бу вазиятда ижтимоий ва табиий ҳодисаларни туташтирувчи омил сифатида амал қилган ҳамда маданиятнинг юқори намунаси ҳисобланган. Қадимий турк халқларида, хусусан, уйғурларда йил фаслларининг ўзаро ўрин алмашуви “бирининг ўлими” (охири) ва “иккинчисининг тикланиши” (боши) кўринишига эга. Шу тариқа уларнинг тадрижий занжири вужудга келди:



Марказий Осиё халқларининг мавсумий маросимлари бевосита тақвим ва йил фасллари билан боғлиқ бўлган турфа хил меҳнат фаолиятини ҳам ўз ичига олган. Ҳар бир маросим ўз қонун-қоидалари, куй-қўшиқлари, жўрлик қилувчи чолғу асбобларига эга.

Д. Д. Доржиеванинг уйғурлардаги Наврўз ва гул сайилларига бағишланган илмий мақолаларида бу халқда Янги йил кутиш маросими [3], табиатга итоат, сув ва оловга ибодатлар ҳанузгача сақланганлиги ҳақида далиллар келтирилган [4; 19-22].

Мавсумий маросим нахшоларига қишлоқ хўжалик мавсумининг байрам ва маросим нахшолари киради. Марказий Осиё халқлари ҳаётида байрамларнинг йиллик туркуми муҳим аҳамиятга эга бўлган, зеро у фаслларнинг табиий алмашинуви, фалак ҳаракати, анъанавий

1. Туғилиш (пайдо бўлиш).
2. Ўсиш (ривожланиш).
3. Деградация (пасайиш).
4. Ўлим (йўқолиш) [5].

Бу хусусият нафақат мавсумий, балки бошқа бир қатор оилавий ва диний маросимлар туркумларида ўз аксини топган.

Бизгача етиб келган мавсумий маросим нахшолари, асосан, қишлоқ хўжалигининг мусиқий-поэтик намуналаридир ва ўтмишдаги аграр фаолият ва уларга ҳамроҳ нахшолар ҳақида тушунча ҳосил қилишга ёрдам беради.

Мавсумий маросим нахшоларини мавсумий ва функционал хусусиятларига кўра икки турга ажратиш мумкин: қишки, баҳорий, ёзги ва кузги нахшолар; қутловчи, табрикловчи нахшолар.

Шуниси маълум бўлдики, мавсумий маросим нахшолари маросим турлари, ижро этиш услуби, жанрлари жиҳатидан турларга бўлинади. Масалан, баҳорда табиатнинг янги ланиш маросими

бўлмиш “Наврўз” байрамини Марказий Осиё халқлари билан бирга уйғурлар ҳам нишонлайдилар, бунда улар ўз анъаналари, удумлари, нахшоларига эга. “Норуз”, “Лола”, “Бойчечак” нахшолари эса Марказий Осиёнинг бошқа халқларига ҳам хосдир. Шу билан бирга уйғурларнинг ўзига хос мавсумий нахшолари ҳам мавжуд. Буларга Хотан воҳасида амалда бўлган “Тағ нахшиси”, қашқарликлар куйлайдиган “Шах-шах чинар” ҳамда “Чиманда гул” нахшолари, “Тағлар ара” (Илий), “Чиманда гул” (Қашқар), “Ачил гул” (Турпан), “Гул ачилди”, “Бағда қизил гул” киради.

Бу нахшоларнинг ҳар бири маълум вазифага эга, аксарияти баҳордаги “гул сейли” маросимида йигитлар, қизлар ва аралаш гуруҳларнинг мавсумий ҳаракатларини баён этади.

Бундан ташқари, машраплар ҳам маросим жанри сифатида кенг қўлланилади. Масалан, “Кок машрипи” (Қумул) Норуз байрамида ўзбек халқига ҳам хос бўлган сумалак қайнатиш маросимидаги кўк сомса тайёрлаш вақтида ижро этилади. Фарқи шундаки, уйғурлар катта машрап уюштириб, нахшо-усулни ҳам кенг қўллайди.

Уйғур халқининг мавсумий маросимлари, асосан, баҳорий байрам туркумлари билан гуруҳланиб, маросимнинг асосий таркибларининг турғун қайтарилиши орқали фарқланади. Мавсумий маросим нахшоларининг таҳлили шуни кўрсатдики, кўпчилик қадимий нахшолар ҳозирги кунда замонавий услубда қўлланилишига қарамай, асл вазифасини сақлаб қолган. Байрамона-тантанали “Норуз калди”, махсус маросимлик “Бойчечак”, “Лола” ва бошқалар шулар жумласидан. Бинобарин, уйғурларда фақат Шарқий туркистонликларга хос бўлган, ҳозиргача турли ижроларда ва талқинда сақланган “Лола”, “Гул сайли” байрамини акс эттирувчи “Ачил гул” (Турпан), “Гул ачилди”, “Чиманда гул” (Қашқар), “Бағда қизил гул” каби мавсумий маросим нахшолари мавжуд. Бундан ташқари, инсоннинг табиат қонунларига итоат этиши, у билан ҳамнафас бўлиши, айна баҳорий мавсум билан боғлиқ “Тағ нахшиси” (Хутан), “Шах-шах чинар” (Қашқар), “Тағлар

ара” (Илий) каби маросим нахшолари ҳозир ҳам ижро этилади.

Ёшларнинг боғларда “Гул сайли” байрамида фаол иштироки “Ачил гул” нахшосида ёрқин тасвирланган. Куплет шаклига эга нахшо айна пайтда ҳар бир мисрада “ачил, ёр-ай” нақароти билан якунланади. Шеъринг матн асосида табиат кучларидан, очилаётган, очилган гуллардан ўз ёрининг васлига етишда ёрдам-маслаҳат сўраб мурожаат қилинган ҳикоя туради. Нахшонинг куй асосини ғамгин, равон, поғонама-поғона пастга томон йўналтирилган соф октава интервалидаги ва доимий қайтарилувчан оҳанг ташкил этади. Асосий поғона “ре” товуши бўлиб, ҳаракат ушбу товушдан келиб чиқади ва айнан унга қайтади. Нақаротнинг мусиқий оҳанг хусусиятлари банд оҳанглари билан сақлаган. Ҳазил характерга эга нахшо шу билан бирга минор лади – d-дорийда гавдаланган. “Ачил гул” нахшоси ҳозирги кунда замонавий услубда, стилистик ўзгаришларга учраб, овоз ёзиш студияларида қайта ишланиб, яккаҳон тарзда ижро этилади ва шу туфайли лирик нахшолар тоифасига киритилган.



Шу тоифага “Чиманда гул” нахшоси ҳам киради. Сардор бошчилигида бир гуруҳ йигитлар гул териш маросимида боғда ўз ёрларининг хусусиятларини мақтовли эпитетлар билан баён этади. Куплет шаклига эга нахшо ҳар бир

байтда “вай додай” нақароти билан якунланади. Нахшонинг куйи ғамгин, пастга томон равон йўналтирилган. Доимий қайтарилувчанлик хусусиятига эга. Куй тузилиши савол-жавоб тамойилига асосланган. Яккахон эркак ижрочи томонидан куйланади, нақаротида “вай додай” оҳанглари унисон гуруҳ қўллайди. Товушқатори g-дорий ладини ташкил этади.



Юқоридаги далиллар ва фикрлардан келиб чиққан ҳолда уйғур халқининг маросим қўшиқлари, хусусан маросим муסיқаси ҳақида куйидагиларни хулоса қилиш мумкин:

1. Уйғур халқининг маданий меросида маросимлар асрий анъаналар таъсирида шаклланган ва мавсумий (“Гул сайли”, “Норуз”), оилавий (никоҳ, бешик, суннат тўйлари, аза-мотам маросимлари),

диний (“рамзан”, диний-даволаш) маросим турларига бўлинади.

2. Уйғур халқ маросим нахшоларига эътиборнинг кучайиши унинг давомийлигини келтириб чиқарди. Улар ҳам барча санъат намуналари каби, тузилиши, бадиий хусусиятлари, қўлланилиш ўрни ва бажарган вазифаларига кўра муайян жанрларга ажратилади.

3. Кенг қамровли кузатувлар натижа-сида уйғур халқ маросим қўшиқларининг маиший вазифаларини аниқлаш асосида таснифлаш ушбу қўшиқлар, аввало, фольклорнинг муҳим томонларини белгилаши – уйғур маросим қўшиқларида халқнинг тарихи, ижтимоий ҳаёти ҳамда бадиий онги акс эттирилганлиги аниқланди.

4. Таҳлил этилган мавсумий маросим нахшолари мазмун жиҳатидан табиат билан диалог, ундан ёрдам сўраш, дардини баён этиш хусусиятларига эга; куй жиҳатидан содда, оҳанглари эса пастга томон равон, поғонама- поғона йўналтирилган; диапозони кварта-квинта чегарасида; деярли барча нахшолар, шеърый матн мазмунидан қатъи назар, минор ладларига эга; ритмик ўзига хослик, албатта, миллат анъаналаридан келиб чиққан; замонавий услубда ишланган, лекин ўзининг аزالий вазифаларини йўқотмаган.

5. Маълум бўлдики, уйғур халқининг мавсумий маросим нахшолари ҳозир ҳам аҳамиятини йўқотмаган, амалдан кетмаган жанрдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Пантусов Н. Н. Тарантические песни. 1890.
2. Абдуллаев Р. С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. -Ташкент: 2006.
3. Доржиева Д. Д. Новогодняя обрядность уйгуров Восточного Туркестана в контексте фольклорно-этнографических данных о Наврузе//Вестник ВГУ, серия: История. Политология. Социология, 2007, № 2.
4. Доржиева Д. Д. Праздники цветов как пережиток древнего культа плодородия у уйгуров Восточного Туркестана//Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 41. История. Вып. 38.
5. Абдуллаев Р. С. Обрядовая музыка Центральной Азии. -Ташкент: 1994.
6. Жўраев М. Маросимнома. -Тошкент: 2008.



Нилуфар НУРМАТОВА,
Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа
санъати институти ўқитувчиси



ЗАМОНАВИЙ ФАКТУРА ВОСИТАЛАРИНИНГ ШАКЛ ҲОСИЛ ҚИЛУВЧИ ОМИЛЛАРИ

Аннотация

XX–XXI асрдаги Ўзбекистон композиторларининг ижодига мансуб баъзи замонавий асарларда лад, тоналлик, таянч товуш, функционал алоқалар, каденция каби тушунчаларнинг аҳамияти сусайди. Асарлар кўпинча пуантилистик фактура, сонор бўёқлар, кластерлар, тремололар, репетициялар, турли хил аралаш аккорд ва диссонанс товушлардан таркиб топган оҳангдошликлар асосига қурилади. Натижада асар яхлитлигини ташкил этувчи ҳамда шакл ҳосил қилувчи воситаларни аниқлаш муаммоси юзага келди. Ушбу мақолада Ўзбекистон композиторлари асарларидаги яхлитлик муаммолари замонавий фактуранинг баъзи воситалари орқали ёритиб берилади.

Калит сўзлар: яхлитлик, фактура, сонор бўёқлар, кластерлар, марказий унсур, тембр, ритм, динамик воситалар.

В некоторых современных произведениях узбекских композиторов XX–XXI веков значение таких понятий, как лад, тональность, основной звук, функциональные связи, каденция, снижается. Произведения часто начинали строиться на основе мелодий, состоящих из пуантилистических фактур, звучных красок, кластеров, тремоло, репетиций, различных смешанных аккордов и звуков диссонанса. В результате возникает проблема определения средств, формирующих целостность и форму произведения. В данной статье проблемы целостности произведений узбекских композиторов освещаются средствами современной фактуры.

Ключевые слова: целостность, фактура, сонорные звуки, кластеры, центральный элемент, тембр, ритм, динамические оттенки.

Abstract

In some modern works of Uzbek composers of the XX–XXI centuries, the importance of such concepts as mode, tonality, basic sound, functional connections, cadence decreases. The works often began to be based on melodies consisting of pointilistic factures, sonorous paints, clusters, tremoloes, rehearsals, various mixed chords, and dissonance sounds. As a result, there is a problem of determining the means that form the integrity and form of the work. In this article, the problems of integrity in the works of Uzbek composers are covered by some means of modern facture.

Keywords: integrity facture, sonorous sounds, clusters, central element, timbre, rhythm, dynamics.

XX – XXI аср жаҳон муסיқа маданиятида содир бўлаётган ўзгаришлар Ўзбекистон композиторлари ижодига ҳам таъсир кўрсатиб, миллий муסיқамизнинг замонавийлик билан ҳамоҳанг тарзда шиддат билан ривожланишига улкан ҳисса қўшмоқда. Жумладан, мустақиллик йилларига мансуб асарлар ёки нота ва партитуралар замонавий давр руҳи билан бойитилганли сезилади. Чунки улар замонавий фактура воситалари асосига қурилган десак, муболаға бўлмайди. Асар яхлитлигини таъминлаб берувчи лад, тоналлик, шакл, функционал алоқалар каби тушунчаларнинг аҳамияти йўқолиб, ўрнига пуантилистик фактура, сонор бўёқлар, кластерлар, тремололар, репетициялар, турли хил аралаш аккорд ва товушлар қўлланила бошланганлиги маълум бўлади. Натижада асар шаклини ҳосил қилувчи воситаларни аниқлаш муаммоси юзага келади. Замонавий даврга хос асарларда дастлаб тониканинг мураккаблашган диссонансли кўриниши, кейинчалик эса марказий унсур тушунчалари билан бир қаторда, фактуранинг баъзи воситалари мазкур муаммонинг ечими сифатида юзага келади. Ушбу мақолада фактуранинг замонавий кўринишлари ва уларнинг шакл ҳосил қилишдаги ўрни баъзи таҳлилий мисоллар орқали ёритиб берилади.

Замонавий ижодкорлар, ҳатто битта товушни ижро этиш ва унга олиб келувчи янги услубларни кашф этишда юқоридаги фактуравий турлардан кенг фойдаланмоқда. Ушбу воситалар “эшитувчиларда маълум тасаввурларни ҳосил қилиб, улар турли ҳодиса, туйғулар, экспрессияни вужудга келтириши ҳамда муסיқани аниқ, тушунарли, “мароқли”, “завқли” ва қизиқарли қилиб ифодалаши мумкин” [3].

Тоналлик ва функционалликка эга бўлмаган, замонавийлик руҳида яратилган

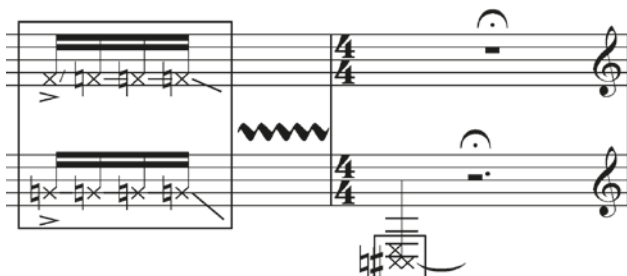
асарларда яхлитликни ҳосил қилишда фактуранинг ўрни жуда катта. Бу асарларнинг қандай шаклга эгаллиги фактура асосида аниқланиб, ундаги марказий элемент, тембр, ритм, вақт, динамика воситалари ва бошқалар бу жараёнда иштирок этади ҳамда контраст вазифасини бажаради. Замонавий фактуранинг фаол қўлланилиши унинг муסיқий шакл билан алоқаларини акс эттиради. Масалан, энергияга бой фактуранинг “синиши” (сийраклашиши) шаклдаги бўлимларнинг алмашинувида кенг қўлланилади (масалан, кўп ҳолларда бўлимларда янги тематик мазмун билан кириш қисмининг амалга оширилиши). Кадансларда фактураларнинг янгиланиб туриши ҳам кўп кўзга ташланади (зичлашиш, қуюқлашиш).

Замонавий фактуранинг шаклланишида ҳамда яхлитликни ташкил қилишда энг катта аҳамият касб этган восита – тембрдир. Товуш хусусиятларидан бири бўлмиш тембр оҳангдошликнинг регистрдаги жойлашувига боғлиқ бўлиб, улар қуйидагича намоён бўлган. Масалан, қуйи регистрда – зичлик, қуюқлик ифодаланса, юқори регистрда бўшлиқ, шаффофлик, ёруғлик сезилади. Мазкур оҳангдошликларнинг бир регистрдан бошқа регистрга ўтиши ҳамда товушлар сонининг кўпайиши ёки камайиши асарни шакллارга ҳамда ички қисмларга ажратишда ёрдам беради.

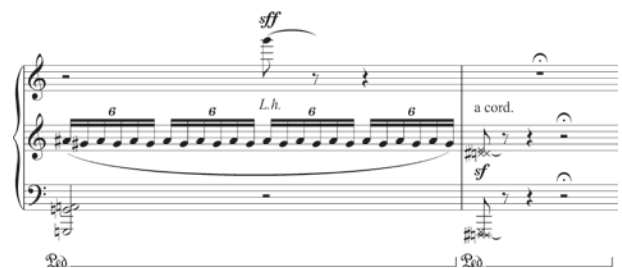
Д. Сайдаминованинг “Диалог № 3” асари замонавий фактуранинг тембр воситалари билан бойитилган ҳамда ушбу восита асарни цезураларга ажратишда муҳим роль ўйнайди. Асарда икки хил фактура қатламлари, яъни аниқ баландликка эга бўлган товушлар (роялнинг клавишалари) асарнинг ўрта қисмида ҳамда аниқ баландликка эга бўлмаган товушлар (роялнинг торлари), асосан, асарнинг кириш ва якуний қисмларида кўпроқ келтирилган. Асарнинг цезураси ва ички қисмлари эса мана шу тембрларнинг

солиштирилиши орқали намоён бўлади. Масалан, ҳар бир қисмнинг сўнгида товуш тембри тасодифан баснинг энг паст регистрига ўзгартирилади ва паузалар, динамик белгилар ҳамда фермато орқали цезура ташкил қилинади (мисол а, б, с).

Мисол: а)



б)



с)



якуний қисм



Фактурадаги ритм воситаси ҳам шакл ҳосил қилишда муҳим аҳамиятга эга. Масалан, турли хил ритмик ўлчовларнинг мунтазам ўзгариб бориши, товушларда ритмик репетицияларнинг шаклланиши, ритмик паузалар, ҳар хил ритмик блоклар, пульсация ва бошқалар асар шакллари орасида контрастликни ҳосил қилиб, қисмларга ҳамда цезураларга ажратишда муҳим воситалардан бири сифатида яхлитликни ташкил қилади.

Замонавий фактурага асосланган асарларда вақтни бошқариш жараёни кўпчилик ижодкорларни ўйлантирувчи саволдир. Мусиқий вақт қуйидаги бир неча қатламларни таркибига киритган. Улар темп, ҳиссалилик, ритмик тизим, гармония ва умуман фактура билан тасаввур қилинади. Бу қисмлар бир-бирининг устида қатламланиб, маълум бир мусиқий шаклни ташкил қилади. Масалан, Н. Гиёсовнинг “Нақшлар №3” асари якунида фактурадаги ритм, метр, динамика ва бошқа воситалар вақт жиҳатидан моҳирона қисқартирилганки, ушбу “вақт ўйини” товушларнинг сонини ҳам сийраклаштириб, асарни якунланиш эффектини яратиб беришда муҳим роль ўйнайди. Яъни бунда кластернинг тўрт маротаба кетма-кет янграб, сўнг унинг гаммасимон горизонтал кўринишда берилиши (мисол а) асарнинг бош формуласи ҳисобланиб, ҳар бир қисм худди шу комбинация билан бошланади. Асарнинг якуний қисмида ушбу кластер ҳар сафар такрорланганда аста-секин сон жиҳатидан камайиб, аввал иккита, кейин битта, сўнги тактда эса худди мана шу кластер товушлари алоҳида мелодик сочиб юборилади ва товуш йўқолади (мисол б).

Мисол: а)



б)



Фактурадаги динамик воситалар ҳам асар шаклини аниқлашда муҳим омиллардан бўла олади. Чунки баъзи асарларда товушларга қўйилган динамик воситалар, масалан, товушни кучайтириш ёки пасайтириш, товушга урғу бериш каби ҳолатлар асарнинг марказий элементини белгилаб бериши мумкин. Замонавий асарларнинг аксарияти марказий элементнинг *sf*, *fff* ёки акцентлар каби кучли динамик воситалар орқали ажратиб кўрсатилиши билан ички қисмларга бўлинади. Яъни бўрттириб кўрсатиш орқали асарнинг бир қисми якунланиб, янги бошланувчи қисм билан контрастлик ҳосил қилади. Бу билан эса асарнинг шаклланиши ҳамда яхлитлиги ташкил қилинади. Д. Сайдаминованинг “Диалог №1” асарида ҳам ушбу ҳолатни кузатишимиз мумкин. Асар уч қисмга бўлинади. Марказий унсур ҳисобланган соль – ля-бемоль – ре (ребемоль, редиез) оҳангдошлиги асарнинг кириш қисмида аста-секинлик билан, гармоник горизонталда бирин-кетин шаклланади (мисол а). Асосий қисм ҳам айнан шу товушлардан бошланиб (мисол б), ҳар бир қисм якунланганида унинг вариантли кўринишлари кучли *sfff* орқали таъкидланиб, узоқ чўзим ва фермато орқали ушлаб турилади. Асар сўнгида ҳам глиссандо орқали марказий унсурнинг асосий товуши соль ва басда эса ре-бемоль – соль – ля-бемоль аккорди орқали якун ясалади (мисол с).

Мисол:

а) кириш
(♩=100 Energico. Espressivo)

б) 1-қисм

в) сўнги такт

Хулоса қилиб айтганда, XX–XXI асрдаги замонавий фактура воситалари асарнинг шаклини белгилаб бериш, қисмларга ажратиш, цезураларни аниқлашда муҳим восита ҳисобланади. Таҳлиллардан маълум бўлдики, тоналлик жиҳатидан ноаниқ, функционал суств сонор бўёқлар, кластерлар қатнашган мураккаб замонавий асарларда кульминацион эффектни янада кучайтиришда ёки унинг акси ҳисобланган, асар якуновлидаги товушнинг аста-секин сийраклашиб, йўқ бўлишини ифодалашда фактуравий воситаларнинг аҳамияти жуда катта. Масалан, бу ҳолатларда товушлар динамикаси, тембр ва регистр воситалари орқали мазкур вазифа амалга оширилган. Баъзи асарларда нафақат товуш, балки мусиқа фазоси ҳам ритм, метр, динамика ҳамда вақт каби замонавий фактура воситалари орқали моҳирона қисқартирилганлигининг гувоҳи бўлди. Юқорида келтирилган воситалар орқали цезуралар ташкил қилиниб, ўзаро

контрастликни ҳосил қилиши, асарни шаклларга ажратиш имкониятини янада ошириб, бир неча фактуравий қатламлар уйғунлигида мураккаблаштирилган асарларда эса яхлитликни, бутунликни шакллантирувчи омил бўлиб хизмат қилади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. -Москва: 1985.
2. Шульгин Д. И. Современные черты композиции Виктория Екимовского. -Москва: 2003.
3. Abdikayumova G. O'zbekiston kompozitorlari ijodiyotida faktura. -Toshkent: 2015.
4. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. -Ленинград: 1974.
5. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. -Москва: 1984.
6. Do'stmatov H. O'zbekiston kompozitorlari ijodiyotida sonozizm. -Toshkent: 2015.
7. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. -Москва: 2008.



Музаффар ТАШПУЛАТОВ,

Ўзбекистон давлат консерваторияси 2-босқич (PhD) таянч докторанти

АБДУРАУФ ФИТРАТ ИЖОДИ ЎЗБЕК КЛАССИК МУСИҚАСИ ТАРАҚҚИЁТИ КЕСИМИДА

Аннотация

Мақола атоқли ўзбек фан ва маданият арбоби Абдурауф Фитрат ижодига бағишланган. Мутафаккирнинг йирик ўзбек мусиқий мероси бўлмиш Шашмақом тизими ҳақидаги илғор ғоялари муаллифнинг алоҳида эътиборини тортади.

Калит сўзлар: мусиқа, Фитрат, санъатшунослик, Шашмақом, ноталаштириш.

Статья посвящена творчеству выдающегося узбекского деятеля науки и культуры Абдурауфа Фитрата. В ней особое внимание автора привлекают прогрессивные идеи мыслителя, касаемые узбекского музыкального наследия – монументального цикла Шашмаком.

Ключевые слова: музыка, Фитрат, искусствоведение, Шашмаком, нотирование.

Abstract

The article is devoted to the creative work of Abdulrauf Fitrat, the prominent Uzbek figure of science and culture. The author draws special attention to the progressive ideas of the thinker in terms of Uzbek musical heritage - the monumental cycle of Shashmakom.

Keywords: music, Fitrat, art history, Shashmakom, notation.

Фитрат тимсолида ёзувчи, тарихчи, адабиётшунос, тилшунос, санъатшунос ва сиёсатшунос олимлик қирралари мужассам. Фитрат фаолиятининг ҳар бир қирраси ўзбек маънавиятида янги саҳифалар очилишига сабаб бўлган. Бир сўз билан айтганда, Фитрат – ватанпарвардир.

Ижтимоий-маданий ҳаётида фаол иштирок этиб келаётган Фитрат ташаббуси билан 1921 йилда Бухорода “Шарқ мусиқа мактаби” ташкил қилиниши муҳим маданий ҳодиса бўлди. Ўқув даргоҳи учун у дастлаб ўз уйини ажратиб бериши ва унинг фаолиятига бевосита мутасаддилик қилиши, шунингдек, мактабга Ота Жалол, Ота Ғиёс, Левича, Домла Ҳалим Ибодов, Шохназар Соҳибов, Бобоқул Файзуллаев, Маъруфжон Тошпўлатов каби машҳур ҳофизу мақомшуносларни жалб этиши, Бухоро зиёлиларининг мусиқа мактабидан кўзлаётган мақсадлари нақадар улғ

эканлигидан далолат беради. Бу даргоҳда, асосан, мумтоз мусиқа – Шашмақом тарғиботи ва таълими йўлга қўйилди.

Мусиқа маданияти соҳасидаги саъй-ҳаракатларнинг муттасил давоми сифатида яна бир тарихий тадбир амалга оширилди. У ҳам бўлса Фитрат ташаббуси билан рус этнограф ва мусиқашуноси В. Успенский Шашмақомни илк бор замонавий нотага олиш учун Бухорога таклиф қилинди. Фитрат ҳомийлиги ва В. Успенскийнинг заҳматли меҳнатлари самараси сифатида 1924 йилда “Шашмақом” “Шесть музыкальных поэм” (“Олти мусиқий дoston”) номи остида Москвада нашр этилди [1; 42].

Абдурауф Фитрат – адаб, илм-фан ва маърифат пешвоси ўрнида серқирра ижоди орқали тарихимизда чуқур из қолдирган удкан шахс. Фитрат 1928 йилда ўша пайтда Ўзбекистоннинг пойтахти бўлиб

турган Самарқанд шаҳрида нафақат муסיқа ва рақс институтини оёққа қўйишда фаол иштирок этди, балки ғоявий эмакдош ўрнида улкан жонбозлик кўрсатди.

Энг аввало шуни таъкидлаш жоизки, Фитрат ўзбек муסיқаси тўғрисидаги мақолалари ҳамда “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” рисоласи билан XX аср ўзбек муסיқашунослигининг тамал тошини қўйишга интилди. Маълумки, бизда ўзбек адабиёти ва муסיкий меросига нисбатан илк маротаба “классик” тушунчасини А. Фитрат ўзининг “Адабиёт қоидалари” ва “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” асарларида киритди. Унинг кенг мафкураси, жумладан, европача билимлари бу умумий универсал атамани жорий қилганлигининг асосий сабаби дейиш мумкин. Зеро, кўп ўринларда “классик” сўзи ўзбек тилидаги “мумтоз” сўзи билан маънодош ўрнида қўлланилганлигини эслатиб ўтиб, профессор Фитратнинг айнан “классик” атамасида тўхталганлиги ва бутун бошли рисоланинг “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” деб номланганида ҳам ўзига хос маъно борлигини таъкидлаш зарур.

Маълумки, “классик” тушунчаси инсоният бадиий меросининг олтин нуқтаси сифатида тан олинган энг мукаммал ва дунёвий аҳамиятга молик намуналарига нисбатан ишлатилади.

“Классик” даражасини таъкидлаш учун Фитрат, аввало, “Адабиёт қоидалари” рисоласида “санъат” тушунчасига умумий таъриф беради: “Санъат луғатда ҳунар демакдирким, бир нарсани ёхши (яхши) ишлаб чиқаришдан иборатдир” [2; 72]. Фитрат наздида санъат дейилганда, аввало, бирон-бир эзгу мақсадга хизмат қиладиган ҳунар-ишдир. Аммо, танбур ёки дутор чолғусини яшаш санъати билан танбурда муайян бир куйни, масалан, “Ироқ” ни ижро этиш санъати орасида ўзига хос фарқ борлигини ҳам таъкидлайди. Бинобарин, танбур чолғунинг санъат сифатидаги яхшилиги бирор ишга яраганлиги бўлса, “Ироқ” куйининг яхшилиги унинг инсонга маънавий таъсир этиши ҳамда инсон

онгини тўлқинлантиришидир, деб хулоса қилади.

Шунга кўра, унинг яхшилигини, афзаллигини гўзаллик деб атайди ва бу каби санъатларни умуман “гўзал санъат”лар дейилишини таъкидлайди: “Юрак, фикр, туйғу тўлқинларини сўз, бўёв (ранг-бўёқ) шакл, ҳарф, ҳаракат каби товар (материал)лар ёрдами билан жонлантира чиқариб, бошқаларда ҳам шу тўлқинни яратмоқ ҳунарига – гўзал санъатлар дейиладир”, - деб таъриф беради. Улар жами олтига: 1. Муסיкий. 2. Расм. 3. Ҳайкалчилик. 4. Меъморчилик. 5. Ўйун (танс). 6. Адабиёт [2; 64].

“Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” рисоласида “гўзал санъатлар”дан классик муסיқа хусусида фикр юритилганда бутунги кунда ушбу тушунчанинг маънодоши сифатида биз қўллаётган “мумтоз” ёки “мумтозона” сўзларига назаримиз тушмади. Фитрат рисоланинг ички қисмида ҳам “классик” тушунчаси ўрнига кўп ҳолларда “миллий муסיқа” ёки “эски муסיқа” сўзларини қўллаган. Зеро, у ўз даврида асосий диний ва дунёвий билимларни хорижда олган ва ҳақли равишда чилим, носқовоқ даражасида уяладиган аҳволга келиб қолган муסיқамизни умуминсоний қадриятлар билан танишиш натижасида тиклашга муяссар бўлинганлигини таъкидлар экан, муסיкий амалиётимизда янгидан-янги атамаларнинг жорий этилиши тарафдори бўлиб майдонга чиқади.

Бинобарин, А. Фитрат ўз рисоласида бутунги кун учун муҳим аҳамият касб этадиган турли-туман “эл куйлари”, “эл ашулалари”, “олти қатор куйлар” ёки этнограф, композитор В. Успенскийга нисбатан “озод санъаткор” каби ибораларни қўллаганлиги ҳам қизиқарлидир.

1993 йилда “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” китобининг кирилл хатидаги нашри янги изоҳлар билан чоп этилди. Ушбу рисоладаги мавзуларни ўрганиб чиқиб, шуни айтиш мумкинки, Фитрат муסיқа илмига, энг аввало, назарий томондан ёндашган ва ўтмиш алломаларига пайравлик қилиб,

уларнинг мусликий рисолаларини чуқур ўрганиш йўли билан тегишли хулосалар чиқаришга интиланган аллома сифатида майдонга чиқади.

Фитрат асари қуйидаги таркибий қисмлардан ташкил топган: 1-қисм – “Шарқ муслиқаси” 2 бўлим ва 5 фаслга ва 2-бўлим – “Муслиқамизнинг тарихига бир қараш” қисми эса ўз навбатида яна икки фаслга бўлинади.

Асарнинг муқаддима қисмида ўзбекларни ўрганиш қўмитаси ўзбек адабиёти ва тарихига оид кўплаб маълумотлар топилган бўлса-да, ўзбек муслиқасида соҳа мутахассислари муслиқашуносларнинг йўқлиги туфайли жиддий изланишлар олиб борилмаганлиги таъкидланади [3].

Кейинги энг муҳим нуқталардан бири Фитрат томонидан бот-бот такрорланган шашмақом байроғи остига кирмаган, эл куйлари хусусида бўлиб, халқ оғзаки ижоди намуналарига “ёпиқ тизим” и ўлчовида бўлган ҳолда “эл куйлари” ёки “термалари” эканлиги ва бу хусусда тегишли назарий маълумотлар йўқлигини ўринли таъкидлайди. 1925 йилда Ғ. Зафарий ва М. Юнус (Элбек)ларнинг “Эл ашулалари” тўплам нашрида ўз аксини топган “Яллама-ёрим”, “Додимға ет”, “Тулёр”, “Алла”, “Алиёр, алла”, “Омон-омон”, “Ёр-ёр” каби намуналарни санаб ўтади ва уларнинг мисраларидаги энг жонли, кўп қўлланадиган сўзларидан асарнинг номи келиб чиқишини таъкидлаш

билан чегараланади. Энг муҳим жиҳати, Фитрат мазкур куйларимизни текшириш, оҳанглари билан бузмасдан нотага олиш лозимлигини ҳаяжон билан таъкидлайди.

Ушбу қўлланмада бевосита муслиқага тегишли бир қатор тушунча ва атамалар ҳам тилга олинган. Хусусан, ашулага таъриф берар экан “Куй-оҳанг билан ўқиладиган шеърлар, тизмаларга ашула дейиладир. Ашула кўпроқ миллий (бармоқ) вазнда бўладир”, - дейилган таъриф, фикримизча, бутунги кун муслиқашунослиги учун жуда аҳамиятли.

Айни шу орзу-ҳаваслар қомида Ғ. Зафарийнинг “Ҳалима” си намоиши, М. Қориеқубов ва Н. Мироновлар ҳамкорлигида ашулаларимизнинг нотага олиниши ва мусликий тўгараклар ҳамда “Шарқ муслиқа мактаби” хусусида қисқача маълумотлар келтирилади.

Фитратнинг кескин сиёсий ўзгаришлар даврида вужудга келган “Ўзбек классик муслиқаси ва унинг тарихи” рисоласи миллий мероснинг қонуниятлари жо бўлган, ўтмиш ва янгича замон мафқуралари мужассамлашган улкан тадқиқот намунасидир. У ўзбек муслиқасининг ёрқин шакли – Шашмақом тимсолида минтақамиз мусликий салоҳиятини ўрганиш борасидаги янги ўзбек муслиқашунослигининг дебочаси сифатида беназир маънавий бойлик ҳамдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Успенский В. А. Шесть музыкальных поэм. -Москва: 1924.
2. Фитрат А. Адабиёт қоидалари. Нашрга тайёрловчи Болтабоев Ҳ. -Тошкент: “Маънавият” нашриёти, 1995, 278 б.
3. Фитрат А. Ўзбек классик муслиқа ва унинг тарихи. -Тошкент: “Фан”, 1994, 56 б.
4. Матёқубов О. Мақомот. -Тошкент: “Муслиқа” нашриёти, 2004, 402 б.
5. Жабборов А. Ҳ. Ўзбекистон бастакорлари ва муслиқашунослари. -Тошкент: “Фан” нашриёти, 2004, 450 б.



Рахмет ПАЛВАНОВ,

и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана



НАУЧНЫЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ КУРСА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА

Аннотация

Музыкальная педагогика уже давно выделила вопросы развития навыка чтения с листа в разряд важнейших. Воспитание этого навыка дает гарантии успешной карьеры солиста, концертмейстера и ансамблиста, а также важен в будущей педагогической работе музыканта. Данная проблема разрабатывалась достаточно давно, но вопросы обучения чтению нот с листа до сих пор не имеют научно обоснованных практически доказанных решений. В данной статье мы попытаемся выстроить некоторые координаты, которые намечены нами в педагогической практике.

Ключевые слова: чтение с листа, пианист, музыкальный текст.

Муסיкий педагогика анчадан буён нотадан ўқиш қобилиятини ривожлантиришнинг энг муҳим вазифаларидан деб қарайди. Бу маҳоратнинг ривожлантирилиши яккахон, жўрнавон ва ансамбль ижроچиси сифатида муваффақиятли касбий фаолиятни кафолатлайди, шунингдек, муסיқачининг келажақдаги педагогик ишида муҳим аҳамиятга эга. Бу муаммо анчадан буён ишлаб чиқилган, лекин нотадан ўқишни ўрганиш масалалари ҳанузгача илмий тасдиқланган, амалий исботланган ечимларга эга эмас. Ушбу мақолада биз педагогик амалиётда қўрсатилган баъзи координатларни тузишга ҳаракат қиламиз.

Калит сўзлар: варақдан ўқиш, пианиночи, муסיкий матн.

Abstract

Musical pedagogy identified the development of sight-reading skills as the most important ones long time ago. Nurturing this skill guarantees a successful career as a soloist, accompanist and ensemble player, as it is very important for the future pedagogical work of a musician.

Despite the fact that this problem has been developed for long enough, the issues of teaching the sight-reading have still lack the scientifically substantiated practically proven solutions. In this article, we will try to build some coordinates that we have outlined in teaching practice.

Keywords: sight reading, pianist, musical text.

Успешность и профессиональный рост музыканта во многом зависят от навыка чтения с листа. Этот навык оказывается необходимым не только в сольной карьере, но и концертмейстерской и ансамблевой деятельности и что особенно важно в будущей педагогической работе музыканта.

Проблемы развития навыка чтения с листа уже давно являются краеугольным

камнем вопросов педагогики и методики воспитания профессионального музыканта. Уже в XVI-XVIII столетиях появились трактаты и пособия – Горчин, Ф. Э. Бах, Ф. Куперен, в музыкознании XX века ряд теоретических и методических работ обнаруживают множество подходов к названной проблеме. Это труды на русском языке Р. Верхолаз, Т. Беркмана, И. Серебровского, А. Алексеева, М. Лермана, В. Островской, М. Фейгина, Л. Баренбойма, Б. Милича,

Г. Цыпина, Л. Цибизовой, Л. Горелашвили, К. Цатуряна, П. Бережанского, также работы, переведенные с английского и немецких языков – Й. Гат, Л. Веспреми, Е. Бэннет, Х. Кэпп, Л. Хэйвл, В. Кайльман, С. Лоуренс, Л. Моури, К. Херман.

Казалось бы данная проблема разрабатывалась достаточно долго, но вопросы обучения чтению нот с листа до сих пор не имеют научно обоснованных практически доказанных решений. Так, Ш. Чхарташвили считает, что читка с листа одно из “слабых мест” многих музыкантов, даже уже играющих на большой сцене: “факты поразительного контраста при сопоставлении выступлений студентов-пианистов в сольных программах и в чтении с листа” [1]. В сборнике изданном педагогами кафедры фортепиано Государственного института культуры им. А. Е. Корнейчука находим, что “читка с листа – “ахиллесова пята” подавляющего числа учеников” [2], “именно отсутствие этого навыка является слабым звеном в подготовке учащихся, начиная с ДМШ и заканчивая ВУЗом” [3].

Достойна особого рассмотрения методическая литература посвященная начальному обучению детей в системе ДМШ, особенно в младших классах.

В работах Ф. Брянской, С. Ляховицкой, Л. Баренбойм, Б. Милич, В. Михелис, П. Бережанского, В. Голованова доказана эффективность методик связанных с обучением нотной грамоте.

Однако, многочисленная группа музыкантов, в профессиональной деятельности которых умение играть с листа приобретает особую актуальность осталась за бортом исследователей практиков и методистов. Здесь речь идет о студентах ВУЗов, в частности Государственной консерватории Узбекистана и учащиеся музыкальных факультетов Узбекского Государственного института культуры и искусства. Учебно-методическое пособие Р. И. Хорунжей [4] частично затрагивает ряд вопросов посвященных больше методике разбора музыкального текста, но при этом за бортом исследовательского взгляда остаются такие аспекты как: освоение целостного

художественного текста, решение эстетических задач и их воплощение в учете технических сложностей и др.

Исходя из педагогической практики было замечено, что у современных студентов с хорошо развитыми технологическими компонентами чтения музыкального текста с листа есть значительные отставания в развитии музыкального мышления. То есть восприятие нотного текста как художественного произведения оторвано от реального времени в котором происходит игровое действие. То есть, студент не читает произведение, а разбирает нотный текст. Таким образом, перед нами встает одна из краеугольных задач современного педагога – научить играть с листа на основе целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста и его активизации.

Основы чтения музыкального текста или как коротко говорят музыканты “читка” – это сложный многоуровневый процесс основанный на интегративном умении музыканта охватывать музыкальный текст. Навыки хорошего чтения музыкального текста вырабатываются на протяжении всего пути формирования исполнителя и включают в себя различные технические умения, а в сочетании с психофизиологическими механизмами составляют единый функциональный комплекс.

Вопросы изучения основ чтения нот с листа рассматриваются в методических учениях с эмпирических и теоретических позиций. В этой области накоплен внушительный научно-практический опыт, разработаны отдельные теоретические положения, научные концепции, проведены эксперименты.

Одна из наиболее разработанных и используемая в практической работе теорий принадлежит К. Мартинсену. Основанная на системном подходе теория многоканальности управления моторикой музыканта разобрана в работах О. Шульпякова, К. Цатуряна, В. Сраджева, в сочетании с работами Н. Бернштейна, А. Асмолова, В. Зациорского, О. Московченко, Л. Матвеева.

Следует четко понимать границу между двумя видами деятельности музыканта – читкой с листа и разбором. Разбор музыкального произведения это процесс медленного изучения нотного текста при котором допустимы остановки для более тщательного анализа. Чтение с листа – это исполнение и даже интерпретация незнакомого музыкального художественного текста. Музыкант, читающий текст должен стремиться к сознательной фразировке и выполнению авторских указаний, то есть играть “в характере и в темпе”.

Данные нами определения подводят к мысли о том, что чтение с листа это многоуровневый процесс синтезирующий в себе как минимум три вида мыслительных актов:

- 1) анализ нотного текста с точки зрения стилевой, жанровой, ладовой, тональной, метро ритмической составляющей;
- 2) выстраивание логики музыкальной мысли предложенной композитором;
- 3) координированность исполнительского аппарата.

Хорошо обученный музыкант выполняет названные действия автоматически он, во многом, умеет предвосхищать линию развития музыкальной мысли композитора.

В связи с этим И. Гофман писал: “...скорость успеха зависит от уровня вашего образования, чем оно шире, тем более легко предугадать логическое продолжение начатой музыкальной фразы” [5].

Говоря о предсказуемости, мы имеем в виду не только зрительно-слуховое представление того, что произойдет в ближайших тактах, но и о представлении игровых движений. Отсутствие или неточность моторной двигательной готовности - весьма распространенная причина плохого чтения с листа.

Таким образом, основная задача методики чтения с листа сводится к следующему: максимально обеспечить субъективную сторону предсказуемости через освоение всевозможных “алгоритмов”, “моделей”, “формул”, по которым строятся произведения разных жанров и стилевых направлений.

Использованная литература:

1. Чхартишвили Ш. Некоторые спорные проблемы психологии установки// Ш. Чхартишвили. -Тбилиси: “Мецниереба”, 1971.
2. Технические средства обучения в курсе фортепиано: Методические рекомендации//Сост. Клиш В. А. Киев: Гос. инст. культуры им. А. Е. Корнейчука, кафедра ф-но, 1982.
3. Фейгин М. Музыкальный опыт учащегося//М. Фейгин//Вопросы фортепианной педагогики: Сборник статей под ред. В. Натансона. -Вып. 3. -Москва: “Музыка”, 1971.
4. Хорунжая Р. И. Развитие навыка чтения нот с листа: Учебное пособие по курсу фортепиано для факультетов народного музыкального творчества академий, университетов, и институтов культуры и искусства//Р. И. Хорунжая. -Москва: МГУК, 1998.
5. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре//И. Гофман. -Москва: “Музгиз”, 1961.





Нахида ФАЗЕЛ,

преподаватель Государственной консерватории Узбекистана



ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (ГЕНЕЗИС, РИСКИ, ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ)

Аннотация

Настоящая статья посвящена проблеме негативного влияния на успешность профессиональной подготовки будущего музыканта-исполнителя его психоэмоциональных переживаний неудачных концертных выступлений. Цель статьи заключается в максимальном полном описании проблемы для педагогов и предварительном указании на возможные пути ее решения. Автор предлагает выработанный им в ходе личной педагогической деятельности подход, предполагающий совместное (педагога и студента) обеспечение психологической безопасности, основанное на частичном обесценивании неудачного концертного выступления и максимально объективном оценивании его (учащегося) исполнительских достоинств и недостатков.

Ключевые слова: музыкант-исполнитель, эстрадно-джазовый вокалист, страх сцены, психологическая безопасность.

Ушбу мақола бўлажак мусиқа ижрочисининг касбий тайёргарлигини муваффақиятсизликка олиб келувчи салбий таъсир муаммосига бағишланган бўлиб, у муваффақиятсиз концерт чиқишларининг психо-эмоционал тажрибасини ўтказди. Мақоланинг бош мақсади – ўқитувчилар учун муаммони имкон қадар тўлиқ тавсифлаш ва унинг ечимини топиш мумкин бўлган йўллари олдидан кўрсатиб беришдан иборат.

Муаллиф муваффақиятсиз концерт чиқишининг қисман девальвацияси ва талабанинг ижросига энг объектив баҳо беришга асосланган психологик хавфсизликни биргаликда (ўқитувчи ва талаба) таъминлашни назарда тутадиган, шахсий педагогик фаолияти давомида ўзи ишлаб чиққан ёндашувни таклиф этади.

Калит сўзлар: мусиқа ижрочиси, эстрада жаз ижрочиси, сахнадан кўрқиш, психологик хавфсизлик.

Abstract

This article is devoted to the issue of how an unsuccessful experience affects the professional training of the future performer-musician. As well as psycho-emotional experiences of unsuccessful concert performances. The purpose of the article is to detail the issue for teachers as fully as possible and provide a preliminary clue for possible ways to resolve it. The author proposes an approach that he developed during his personal pedagogical activity. This approach assumes a joint (teacher and student) provision of psychological protection, based on partial devaluation of an unsuccessful concert performance and the most objective assessment of his (student's) performance advantages and disadvantages.

Keywords: musician-performer, pop-jazz vocalist, stage fright, psychological safety.

Одним из наиболее заметных трендов современной педагогики искусства эстрадно-джазового вокала является все большее внимание исследователей-теоретиков, методистов и педагогов практиков к психологическому аспекту обучения и профессиональной подготовки. Это обусловлено, несколькими причинами. Во-первых, постоянный рост требований к профессионализму исполнителей, в частности эстрадно-джазовых вокалистов, обуславливает потребность в постоянном обогащении методического арсенала профессиональной подготовки музыканта-солиста. Чем лучше будет “вооружен” педагог, чем большим количеством знаний обо всех аспектах учебного процесса, личности учащегося, он будет обладать, чем большими возможностями для его исполнительского развития он будет владеть, тем более конкурентоспособным исполнителем, скорее всего, будет и учащийся.

Во-вторых, становление гуманистической парадигмы как основной в современном образовательном процессе, в которой главной ценностью остается личностные параметры исполнителя.

Одной из наиболее существенных инноваций стали разработка и интеграция во все образовательные системы здоровьесберегающих технологий, а сам принцип, согласно которому обучение должно стремиться к сохранению и умножению и физического и психического здоровья становится одним из базовых для современной педагогики. “Не выступая в качестве основной цели образовательного процесса, здоровьесбережение, однако, является его задачей, способствующей эффективному достижению данной цели”, - пишет Е. Н. Борисова [1; 275]. “Текущее положение в системе музыкального образования требует сбалансированного применения инноваций, среди

которых личностно ориентированные и здоровьесберегающие являются приоритетными. Главная их цель - усиление интеграции практической и теоретической направленности обучения” - пишет М. В. Красностанова [7; 122]. Статья М. В. Красностановой посвящена проблеме внедрения здоровьесберегающих технологий в России, однако ее слова могут быть в полной мере экстраполированы и на систему музыкального образования в Узбекистане, также являющейся “наследницей” советской системы и развивающейся в настоящее время в очень близком российскому направлении.

Учитывая все вышесказанное, довольно трудно объяснить, почему в научных методических изысканиях стран постсоветского пространства по большому счету реализующихся в общемировом фарватере, проблема преодоления музыкантами исполнителями последствий деструктивной психоэмоциональной реакции на неудачные концертные выступления, получила несколько однобокое и недостаточное для формирования целостного представления, не говоря уже об обретении конкретных методов педагогической работы освещения. Вместе с тем, как это наглядно демонстрирует педагогическая практика, такие деструктивные реакции относятся к числу наиболее распространенных причин учебных и профессиональных психических перегрузок.

В подавляющем большинстве случаев проблема рассматривается в рамках общего процесса психологической подготовки музыканта к концертному выступлению (практически без попыток рассмотреть ее в ракурсе общего конгломерата устойчивых реакций личности на окружающую среду и, в частности, на неудачу), либо в аспекте преодоления проблемы страха сцены. Между тем,

представляется очевидным, что проблема тяжелого переживания неудачного выступления выходит далеко за рамки только лишь проблемы психоэмоционального дискомфорта во время публичного исполнительского процесса.

Соответственно, цель данной статьи – охарактеризовать генезис деструктивных психоэмоциональных реакций концертных исполнителей и, в частности эстрадно-джазовых вокалистов, на неудачное концертное исполнение, риски для дальнейшего творческого пути.

Современная музыкальная психология в качестве основной причины негативной психоэмоциональной реакции музыканта на свое концертное выступление (которое ему по какой-то причине кажется неудачным) в подавляющем большинстве восходит к страху внешней оценки. ““Сценическое волнение” может возникнуть из-за ощущения, что “я могу оступиться” или сделать непоправимую ошибку, и это все заметят, потому что на сцене ты находишься, образно говоря, под увеличительным стеклом. Как правило, это происходит неосознанно. Такое состояние очень сильно влияет на результат и понижает самооценку, увеличивая неуверенность в себе и своих силах. Имея такой негативный опыт, к сожалению, волнение может проявиться и в следующий раз” - писал Н. К. Корнеев [5; 133].

“Страх отрицательной оценки конкретных личностей и общественности” называет в качестве одной из ключевых причин страха сцены Н. В. Корчагина, в своей работе, посвященной возможностям его преодоления у детей, учащихся искусству эстрадного пения [6; 74].

Рассуждая о проблеме реализации эмоциональной выразительности при исполнении вокальных произведений, И. Х. Стулов писал: “Одни музыканты

или певцы не умеют выражать свои эмоции потому, что еще не усвоили способов и форм их выражения, принятых в данной области исполнительского искусства. Другие – боятся выявить свои чувства из-за опасности утратить самоконтроль в процессе вокального или музыкального исполнения, из-за страха порицания или не хотят показаться смешными. Из истории музыки известно немало случаев, когда из-за боязни публичных выступлений некоторые прекрасные музыканты и певцы отказывались вообще от исполнительской деятельности на сцене. В большинстве случаев эти проблемы можно было бы решить при помощи психотерапевта” [10; 120-121]. Во-первых, последнее, высказывание очень точно характеризует сущность деструктивной психоэмоциональной реакции исполнителя на неудачное выступление. Гнет негативных эмоций становится столь сильным, что индивид просто прекращает самую исполнительскую деятельность, уничтожает одну из сфер своего бытия. Во-вторых, это высказывание И. Х. Стулова позволяет очень точно отделить саму боязнь сцены от психоэмоциональной реакции на неудачное выступление. Именно последняя является причиной замедления или полного прекращения исполнительского развития. Здесь важно подчеркнуть, что саму проблематику страха сцены в этой статье мы затронули только и исключительно по той причине, что она наглядно демонстрирует значимость внешней оценки для исполнительской деятельности музыканта. Напрямую же страх сцены с негативной реакцией на неудачное выступление не связан. Однако очевидно, что сам факт неудачного выступления может спровоцировать (особенно, если неудача является неожиданностью) столкновения

с комплексом страхов, продуцируемых внешней оценкой.

Итак, деструктивная психоэмоциональная реакция музыканта-исполнителя на неудачное выступление это всегда результат его индивидуальных представлений о проекции системы “Я-социум”, трансформированной в соответствии со спецификой его деятельности. Ведь размышляя о себе как о концертном исполнителе, которого оценивает аудитория, он всего лишь экстраполирует куда более общие представления о своей социальной оценке. И именно этим обусловлена огромная сила деструктивной психоэмоциональной реакции – мощь социума тотальна, ее невозможно игнорировать, от нее невозможно избавиться.

С точки зрения автора, специфика психоэмоциональных реакций эстрадно-джазовых вокалистов обусловлена аудиторным охватом его исполнительской деятельности.

Ведь в процессе исполнения вокальных композиций он не просто коммуницирует с отдельными сегментами социума, он ориентирован всегда потенциально на значительно более массовую (чем любой академический музыкант или даже эстрадно-джазовый исполнитель-инструменталист) аудиторию, обладающую (потенциально) самым мощным императивом к пробуждению чувства стыда, возникающем вследствие негативной оценки.

В связи с этим возникает не вполне очевидный вопрос относительно того, можно ли считать, что учащийся справился с последствиями деструктивной психоэмоциональной реакции на неудачное выступление, если по мере накопления опыта он смог научиться в рамках концертных выступлений принимать давление и оценку социума и обустривать свое эмоциональное состояние так, чтобы

успешно реализовывать исполнительский процесс.

И здесь мы вплотную подходим к методологической ошибке считать яркую манифестацию негативных эмоций после неудачного выступления как единственно возможный вариант реакции.

Уместно процитировать психолога Р. Е. Гергилова, который полагал, что стыд может выступать средством установления самоидентичности, однако эта “функция может осуществляться, только если стыд переживается краткосрочно и проявляется не часто. Длительные и перманентные кризисы идентичности разрушают ее и ведут к проявлениям деперсонализации. В этом случае стыд становится чрезмерным, то есть патологическим” [3; 184]. Нерегулярные переживания чувства стыда являются критерием несоответствия для человека его поведенческой модели социальным установкам, и в таком случае стыд имеет корректирующее воздействие – он помогает человеку лучше осознать самого себя. Однако системное переживание стыда ведет не к коррекции поведения, а к разрушению личности. Можно привести следующую аналогию. Практически любой, кто учится езде на двухколесном велосипеде, на начальном этапе часто падает с него. Эти падения играют важную роль в формировании опыта вождения, способствуют выработке ощущения равновесия, формированию навыков изменения скорости, управления транспортом на различных типах дороги, развитию внимания. Хотя сами по себе эти падения редко сопровождаются приятными ощущениями. Со временем они становятся все более редкими и впоследствии могут случиться, как правило, при маловероятном совершении велосипедистом грубой ошибки вождения, что вновь оказывает корректирующее воздействие. Однако

если падения регулярны и не приводят к выработке нужных для вождения навыков, то с течением очень небольшого времени они либо полностью погасят само желание учиться вождению, либо приведут к травмам, которые сделают это вождение попросту невозможным.

Другим следствием паталогического стыда может стать положение вещей, когда индивид не просто избегает зачастую уже не адекватно условиям окружающей среды определенных поступков и избегает стыда, но когда в нем самом происходит вытеснение целых комплексов помыслов и чувств.

Психолог Е. В. Валлиулина писала, что “одним из самых распространенных типов психологических защит является “вытеснение” ... представляющее собой механизм защиты, с помощью которого не приемлемые для личности и вызывающие тревогу импульсы становятся бессознательными” [2; 26]. То есть приведшее к появлению острого чувства стыда чувство или действие (являющееся следствием переживания чувства) может быть бессознательно запрещено индивидом к переживанию дабы более не вызывать ощущения стыда. При этом само чувство не исчезает, однако индивид прекращает его осознавать, чтобы не подвергать себя риску.

Очень важное замечание делает Е. В. Назайкинский, рассматривая процесс формирования поведенческой модели музыканта-исполнителя, что установка, “как общее состояние личности, обычно не осознается человеком, хотя в особых случаях, например при самонаблюдении, некоторые явления психологической настройки могут быть замечены” [9; 54]. Бессознательный запрет на чувствование представляет собой яркий пример реализации психологической установки. И влияние этих установок

на исполнительский процесс огромно, ведь “при всем отличии от жизненных первоисточников, музыкальные эмоции строятся на их основе, из тех же элементов, а “грамматика” музыкальных эмоций есть не что иное, как система интуитивных представлений человека о структуре и динамике своих жизненных эмоций” - писал В. В. Медушевский [8; 60].

Все вышесказанное вполне можно экстраполировать на исполнительский процесс любого музыканта-исполнителя, однако, прежде всего, такая экстраполяция будет уместна именно для эстрадного певца, который для достижения успеха как концертный исполнитель, должен быть максимально индивидуальным в своем стиле, в своем исполнительском облике, определяемом, в том числе и его эмоционально-чувственной сферой.

Человек, получивший травматичный социальный опыт (а зачастую такой опыт может быть регулярным) прекращает осознавать себя также целю как до травмы и вытесняет в сферу бессознательного значительную часть своих чувствований и мыслей, продолжая существовать в социальном пространстве и даже вести внешне благополучную жизнь. Так и эстрадный вокалист, получив травматичный для него опыт оценки аудиторией его выступления, часто адаптируется к ней, предпочитая не развивать свои индивидуальные исполнительские особенности, которые на начальном этапе не получили одобрения, и, таким образом, не заинтересован раскрывать дальше свой потенциал. В результате такой эстрадный певец может долгое время и даже всю свою жизнь выступать в манере, существенно ограничивающей его выразительный потенциал, и используемой им только потому, что когда то она надежно защитила его от негативной внешней оценки.

В таком случае ответ на вопрос об успешности преодоления деструктивных последствий может быть только отрицательным. Зачастую степень “вытеснения” является настолько сильной, что даже исполняя композиции, будучи в абсолютном одиночестве, эстрадный вокалист не осознает своих возможностей петь в соответствии со своими подлинными интерпретаторскими желаниями, и его исполнительский потенциал, его потенциал художника-интерпретатора, скорее всего, так и не будет никогда раскрыт.

Опыт восьмилетней педагогической работы автора с учащимися искусству эстрадного вокала в классах эстрадного вокала учебных заведений России и Узбекистана свидетельствует о том, что одним из наиболее эффективных путей преодоления подобной ситуации является обучение вокалиста навыкам обеспечения собственной психологической безопасности. Было бы заблуждением считать, что опасность внешней оценки может быть устранена полностью – оценка – это часть обратной реакции аудитории на исполнение, являющаяся одной из целей музыкально-исполнительской деятельности вообще.

Однако опыт автора свидетельствует о том, что высокой эффективностью обладает работа над повышением уровня осознания учащихся того значения, которое имеет для их жизни и творческой деятельности каждое конкретное концертное выступление. Безусловно, ситуация с певцами, только начинающими свой путь, представляется куда более простой, чем с профессиональными исполнителями – начинающий всегда обладает куда большим правом на ошибку.

Суть работы заключается в том, что с переживающим состояние сильной эмоциональной подавленности студентом (вследствие неудачного выступления) проводится подробная беседа,

цель которой заключается в том, чтобы снизить в его восприятии значение этого выступления и заставить взглянуть на него как источник обогащения мастерства.

Ход беседы может быть очень разным. Автор, к примеру, иногда просил студента подробно рассказать о том негативном сценарии в его творческом пути, который активировало это выступление. В ста процентах случаях предлагаемый сценарий был выстроен на абсолютно умозрительных, не имеющих отношения с реальностью, основанных на преувеличенных страхах, домыслах студента.

При этом автор считает необходимым особенно подчеркнуть необходимость соблюдения педагогом своих профессиональных границ. Эта рекомендация, а также любые другие методы и приемы, которые будет использовать преподаватель по классу эстрадного вокала, чтобы помочь студенту преодолеть тяжесть деструктивных психоэмоциональных реакций, ни при каких обстоятельствах не должны направляться на коррекцию личностных сфер учащегося, не связанных с образовательным процессом и исполнительскими задачами. Педагог не имеет права заменять собой студенту ни профессионального психолога, ни родителя.

Второй способ работы с проблемой точно также был выведен автором на основании работы со студентами вузов. Сущность способа заключается в акцентировании внимания учащегося на его ощущениях непосредственно в момент исполнительского процесса с последующим их анализом. Цель этого анализа заключается в том, чтобы учащийся пришел к пониманию того, насколько то, что он переживает в процессе пения, соответствует его индивидуальному состоянию творческого удовлетворения.

Так, исследуя сущность мотивации к творческой деятельности, психолог Е. П. Ильин, проводя анализ значительного

числа существующих научных концепций, а также на свой опыт работы, приходит к выводу, что удовольствие от творчества – это результирующая достаточно большого конгломерата эмоций, включая удовлетворение от реализации коммуникативной функции искусства, познавательный интерес, и даже удовлетворение (часто неосознаваемое) от реализации установки на выполнение социального заказа, установки “на эстетическую выразительность, точность и художественное совершенство формы” [4; 25].

Практика показывает, что в “повседневном” творчестве музыканта-исполнителя и, в том числе, эстрадного вокалиста, доминирующим ощущением являющимся главным показателем достижения ими удовлетворения от творчества, становится чувство эмоциональной свободы, благодаря которому он, используя вокальные выразительные средства, становится способен транслировать через свой исполнительский процесс любую музыкальную мысль и любой, как он хочет и считает необходимым донести до аудитории.

Учащемуся предлагается сопоставить эмоциональное содержание его реального публичного исполнительского процесса с тем комплексом ощущений, которое давало ему занятие (это может быть тот же исполнительский процесс, но только непубличный), которое он мог бы в полной мере назвать творчеством. Важно отметить, что эпизоды подобной деятельности так или иначе возникали у абсолютного большинства учащихся – их необходимо в рамках совместного обсуждения “отыскать” для него в его памяти. И если несоответствие представляется очевидным, то далее педагог начинала постепенное, основанное на наблюдении, диалоге и эксперименте движение к тому, чтобы публичное концертное исполнение как можно стало приближенным

по своему эмоциональному содержанию к подлинно творческому (для данного конкретного учащегося) процессу.

Само содержание этого движения всегда чрезвычайно индивидуализировано, однако в данном случае представляется гораздо более важным выделить конечную цель.

В то же время, необходимо подчеркнуть, что реализация всех описанных выше способов в процессе работы с учащимся эстрадно-джазовому вокалу вовсе не предполагает отмены и вполне традиционных общих методов работы с музыкантами-исполнителями, включая регулярный профессиональный анализ концертных выступлений студента педагогом, позволяющий выявить объективные позитивные и негативные характеристики его исполнительского процесса, пусть даже знание о последних не будет приятным для учащегося.

Таким образом, подводя итог данной статьи, отметим, что в работе над формированием навыков преодоления последствий деструктивной психоэмоциональной реакции на неудачное выступление у будущего профессионального музыканта-исполнителя, педагог, оставаясь строго в рамках своей профессиональной компетенции, может, как минимум позволить себе предложить учащемуся использовать две рекомендации. Первая из них направлена на формирование психологической безопасности собственной исполнительской деятельности. Вторая концентрирует его внимание на собственных ощущениях в рамках исполнительского процесса. Однако, безусловно, это лишь тот минимум, который педагог может и должен использовать для создания наилучших с точки зрения успешности образовательного процесса психолого-педагогических условий. Психоэмоциональные реакции эстрадно-джазового вокалиста, сопровождающие

его исполнительскую деятельность, равно как и у любого музыканта современности, все еще представляют собой terra incognita. Следовательно, в обозримом будущем потребность в новых все более глубоких, учитывающих самые современные данные о психике человека вообще, исследований данной проблемы в частности и психологического аспекта учебного процесса в целом, будет становиться только сильнее.

Использованная литература:

1. Борисова Е. Н. Здоровьесберегающий подход в образовании как инструмент социального взаимодействия (на примере музыкального обучения). "Мир науки, культуры, образования". № 2(69), 2018.
2. Валлиулина Е. В. Психологический механизм вытеснения при ситуативной и личностной тревожности. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. Серия: Педагогика. Психология. Философия. № 2(18), 2020.
3. Гергилов Р. Е. Социальное избегание и преодоление стыда //Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. № 5(141), 2017. -С. 183-192.
4. Ильин Е. П. Психология творчества креативности одаренности. -СПб.: -Питер: 2009, 434 с.
5. Корнеев Н. К. Сценическое волнение как индивидуально-психологическое состояние вокалиста//Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. №3(44), 2020. -С. 131-134.
6. Корчагина Н. В., Калмыкова М. С. Проблема преодоления негативного сценического волнения у учащихся класса эстрадного вокала детской школы искусств//Музыкальное искусство и образование. №4, 2017. -С. 73-82.
7. Красностанова М. В., Мажникова А. В., Федорова А. М. Проблема внедрения здоровьесберегающих инноваций в систему профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей в России//Гуманитарные науки. №4, 2016. -С. 119-128.
8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. -Москва: "Музыка", 1976. 254 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. -Москва: "Музыка", 1972. 383 с.
10. Стулов И. Х. К проблеме эмоциональной выразительности исполнения вокальных произведений//Наука и школа. № 2, 2018. -С. 119-124.





Тамара МАМИКОНЯН,
и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана



ОБУЧЕНИЕ ДИРИЖЕРОВ-ХОРОВИКОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА

Аннотация

В статье рассмотрены методологические установки по совершенствованию теоретических, методических и практических позиций в усилении подготовки профессионального певца хора и вокально-хоровой работы хормейстера. Особое внимание в статье уделено вопросу постановки голоса и вокальной работе с хором. Автор статьи выделила, обобщила и подчеркнула различные компоненты вокально-хоровой работы, которыми нужно овладеть будущему хормейстеру в процессе обучения в вузе.

Ключевые слова: вокально-хоровые навыки, индивидуальный подход, дыхание, артикуляция, филировка, смешение головного и грудного резонаторов, тесситура.

Мақолада профессионал хор ижрочиси ва хормейстернинг вокал-хор ишини кучайтиришдаги назарий, услубий ва амалий позицияларни такомиллаштириш бўйича услубий кўрсатмалар кўриб чиқилган. Мақолада вокал билан ишлаш ва хор билан овозли машғулотлар масаласига алоҳида эътибор қаратилган. Мақола муаллифи келажакда хормейстер олийгоҳда ўқиш жараёнида ўзлаштириши керак бўлган вокал ва хор ижодининг турли таркибий қисмларини ажратиб кўрсатган, умумлаштирган ва таъкидлаган.

Калит сўзлар: вокал-хор кўникмалари, индивидуал ёндашув, нафас олиш, артикуляция, филировка, бош ва кўкрак резонаторларини аралаштириш, тесситура.

Abstract

The article examines the methodological guidelines for improving the theoretical, methodological and practical positions to strengthen the training of a professional choir singer and vocal-choral work of the choirmaster. Particular attention is paid to the issue of voice training and vocal work with the choir. The author of the article highlighted, summarized and emphasized the various components of vocal and choral work that a prospective choirmaster needs to master during the learning process at the higher educational establishment.

Key words: vocal and choral skills, individual approach, breathing, articulation, thinning, mixing of the head and chest resonators, tessitura.

Певческий голос самый совершенный и в то же время самый тонкий и хрупкий “музыкальный инструмент”. Учитель пения, хормейстер не только в целях грамотной постановки голоса, но и для его гигиены и охраны, должен знать анатомию голосообразующей системы и физиологию певческой фонации.

Педагогу необходимо контролировать соблюдение певцом определенных правил гигиены:

- следить за тем, чтобы общая нагрузка на голос соответствовала степени тренированности голосового аппарата;
- не злоупотреблять высокой тесситурой и высокими нотами;
- не допускать форсированного звучания;

- избегать речевой нагрузки;
- не допускать пения в состоянии болезни;
- избегать резких смен температуры;
- не употреблять раздражающие слизистую оболочку напитки и пищу: острое, соленое, чрезмерно горячее, холодное и т. п.;
- исключить курение и алкоголь;
- не нарушать нормальный жизненный режим и общегигиенические правила;
- проходить периодическое профилактическое обследование у врача-фониатра.

В индивидуальном воспитании вокального голоса, в постановке голоса солиста и певца хора (будущего хормейстера) почти нет существенных различий и учитывая особенности хормейстерской работы, то есть работу с голосами в хоровом коллективе, дирижёр-хоровик должен иметь и исполнительскую практику в классе вокала.

Недостаточное внимание к изучению вокального искусства, мастерства, методики постановки голоса и вокальной работы в хоре внесет дисбаланс в специальной подготовке хормейстеров. Следует значительно повышать уровень вокальной подготовки хоровых дирижеров, так как хормейстер должен не только знать, но и уметь показать артистам хора, как это должно вокально правильно прозвучать.

Для этого следует в течение всего образовательного процесса нужно уделять серьезное внимание фундаментальному изучению вокального мастерства и прививать учащимся высокопрофессиональные вокально-хоровые навыки и умения. По словам Д. Е. Огороднова, российского педагога-экспериментатора, создателя новаторской методики работы с голосовым аппаратом: "Пение является полноценным, самостоятельным музыкальным мышлением, живым процессом воссоздания во времени художественных смыслов и образов по законам музыкальной формы" [1].

Обучение вокальному мастерству хормейстеров (хоровых певцов) в вузах должно формировать музыканта-исполнителя, владеющего голосом и использующего свой певческий аппарат для создания художественного образа.

В начальной стадии обучения пению особенно важное значение имеет диагностика – правильное определение типа голоса.

Правильное определение типа голоса дает ориентир в работе, помогает верно выбрать специальные упражнения, методические приемы, избавляет от ошибок, ведущих к порче голоса. Тип голоса определяется по ряду признаков: тембр, диапазон, место расположения переходных нот регистров, строение гортани и размеры голосовых связок, способность выдерживать низкую и высокую tessitura.

В своей вокально-хоровой работе хормейстер обязан соблюдать дидактические правила общей и музыкальной педагогики:

- постепенность: от простого к сложному;
- органическое единство технического и художественного воспитания;
- индивидуальный подход;
- выработка единой вокально-хоровой терминологии и единого вокального метода (вокальной школы).

Из конкретных методических установок, основанных на методике постановки голоса солиста, в первую очередь, следует обратить внимание на развитие у всех хоровых певцов однотипного нижнереберного диафрагмального дыхания. При работе над звуком и сглаживанием регистров с различными голосами, педагог должен учитывать, что мужчины и женщины по-разному используют свои резонаторы. У мужчин их два: грудной и головной, а у женщин три: грудной, средний (медиум) и головной. Хормейстер должен знать и слышать их границы и норму включения. Головной резонатор следует

находить через гласный "у". Следует обратить серьезное внимание на выработку фальцета у мужских голосов на микстовой основе посредством приема прикрытия звучания, а у женских голосов медиума на основе микстового (смешанного головного и грудного резонаторов) звучания. Большое значение для достижения гибкого, красивого, ровного полнокровного звучания у певцов имеет выработка навыка филирования звука.

“Частое применение предельно высокой или низкой тесситур вызывает быструю утомляемость голосовых связок, что отражается на качестве звука и чистоте хорового строя. Особенно трудны для исполнения произведения, где крайние регистры используются в начале произведения, с первых тактов” [2]. Настоящему певческому воспитанию певца мешает напряженное, форсированное звучание, что становится главной причиной фальшивого пения, стертых тембров. Форсирование звука и злоупотребление высокой тесситурой разрушают голоса и наносят непоправимый вред.

С. Цой и Г. Мухамедова в своем учебно-методическом пособии предостерегают: “Очень важно, не снимая увлеченности молодых исполнителей, уберечь наиболее пылких от излишеств “самовыражения”, от перенапряжения голосового аппарата, форсирования звука, раскрыть прелесть свободы передачи самых сокровенных чувств” [3]. В пределах конкретной методики постановки голоса хоровых певцов целесообразно использовать методические советы и установки М. И. Глинки из его “Упражнений для совершенствования голоса”.

М. И. Глинка рекомендует учителю пения пользоваться певческими упражнениями на нотах “без всякого усилия берущихся – ибо усовершенствовав их мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и все остальные звуки”. В этих же “Упражнениях” он формулирует несколько правил пения:

1) прямо попадать на ноту;

2) обращать большое внимание на верность, а потом на непринужденность голоса;

3) петь не громко, не тихо, но вольно;

4) не делать “crescendo”, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее) [4].

К особенностям вокально-хоровой работы с артистами хора относится выработка:

- единой манеры звукообразования;
- единовременной и однотипной дикции и артикуляции;
- принцип цепного дыхания.

Педагог должен повседневно работать над качеством вокального звучания, высокой культурой звука, выработкой прикрытой “академической манеры” пения. Четкость, ясность дикции, артикуляции и осмысленное, выразительное, грамотное произношение литературного текста (орфоэпия) также является перво-степенной задачей. Для настройки певцов в начале репетиции или перед концертом очень важно распевание, которое длится 10-15 минут.

С начинающим солистом лучше всего начинать распевку с гласных а, о, у – более широких, не сковывающих голосовой аппарат, как узкие гласные “и” и “е”, и со средних нот диапазона. В задачи распевания входят подготовка, настройка, “разогревание” – гимнастика голосового аппарата, а также работа над вокальной техникой.

Выдающийся итальянский вокальный педагог Франческо Ламперти рекомендовал: “Ученик должен петь каждую отдельную ноту на максимальной длительности и максимально долгом дыхании. Таким образом, двигаясь вверх и вниз, определить крайние ноты диапазона – которыми станут ноты, спетые и произнесенные с легкостью” [5]. В работе над техническими навыками и приемами следует использовать небольшое количество упражнений. Важно не количество,

а доступность и качество упражнения, которое преследует определенную цель и дает плодотворный результат.

Эмоциональное художественно-выразительное окрашивание упражнений имеет наибольшую целесообразность в тех случаях, когда их проводят на музыкальном материале хоровых сочинений. “Ученик должен научиться чувствовать и находить кульминацию, знать и найти идею произведения, соотнести темпы и динамику, найти взаимосвязь текста и гармонического сопровождения” [6].

Другим немаловажным моментом в методике постановки голоса хорового певца является исправление дефектов звука и слова. Это прежде всего следующие дефекты звука: тремоляция и качание; горловой призыв; гнусавость; открытый плоский – “белый звук”; форсирование; детонирование; вялый звук и подъезды; пестрота звучания. Все они в той или иной степени подлежат исправлению. Также в речи встречаются различные погрешности и дефекты произношения. Это

прежде всего тяжелое неповоротливое слово, речь сквозь зубы, общая вялость произношения, учащенная (автоматная) речь, недоговаривание концов слов. Такие дефекты можно исправить путем длительной целенаправленной работы [7]. Но существуют органические дефекты и они устранимы лишь путем медицинского вмешательства. К ним относятся дефекты, связанные с неудачным строением артикуляционного и речевого аппарата: редкие или кривые зубы, толстый язык или губы, неправильное смыкание челюсти, короткая перепонка (уздечка), соединяющая язык с нижней челюстью, которая бывает причиной картавости.

На основе вышеизложенного, можно сделать вывод, что курсы вокала должны базироваться на объективной и современной теории и методике постановки голоса, основанной на прогрессивных отечественных и зарубежных (итальянская, французская и другие школы пения) традициях и новых данных науки о вокальном искусстве.

Использованная литература:

1. Огороднов Д. Е. Методика комплексного музыкально-певческого воспитания и программа как методика воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры. -Москва, 1994. С. 61.
2. Кадырова С. Особенности фактуры в современной хоровой музыке. Методическое пособие для средних и высших образовательных учреждений. -Ташкент, “Musika”, 2012. С. 47.
3. Цой С. А., Мухамедова Г. И. Концертные вокальные жанры XII-XX веков. Учебно-методическое пособие для музыкальных ВУЗов. -Ташкент, “Fan va texnologiya”, 2014. С. 26.
4. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса. -Москва, 1951. С. 7.
5. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении. Учебное пособие// Перевод Н. А. Александровой. – СПб.: Издательство “Лань”; Издательство “Планета музыки”, 2014. С. 16.
6. Боровик Л. Г. Научные основы постановки голоса. Учебное пособие//
7. Л. Г. Боровик. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Изд. 2-е, доп. -Челябинск, 2013. С. 75.
8. Павлицева О. П. Методика постановки голоса. -Москва; -Ленинград, 1964. С. 93-111.



Зулхорбек ТУРАПОВ,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

ДУТОР БАС ЧОЛҒУ ИЖРОЧИЛИГИ САНЪАТИ ТАРИХИ

Аннотация

Ўзбекистоннинг XX аср мусиқа маданияти ва санъати умумжаҳон маданияти билан ўзаро алоқалари натижасида янги-янги йўналишлар, ижодиёт сарчашмалари юзага келди. Бу жараён ўзбек чолғушунослик соҳасини ҳам четлаб ўтгани йўқ. Айниқса, ўзбек халқ чолғуларини такомиллаштириш борасида янги саҳифа очилди. Бу, албатта, ўзбек мусиқа санъати ижрочилиги дунё микёсида ўз ўрнига эга эканлигидан далолат беради.

Мақолада ўзига хослиги, ижро имкони-ятлари, таровати билан ажралиб турувчи дутор бас чолғуси ижрочилик санъати тарихи ҳақида фикр юритилади.

Калит сўзлар: халқ чолғуларини, такомиллаштириш, дутор бас, “Миллий чолғу илмий ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси”, ансамбль, оркестр.

В результате взаимосвязи музыкальной культуры и искусства XX века Узбекистана с мировой культурой появились новые направления и творческие истоки. Этот процесс не прошёл бесследно и в области инструментовки. В частности, открылась новая страница в усовершенствовании узбекских народных инструментов. Это, безусловно, свидетельствует о том, что узбекское музыкальное искусство имеет свое место в мире.

В статье рассматривается история исполнительского искусства инструмента дутар бас, выделяющегося особенностями, исполнительскими возможностями и привлекательностью.

Ключевые слова: народные инструменты, усовершенствование, дутар бас, “Экспериментальная лаборатория по научной разработке национальных инструментов”, ансамбль, оркестр.

Abstract

Owing to the interconnection of Uzbekistan's 20th century's musical culture and art with the world culture, the new directions and creative sources have emerged. This process has left its mark in the field of instrumentation. In particular, a new page of the improvement of Uzbek folk instruments has opened. This, undoubtedly, indicates that the Uzbek musical art occupies its special place in the world.

The article examines the history of the performing art of the dutar bass, which stands out for its features, performance capabilities and attractiveness.

Keywords: folk instruments, improvement, dutar bass, “Experimental laboratory for the academic development of national instruments”, ensemble, orchestra.

Ўзбек халқи ҳам ўзига хос чолғуларига эга. Улар узоқ ўтмишдан ардоқлаб келинган. Шу билан бирга, замонасига яраша такомиллашиб борган. Ўзбек мусиқа санъати ижрочилиги амалиётида дутор, танбур, сато, чанг, най, қонун,

ғижжак, рубоб, сурнай, дойра, ноғора каби миллий чолғулар бор. Уларнинг ҳар бири ижрочилик жараёнида шаклланиб, ривожланиб, амалиётда ўз ўрни ва мавқеини сақлаб, авлоддан-авлодга ўтиб келмоқда.

Ўзбекистоннинг XX аср мусиқа маданияти ва санъати умумжаҳон маданияти билан ўзаро алоқалари натижасида янги-янги йўналишлар, ижодиёт сарчашмалари юзага келди. Бу жараён ўзбек чолғушунослик соҳасини ҳам четлаб ўтгани йўқ. Айниқса, ўзбек чолғуларини такомиллаштириш борасида янги саҳифа очилди. Бу, албатта, ўзбек мусиқа санъати ижрочилиги дунё миқёсида ўз ўрнига эга эканлигидан далолат беради. Чунки, дастлаб якканавозлик, яккахонлик ва айрим ҳолдаги қисқа ансамбль ижрочилиги, янгича йўналиш, яъни катта ансамбль, оркестр ижрочилиги каби йўналишлар билан бойиб борди. Шу сабаб бўлса керак, Ўзбекистонда чолғушунослар, чолғу ижрочилари ва оркестр раҳбарларида оркестр таркибини чолғулар билан бойитиш фикри пайдо бўлди. Ниҳоят, 1930 йилнинг ўрталарига келиб Тошкент мусиқа билим юртида бу муаммоларни ечиш бошланди. Билим юрти устахонаси усталари В. А. Романченко, А. А. Кевхвянц, С. Е. Диденколар ўзбек халқ чолғулари асосида оркестрга мўлжаллаб чолғулар яшашга киришдилар. Мақсад, ўзига хос оркестр яратиш бўлиб, йўғон (паст) товуш тараннуми учун махсус чолғу ясаш зарур эди. Миллий чолғу дутори “оиласи”ни тузиб, ўзига хос чолғу ишлаб чиқилди ва йўғон овозли чолғу сифатида “Дутор бас” деб номланди. У дастлаб оркестрга мўлжалланганлиги сабабли дастаси йўғон, диапазонни ҳам унчалик катта эмас, лекин кутилган овозга эга, фақат чолғунинг ижрочилик имкониятлари чекланган, бу, албатта, ижрочиларни қониқтирмасди. Чунки чолғуда мусикий асар ижро этиш қийинроқ эди. Кейинчалик, у янада такомиллаштирилди. Бу иш Ўзбекистон санъатшунослик институтининг тажрибалар лабораториясида А. И. Петросянц, С. Е. Диденко ҳамда

чолғу ижрочилари ҳамкорлигида усталар томонидан давом эттирилди. Чолғунинг имкониятлари яхшиланди, ижро қулайликларига ва овоз диапазонини кенгайтиришга ҳаракат қилинди. Натижада 1950 йилда дутор баснинг бир намунаси яратилди.

Ўзбекистон давлат консерваторияси тасарруфидаги “Миллий чолғу илмий ишлаб чиқариш экспрементал лабораторияси” архив ҳужжатларидан фойдаланиш жараёнида Тошкент давлат консерваторияси (ҳозирда Ўзбекистон давлат консерваторияси) ректори Ҳ. Р. Раҳимовнинг ўқув лабораторияси ходимлари С. Е. Диденко ва А. И. Петросянц буюртмалари билан Москвага “Ихтиро этиш ва очиш ишлари бўйича давлат комитети”га Дутор прима, Дутор секунда, Дутор альт, Дутор бас, Дутор контрабас чолғуларини ишлаб чиқиш учун рухсат берувчи гувоҳнома берилишини сўраб хат ёзилади. Ушбу нусхалар Монреалда бўлиб ўтадиган Халқаро кўргазмада намойиш қилиниши таъкидланди. 1966 йилда чолғунинг овоз сифати софлиги билан ажралиб турувчи, диапазон ҳажми анча кенгайган (катта октава “до” дан иккинчи октава “ля” гача бўлган) намунаси яратилди. Чолғу имкониятлари нафақат оркестр таркибида жўрнавозлик жиҳатларига, балки якканавозлик хусусиятларига ҳам эга эканлиги намоён бўлди. Бунга, чолғу аввалига қараганда мензураси кичрайтирилгани, косахонаси ихчамлаштирилганлиги сабаб бўлганини алоҳида таъкидлаш жоиз. Ушбу намуналар ижрочилик имкониятларини кенгайтиради.

Дутор бас коса, пардалик даста, механик қулоқли бош қисмдан иборат. Коса бўлак-бўлакчалардан иборат юпқа ёғоч қовурғаларнинг бириктирилиши натижасида ҳосил қилинади. Унинг устки ясси томонига резонатор тешикчали овоз

ўтказувчи ёғоч қопқоқ ўрнатилган. Ижро жараёнида қопқоқ медиатор зарбидан шикастланмаслиги учун устидан “қалқон” – ёғоч қатлами ёпиштирилган. Ёғоч қопқоқ устида пардалар узра торларни маълум баландликда сақлаб турувчи харрак қўйилиб, садоланадиган торларнинг қуйи чегараси ҳисобланади. Чолғунинг дастаси юқорида ҳар икки томондан торларни таранг қилиб турувчи, буралувчи механик қулоқлар ўрнатилган бош қисмига бориб тақалади. Дастанинг юз қисмига пардалик қатлам ёпиштирилган, унда хроматик тартибга асосланган пардалар кўндалангига қадалган. Пардалар бош қисмидан коса томонга қараб санаб борилади. Дутор басда тўртта тор бўлиб, биринчиси “ля” ичак ёки капрондан, иккинчиси “ре”, учинчиси “соль” ва тўрттинчиси “до” торлари металлдан ясалади.

Дутор бас чолғу ижрочилиги санъати тарихи ҳақида гапирганимизда, чолғу ижрочилигини амалиётда йўлга қўйиш, ўқитиш, муносиб ижрочилар етиштириб, мактаб яратиш, сифатли чолғулар тайёрлаш ҳамда ёшларга муносиб таълим беришда Ашот Константинович Назаровнинг хизматларини алоҳида эътироф этиш лозим. Ўзбекистонда ва ундан ташқарида дутор бас ижрочилик санъатида эришилган ютуқлар унинг номи билан боғлиқ десак, муболаға бўлмайди. Ўзбекистон давлат консерваториясида 42 йиллик мураббийлик фаолияти мобайнида “Ўзбек халқ чолғулари” йўналиши, дутор бас чолғу ижрочилиги бўйича 60 дан зиёд олий маълумотли созанда-ижрочиларни тарбиялаб етиштирди. Булардан Турғун Паттахов (марҳум), Ўткир Орипов (марҳум), Бахтиёр Зияев, Иосиф Исмаилов (марҳум), Саъдулло Муқумов, Абдусаттор Маликов, Муҳаммаджон Баделов, Зулхорбек Турапов, Шерзод Умаров, Ўктам Сайдалиев, Қурбон Ҳошимов, Салоҳиддин Эралиев, Хайтмурод

Примов, Сирожиддин Муҳаммадиев, Фаррух Ирисов, Одил Рўзиев, Рустам Эргашев, Ҳайдарали Раҳмонов, Дилшод Ҳакимов, Дилшод Мадиев, Мирзахон Жўраев, Валижон Дадахонов, Абдувоҳид Халиков, Талъат Ботиров, Машҳурбек Турдибоевлар устоздан олган сабоқларига таянган ҳолда Республиканинг турли санъат даргоҳларида меҳнат қилиб келмоқдалар.

Ҳозирги кунда Дутор бас чолғусида ўқитиш ўрта махсус ва олий ўқув юртларида кенг йўлга қўйилган. Шу боис ўқитиш жараёнида мусикий-услугий масалаларга катта эътибор қаратилмоқда. Ҳозирги кунда дутор бас чолғуси учун махсус ёзилган дарсликлардан кенг фойдаланилмоқда.

А. К. Назаровнинг “Бас дутор дарслиги”, “Сущность приёма тремоло на плектрных музыкальных инструментах” ўқув қўлланмаси, “Практическое освоение приёма тремоло на плектрных музыкальных инструментах” ўқув қўлланмаси, “Вопросы методики обучения игры на басовом дутаре” қўлёзмаси, З. Тураповнинг “Дутор бас” ўқув қўлланмаси (Ўзбек мумтоз мусиқаси намуналари) шулар жумласидандир.

Ансамбль ҳамда оркестрларда ғижжак қобуз бас ва ғижжак қобуз контрабаслар билан бир қаторда асосий – бас (фундамент) товушни ифодаловчи чолғулардан бири сифатидагина эмас, балки якканавоз чолғу сифатида ҳам кенг қўлланилмоқда. Жумладан, Ўзбекистон филармонияси қошидаги халқ чолғулари оркестри, “Сўғдиёна” халқ чолғулари камер оркестри, Ўзбекистон давлат консерваторияси талабалар оркестрлари, Тошкент шаҳри ва вилоятлардаги ўқув юртларида оркестр таркибида ҳамда якканавоз сифатида ушбу чолғудан кенг фойдаланилмоқда. Чунки, дутор бас халқ чолғу оркестрининг асосий фундамент товуш берувчи чолғуларидан биридир.

У таровати ва оркестрлар таркибида ўзгача жозибани таратиши билан ажралиб туради.

“Сўғдиёна” халқ чолғулари камер оркестридаги меҳнат фаолиятимиз мобайнида (1992-2005 й.й.) Россия, Қозоғистон, Германия, Испания, Франция, Миср Араб Республикаси, Америка Қўшма Штатларида концерт-гастроль сафарларида бўлганимизда тингловчилар ўзбек халқ чолғулари қаторида дутор бас чолғусига ҳам катта қизиқиш билан эътибор берганликларига гувоҳ бўлдик. Концертларда ўзбек халқ ва мумтоз муסיқаси намуналари билан бир қаторда М. Альбениснинг “Астурия”, А. Арутюняннинг “Экспромт”, А. Сенальенинг “Аллегро спиритуозо” каби жаҳон композиторлари асарларини ижро қилганимизда ўзбек миллий чолғуларига ҳамда ижрочилик маҳоратига муносабатлари илиқлигини кузатдик. Ўзбекистон давлат консерваторияси “Халқ

чолғуларида ижрочилик” кафедраси “Регистон” гуруҳи таркибида Америка Қўшма Штатлари, Япония, Бельгия, Голландия, Хитой Халқ Республикаси, Миср Араб Республикаси, Латвия, Литва, Эстония, Қозоғистон каби давлатлардаги концерт дастурларида миллий чолғуларимиз қаторида дутор бас чолғуси тараннуми, ижро имкониятларини намойиш қилдик.

Одатда, тингловчи жозибали чолғулар тараннумини ўзи саралайди ва унга эътибор билан боқади. Дутор баснинг чиройли овози, мунгли ва бенуқсон тараннуми сабаби қадимий, ҳамиша навқирон, Шарқ оламида машҳур бўлган уд чолғуси тараннумига яқинроқ эканлигидир, балки. Ҳар бир чолғунинг ўз атори бор, дейишади. Дутор бас ҳам эл ичида ўрнини топиб, ўз мухлисларига эга бўлиши, унинг мукамаллигидан дарақдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Назаров А. Бас дутор дарслиги. -Тошкент: 1983.
2. Назаров А. Сущность приёма тремоло на плектрных музыкальных инструментах. -Ташкент: 1987.
3. Одилов А. Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи. -Тошкент: 1995.
4. Назаров А. Практическое освоение приёма тремоло на плектрных музыкальных инструментах. -Ташкент: 1996.
5. Назаров А. Вопросы методики обучения игре на басовом дутаре (Қўлёзма).
6. Турапов З. Дутор бас (Ўзбек мумтоз муסיқаси намуналари). -Тошкент: 2004.
7. Ўзбекистон давлат консерваторияси “Миллий чолғу илмий ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси” архив ҳужжатлари.





Гулчеҳра ЭРГАШЕВА,

Ўзбекистон давлат консерваториясининг
санъатишунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD)



ЎЗБЕКИСТОН ЧАНГ ИЖРОЧИЛИК МАКТАБЛАРИНИНГ РИВОЖЛАНИШ ЖАРАЁНЛАРИ

Аннотация

Ушбу мақолада Ўзбекистондаги чанг ижро мактабларининг шаклланиши, уларни яратган вакиллар, ижро йўлларидаги ўзига хосликнинг таҳлили асосий мақсад қилиб олинган.

Калит сўзлар: композиторлик ижодиёти, устоз-шогирд аъъанаси, ижро услублари, ижро мактаблари.

Основная цель данной статьи – проанализировать формирование школ игры на чанге в Узбекистане, познакомить с её представителями, обозначить специфику и способ исполнения.

Ключевые слова: композиторское творчество, система “наставник-ученик”, исполнительские приёмы, исполнительская школа мастерства.

Abstract

The main purpose of this article is to analyze the formation of chang playing schools in Uzbekistan, to introduce to their representatives, as well as to outline the specifics and method of performance.

Keywords: composer's creativity, “mentor-student” system, performing techniques, mastery school of performing.

XX асрнинг иккинчи ярмида Ўзбекистон чолғу ижрочилилик маданиятига композиторлик ижодиётининг кириб келиши янги шакл, жанр ва ижро услубларининг шаклланиши негизида кўп асрлик миллий ижрочилилик соҳаси – аъъанавий ижро йўналиши сифатида ажралиб чиқди. Пировардида, ўзбек чолғу ижрочилилик амалиётида ўзига хос иккита ижро йўналиши: аъъанавий ижрочилилик ва кўповозли ижрочилилик юзага келди.

Маълумки, аъъанавий ижрочилилик асрлар давомида оғзаки устоз-шогирд аъъанаси тизимида ривожланиб келган. Миллий куй-оҳанглари бир овозли бўлишига қарамай, уларнинг бадиҳавий чекинишлари, “нола” ва “қочирим” каби

ички унсурлари ижро жараёнида ҳамиша оҳангни беаб турган. Ушбу куй-оҳанглари жололантириб берувчи муסיкий безаклар ҳар бир муסיқа чолғусининг ижро хусусиятларига қараб садолантирилган. Чанг торлари кучли ва таранг тортилиши ҳисобига унда айрим муסיкий безаклардан фойдаланиш биров чегараланган. Шундай бўлса-да, моҳир ижрочилар чанг чолғусини ширадор ва майин садолантириб, миллий куй-қўшиқлар ижросида пирранг, рранг (хирранг), рез ва бошқа турли муסיкий безакларни, мелизм ва қочиримларни яратишга, улардан амалиётда самарали фойдаланишга муваффақ бўлганлар.

Кўповозли ижрочилик эса замон талаби асосида юзага келган янги ижро йўналиши ҳисобланиб, унда нота ёзувида битилган композитор ғояси созанда томонидан тўлиқ ва аниқ ифода этилган. Жаҳон классик композиторлар асарларини ижро этишга очилган йўл ўзбек санъатини янгича ривожлантиришга, миллий чолғуларимиз, хусусан, чанг ижрочилигига янги услубларни, муайян замон руҳи билан йўғрилган оқимни олиб кирди. Шунингдек, ижрочилик амалиётида композиторлар асарлари ижросига хос бўлган ва дунё чолғуларида бирдек қабул қилинган *tremolo*, *staccato*, *pizzicato col legno*, *vibrato*, *glissando* каби ижро усуллари чанг чолғуси учун ўзлаштирилди.

Ижро маданиятининг тараққий этиши билан мусиқа санъатида шаклланган қонунларга, ижро қилиш ва товуш чиқариш услубларига бўлган муносабатлар ўзгариб борди. Ҳар икки ижро йўналиш ижодкорлари орасида юзага келган ўзаро ижодий рақобат негизида чанг чолғусининг жарангдорлик омиллари ва ижро қилиш имкониятлари кенгайди, янгича ижро услублари яратилди ҳамда ўзига хос ижро мактаблари шаклланди.

Юқорида қайд этилганидек, чанг чолғу ижрочилигида ҳар икки ижро йўналишини бирдек мунтазам тараққий этиши ва моҳир созандаларнинг саъй-ҳаракатлари туфайли чолғуда чўп чертмак, чўп тарак, бармоқ чертмак, бўғиқ зарб, кўш зарб ва бошқа янги товуш садоантириш йўллари шаклланди. Барча ижро безаклари куй-оҳанглارнинг нафислиги ва жозибасини оширишга қаратилган, уларни моҳирона талқин этган етук созандалар ўз ижро мактабларини яратишга муваффақ бўлганлар.

Ҳар бир чолғу йўналишида ўзининг ижод мактабини яратган ижрочилар бўлгани каби, чанг ижрочилигида ҳам устозона ижро мактаблари шаклланган.

“Чанг ижрочилиги санъатида бир-биридан фарқли ўлароқ иккита катта йўналиш мавжуд. Биринчиси, Ф. Содиқов ижрочилик мактаби бўлса, иккинчиси, Ф. Харратов яратган мактабдир” [1; 5].

Чанг ижрочилигида дастлаб иккита созанданинг сермахсул ижоди кўзга ташланган. Булар, Тошкент-Фарғона ижро йўлида ижод қилган Фаҳриддин Содиқов ва Хоразм мақом ижро йўлининг намояндаси Фозил Харратовдир. Ўша даврларда соз аҳли орасида: “Ф. Содиқов чанг торларини “уриб” эмас, “териб”, Ф. Харратов унинг “ноласини” чиқариб чалган” каби фикрлар бўлгани бежиз эмас.

Дастлаб, бу икки санъаткор анъанавий ижро йўналишида ижод қилганлигига қарамай, халқ чолғулари оркестри фаолияти шакллангандан сўнг, имкониятларини бу йўналишда ҳам синаб, юқори натижаларга эришганлар. Бу даврда янгича ижро йўли ва услуби билан композиторлик ижодиётининг сермахсул тарғиботчиси сифатида Аҳмад Одилов ҳам ўзбек мусиқа санъатида катта муваффақиятларга эришди. Шу боис чанг ижрочилигида учта ижро мактаби (Фаҳриддин Содиқов, Фозил Харратов ва Аҳмад Одилов) мавжуд десак, муболаға бўлмайди.

Ҳар бир мактаб вакили бетакрор ижроси, сермахсул ижоди билан бир-биридан фарқ қилган. Ф. Содиқовнинг ушбу чолғу ижрочилик услубиётига киритган ноёб янгиликларидан бири – зарбли чолғулар усулини усталик билан торли-урма чолғусининг хусусиятига қараб кўчирганидир. Созанда ногорачиларнинг энг яхши нозик қочириш усуллари (пирранг, рранг, рез, сайқал ва ҳ.к.) чанг ижросида жуда майин зарблар билан бажариб, янги ижро услуби сифатида киритган.

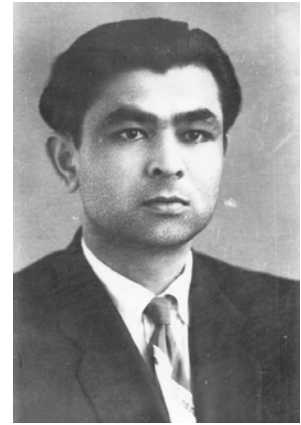
Ушбу услубларнинг барчаси мумтоз мусиқа намуналари жозибасини ошириб берувчи безаклар бўлиб, созанда уларни



Ф. Содиков



Ф. Харратов



А. Одиров

якканавозликда, айниқса, жўрнавозликда ширали нағмалар орқали маҳорат билан чиқара олган. Чанг торларига урилган бу нозик зарбларнинг сири, аслида, созанданинг чанг чўпларини ушлаш услуби билан боғлиқ. Ф. Содиков чўпларни, асосан, уч панжада, баъзан икки панжада ушлаб, учинчи бармоқ ёрдамида тебрантириши натижасида чанг торларидан ғоят ёқимли товуш садоланган.

Ф. Содиков ижросининг ўзига хослиги шунда эдики, чолғулар овозини босиб, бамисоли “сузиб кетарди”, яъни юракдан тўлиб-тошиб, керакли пардаларни бўртириб, чанг овозини кўрсатиб беришга қодир эди [2].

Мақом ансамбли томонидан магнит ленталарига ёзиб олинган ижролар тингланганда, чанг чолғусига хос безакларнинг турли кўринишда ишлатилиши, бироз чекиниб, сўнг шиддатли ҳаракатлари билан одимлаб кетиши унинг ижроси бетакрорлигидан далолат беради.

Ф. Содиков чанг ва дутор чолғуларининг ижро йўлини яхши ўзлаштиргани боис, уларни бир-бирига уйғунлаштириб ижро қилиш қобилиятига эга бўлган. Созанда талқинидаги “Гулжамол”, “Баёт 4” каби асарларда дуторга хос бўлган қочиримлар ва орқага тортиброқ чўзиб чалиш услуби шу қадар усталик билан кўрсатиб берилганки, худди чанг чолғусида дутор

садоланаётгандек туюлади. Бу, албатта, Ф. Содиков ижро маҳоратининг ўзига хослиги ва чексизлигини намоён қилади.

Созанда кўпроқ ансамбль ижрочиси ва раҳбари сифатида юқори чўққиларга эришган. Сўз билан ифода этиб бўлмайдиган фикрни ўз чолғусида айта олган.

Фозил Харратов Хоразм мақомлари шаклланишига катта ҳисса қўшган сулола вакилидир. Ижодий муҳитда тарбияланган созанда кўплаб йирик санъаткорларнинг ижро сирларидан хабардор бўлиб, ижро амалиётида улардан моҳирона фойдаланган. У, одатда, концертдан олдин қайси санъаткорлар иштирок этишини билиб олган. Сўнг чанг чолғусини уларнинг ижросига мослаган, яъни чолғунинг баъзи товушларини сезилар-сезилмас даражада нисбатан пастроқ ёки кўтариброқ сошлаб олган. Шунинг учун созандалар: “Фозил созлаган чанг чолғуси худди ёпилган нон орасига сурилган сариёғ каби майин”, – деб таърифлаганлар.

Чанг ижрочилигини Фахриддин Содиков ноғора, дутор усуллари билан бойитган бўлса, Фозил Харратов танбур усуллари ва чўп чертмак (pizzicato) товуш чиқариш услубини киритишга муваффақ бўлган. Ф. Харратов садолантирган чўп чертмак ижро услуби ўзгача жаранлаган. Бошқа ижрочилар чанг чўпини уч бармоқда чертиб ижро қилганлари сабабли чолғу овози бироз

бўғикроқ садоланган. Ф. Харратов чўпни икки бармоқ ёрдамида ушлаб торларни чертган, бу эса чолғу товушининг давомийлигини ошириб берган. Бу унинг чолғусига бўлган муносабати ва товуш садолантириш услубларининг ўзига хослигини кўрсатади.

Ф. Харратовнинг чанг торларига урилган ҳар бир зарби бутунлиги ва салмоқчилиги, айнаи дамда ўта аниқ ва мулойимлиги билан ажралиб турган. Шогирдлари бу зарбларнинг сири ҳақида сўраганларида шундай жавоб берган: “Юрак нола чекдими, зарб ўша нолани чиқара олади. Бошқа мусиқа чолғуларига нисбатан чангнинг торлари кўп, уларнинг жойлашувини аниқ ёд олиш учун устига мато ёпиб машқ қилиш лозим. Чанг симларининг керакли нуқтасига зарб бериш натижасида қўл шунга мослашиб қолади ва йиллар давомида ҳар бир созанданинг ўз ижро йўли шаклланади” [3; 29].

Ф. Харратов ижросининг яна бир ўзига хослиги – у дойрачидан чиққан чангчи бўлгани боис усул ушлаш қобилияти ўта кучли бўлган. Созанда ижро давомида мелодик ва ритмик хусусиятларни ифода этиш мақсадида куйнинг баъзи жумлаларини бўрттириб ёки сал илгарилаб, яна асосий усулга тушиб олиши унинг ижро маҳоратининг ноёблигидан далолат беради.

Айтиш жоизки, ўша даврда турли кўринишдаги ансамбль ва оркестр жамоалари кенг тарқалган бир вақтда Ф. Харратов севган чолғусини кўпроқ якканавозликда тарғиб қила бошлади. Унинг концертларда мунтазам якканавоз чиқишлари, сермазмун ижоди ва саъй-ҳаракати туфайли бу даврга келиб чанг чолғуси яккасоз сифатида шаклланди. Моҳир созанда чанг ижрочилиги ривожига катта ҳисса қўшди ва ўз ижро йўлини яратишга муваффақ бўлди.

Яна бир чанг ижро мактаби вакиллари билан бири Аҳмад Одилов бўлиб, асосан,

янги кўповозли ижрочилик йўналишида фаолият олиб борган. У композиторлар асарларини жаҳон андозаси талаблари доирасида талқин қила оладиган ижрочилардан бири эди. Шунингдек, композиторлар ғоясини соф ўзининг тилида тўлақонли етказиб берадиган, ўзбек композиторлари томонидан чанг учун ёзилган деярли барча асарларнинг биринчи ижрочиси ва тарғиботчиси бўлган.

Созанда Европа чолғуларига хос бўлган ижро услубларини чолғу хусусиятига мослаб киритишга муяссар бўлган. Хусусан, дамли чолғуларда қўлланиладиган *staccato con sordino* (*stac. con sord.*) ижро услубини жаранглаб турган чанг торларини иккинчи бўш қўл бармоқлари билан тез-тез сўндириш орқали бажарган. Бу эса чолғунинг бўғиқ ва қисқа садоланишига олиб келган. *Vibrato* (нолалантириш) услубини чанг торларининг тортилиш таранглиги баланд бўлишига қарамай, жаранглаб турган торнинг ён қаторига туташган қисмини бўш қўл бармоғи билан секин босиб, торни нолалантиришга ҳаракат қилган.

Арфа ва гусли чолғуларида тез-тез қўлланиладиган *Clissando col legno* (*gliss. c.l.*) ижро услубини чўпнинг орқа яланг қисми билан бир товушдан иккинчи товушгача ёки пастдан юқорига ва аксинча, юқоридан пастга сирғалтириш натижасида амалга оширган.

Истеъдодли созанда ҳар бир асарда чанг ижро имкониятларини турли ижро услублари билан ёритишга ҳаракат қилган, яъни бир хилликдан қочган. Ҳатто суръати тез бўлган асарларда ҳам барча ижро услубларини ўта маҳорат билан бажарган. Шу боис бўлса керак, А. Одиловнинг чолғу торларига урилган зарблари кучлилиги, ижроси мусиқий безакларнинг ранг-баранглиги билан доимо ажралиб турган. Созанда шиддатли ва тезкор суръатли асарларда ҳам юксак

ижро маҳоратини кўрсата олиши, инсон қобилияти нимага қодирлигини ва чанг чолғусининг имкониятлари нақадар кенг эканлигини исботлаб берди.

Ижро вақтида чанг торларини бир-бирига мослаб соз ҳолатига келтириш мураккаб жараён бўлишига қарамай, асарнинг пауза дақиқалари оралиғида ўз чолғусининг айрим товушларини соз ҳолатига келтиришга ҳам улгура олган. А. Одилов ижросидаги бундай шижоат тинимсиз бир неча соатлаб чанг чолғусида машқ қилишнинг натижасидир. Чунки бу чолғуда техник жиҳатдан тез суръатли пассажларни усталик билан ижро қилиш учун созанда қўл ҳаракатларини маълум даражада тўғри тақсимлаши керак. Бироқ бундай қулайликни ҳамма вақт ҳам сақлаб туриш мушкул.

Қўлларнинг бир-бирига тўқнашуви, бирининг устидан иккинчиси чалкашиб ўтиши ёки бир қўл билан икки торни олдинма-кетин уриш каби ҳолатлар ижрочи учун техник қийинчиликлар туғдиради. Шу боис элга танилган ижрочилар ўз мавқесини сақлаб туриш мақсадида ҳамиша машқ қилганлар.

Созанда тинимсиз меҳнатлар эвазига ижрочилик имконияти даражасини оширишга, ижросини бойитиб, товушлар софлиги, сифати ва ижро техникасини юксалтиришга ҳаракат қилган. Унинг ижросидаги бир қанча жаҳон компози-торларининг асарлари грампластинкага ёзиб олинган.

Хулоса қилиб айтганда, ушбу созанда-ларнинг ўз касбига ижодкорона ёндашуви ижрочилик санъатининг бойишига ва янги қирраларнинг кашф этилишига туртки бўлди. Бугунги кунда уларнинг ижро йўллари шоғирдлари замонавий талқинда ижро қилиши ҳар учала мактаб силсиласи давом этаётганидан далолат беради. Ўзбекистон халқ артисти Ғанижон Тошматовнинг: “Чолғу кўтариб юрадиган созанда-лар кўп, бироқ орқасидан ўз меҳнатининг мевасини қолдирганларгина асл созандадир”, - деган сўзлари нечоғ-лик ҳақиқат эканлигига амин бўламиз. Зеро, ижро мактаби – бу, бошқалардан фарқ қилувчи ижро услуби, тажриба, изланишлар самараси ва шоғирдлар ютуғининг бардавомлигидир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Юнусов Р., Ҳамидов А. Сўз боши//Ўзбек анъанавий мусиқа ижрочилиги хрестоматияси. Тўпловчи Ҳамидов А. -Тошкент: “Ўқитувчи”, 1995.
2. Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист, чангчи Абдусалом Муталовдан ёзиб олинган суҳбат. 29.11.2005.
3. Шукурова Ф. Чолғу ижрочилиги тарихидан. -Тошкент: 2005.





*Хуришда ТУРСУНОВА (ҲАСАНОВА),
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти*



ЁШЛАРНИНГ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМИДА ХОНАНДА БОТИР ЗОКИРОВ ҚЎШИҚЛАРИНИНГ ТАРБИЯВИЙ ЎРНИ

Аннотация

Мақолада мусиқа санъатининг ёшлар тарбиясидаги аҳамияти, уларнинг ижро репертуари шаклланишида қўлга киритилган ютуқлар билан бирга муаммоли кирралари ҳақида сўз юритилади. Айни шу босқичда миллий қўшиқчилик санъатимизда ўчмас из қолдирган эстрада юлдузи, хонанда Ботир Зокиров номи мутахассислар доирасида қайд этилиши бежиз эмас. Унинг ижодий фаолияти ва қўшиқлари ҳаваскор ва профессионал хонандалар, ёшлар ва болаларнинг бадиий ижрочилик сир-асрорларини эгаллашида ва тарбиявий камолотида муҳим ўрин тутди.

Калит сўзлар: ёш авлод, тарбия, мусиқий дид, Ботир Зокиров, ижро репертуари, болалар, вокал санъати, тесситура, танлов.

Статья посвящена роли музыкального искусства в воспитании подрастающего поколения, вопросам формирования исполнительского репертуара молодых исполнителей, где помимо существенных достижений на сегодня, существует также ряд наболевших проблем. В кругу специалистов в этой связи часто упоминается имя Батыра Закирова, легендарного эстрадного исполнителя, внесшего большой вклад в формирование и развитие песенной культуры Узбекистана. Его творческий путь и богатый исполнительский репертуар важен сегодня как в плане воспитательной работы, так и в деле освоения высокого художественного исполнительского мастерства профессионалов, любителей и молодого подрастающего поколения музыкантов.

Ключевые слова: молодое поколение, воспитание, музыкальный вкус, Батыр Закиров, исполнительский репертуар, дети, вокальное искусство, тесситура, конкурс.

Abstract

The article is devoted to the role of musical art in the upbringing of the younger generation, the formation of the performing repertoire of young performers, where in addition to significant achievements today, there are also a number of urgent problems. In this regard, the name of Batir Zakirov, a legendary pop artist who made a great contribution to the formation and development of the song culture of Uzbekistan, is often mentioned in the circle of specialists. His creative path and rich performing repertoire are important today both in terms of educational work and in mastering the high artistic performing skills of professionals, amateurs and the young generation of musicians.

Keywords: young generation, education, musical taste, Batir Zakirov, performing repertoire, children, vocal art, tessitura, competition.

Мустақилликнинг дастлабки кунларидан эътиборан миллий қадриятларимизни эъзозлаш, баркамол, соғ ва теран фикрли ёшларни тарбиялаш, уларни комил инсон бўлиб вояга етишиши учун таълим-тарбия тизимини янада мустаҳкамлаш масаласи кўтарилиб, давлатимиз томонидан бу борада қатор чора-тадбирлар амалга оширилди. Зеро, жамиятнинг раванг топиши ва тараққиёти, энг аввало, келажак авлод тарбияси билан узвий боғлиқдир.

Маълумки, инсон қалбига йўл, унинг эркинлиги ва гўзалликка ошно бўлиши маънавий, ақлий, жисмоний ва том маънода музикавий ривожига қаратилган жараёнларга боғлиқдир. Президентимиз Ш. М. Мирзиёев томонидан олға сурилган бешта муҳим ташаббус асосида мазкур ғояларнинг ўрин олиши ҳам бежиз эмас.

Ушбу хайрли ишлар заминида музика санъати орқали ёшларимизни Ватанга садоқат руҳида тарбиялаш, дидини ўстириш ва дунёқарабини кенгайтириш, миллий қадриятларимизга бўлган ҳурмат-эҳтиром ва эътиборни кучайтириш ётади. Уларни бадиий санъат намуналари асосида вояга етказиш, педагогик тизимнинг долзарб масаласига айланди. Кейинги йилларда мактаб таълим тизимида музикавий дарслик ва қўлланмаларни қайта ишлаб чиқиш борасида амалга оширилаётган ишлар шулар жумласидандир.

Болаларнинг музика санъатига бўлган қизиқиши, аввало, унинг ҳаётидаги музикавий таассуротларни тўплаш, шу асосда музикавий-бадиий дидини шакллантириш билан боғлиқ. Ўз навбатида музикавий дид музикада гўзалликни қадрлаш, борлиқни тўғри англаш, санъат асарининг ғояси, самимийлиги, ишончлилиги, мазмун-моҳияти, образларнинг ифодавийлигини танқидий таҳлил қилиб, уни тушунишга етаклайди. Музикавий дид – ҳақиқий санъат намуналарини сохталаридан фарқлаб,

эмоционал ва эстетик ҳиссиёт орқали муносиб баҳолашга, улардан завқланишга ёрдам беради. Болалар ҳам ҳиссий кечинмаларини музикавий асар тавсифи асосида идрок қилишни ўрганадилар. Шу боис, ёшлигиданоқ уларнинг музикавий репертуарини шакллантириш, уларнинг ёши, ақлий ва физиологик ривожланишини инобатга олган ҳолда етук бадиий музикавий намуналар асосида таълим бериш педагогиканинг ўта муҳим масалалари қаторида туради.

Маълумки, оммавий музикавий жанрлар ичида эстрада қўшиқлари оммавий ахборот воситалари, телевидение, радио ва интернет саҳифаларида етакчи ўрин эгаллаб келади. Бу соҳада қўлга киририлган ютуқлар билан бирга муаммоли ва мунозарали қатор масалалар ҳам бор. Айни шу босқичда музика санъатида ўз ижодий фаолияти, миллий маданиятимиз равангига катта ҳисса қўшган улуг ижодкорларимизни ёдга олиш жоиздир.

Эстрада санъатимизнинг илк юлдузи, хонанда Ботир Зокиров ижоди ва фаолияти, қўшиқлари ўзбек қўшиқчилиқ санъатининг дурдона классик намуналарига айланиб, ҳаваскор ва профессионал хонандалар, ёшларнинг ижро репертуаридан мустаҳкам ўрин эгаллади.

Ботир Зокиров қўшиқларини меъёрига етказиб, ижро маҳорати нуқтаи назаридан юқори бадиий савияда талқин қилиш ҳар бир хонанда учун ўта мураккаб ҳолат. Зеро, унинг “Мафтун бўлдим” (М. Бурҳонов, Т. Тўла), “Араб тангоси” (Дориш Ал-Аттош), “Беглянка Хабиба” (Абдел Вахаб, Ю. Энтин), “Маро-бебус” (Эрон халқ қўшиғи), “Намедонам чи нам дорад” (М. Бурҳонов, Ҳофиз Шерозий), “Раъно” (И. Акбаров, С Акбари), “Ёр кел” (И. Акбаров, Ҳ. Ғулом) “Қайдасан” (И. Акбаров, Т. Тўла) каби қўшиқлари Ўзбекистон маданиятининг музикавий “Олтин фонди”ни ташкил қилиб,

республикамизда ўтказилаётган муסיкий кўрик-танловлар ва фестиваллар дастуридан ўрин эгаллаб келмоқда. Ботир Зокировнинг сара асарларини тинглаш ва ўрганиш асосида ёшларнинг муסיкий ижрочилик борасида бадиий дидини ўстириш, муסיкий ижровий интеллект ва маҳоратини ошириш мақсадга мувофиқ.

Ботир Зокиров овозининг майин тембри, самимий ижро табиати, тембр бўёқларининг жилваланиши, ҳар бир сўзга нисбатан самимий ва эҳтиёткорона ёндашуви, жозибали муסיкий сайқали билан ҳар бир кўшиққа бетакрор кўриниш ато этган. Драматик жўшқин, ҳазил-мутойибали, лирик парвозли асарлар рангин бўёқлар билан очиб берилган. Айримларининг вокал тесситураси, ҳажми нуқтаи назардан вокал кучи ва шиддати мураккаб бўлмаса-да, ўта нозик қочирим ва самимий бадиий изҳор талқини билан хонандалардан катта маҳорат талаб қилади. Балки шу боис ҳам Ботир Зокиров кўшиқларининг ижро даражаси ҳамиша эталон сифатида қайд этиб келинмоқда.

– Бугун эстрада сахнасига кўтарилаётган хонандалар ўз намоишларида муסיкий асарнинг талқинига эмас, балки томошавий жиҳатига урғу бериб, ёрқин декорациялар, раққосаларнинг ортида беркиниб, умумий манзарада йўқолиб кетадилар. Ботир Зокиров эса сахнада якка ўзи турар ва куйлаганида оламни гўё сукунат қоплагандек бўлар, юраклар ҳамоҳанг урарди. Унинг дардли, мунгли, сеҳрли кўшиқлари ҳар бир юракка етиб борар ва тинглаган сари тинглагинг келар эди, деб хотирлайди Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Гулгина Аҳмеджановна Зокирова.

Ботир Зокиров кўшиқларини ўрганиш юқори профессионал ижрочилик санъатига яқинлашиш демакдир.

Республикамизда ўтказиб келинаётган Ботир Зокиров номидаги кўрик- танлов хонанданинг ижрочилик бисотини тарғиб қилиш борасида истеъдодли ёшларни кашф қилиш ва уларни санъатда ўз йўлини эгаллаши учун ёрдам бериш ва рағбатлантиришга қаратилган. Ҳозирги кунда хонанда таваллудининг 85 йиллиги муносабати билан мазкур танловнинг саралаш босқичлари турли вилоятларда бўлиб ўтди. 16-28 ёшдаги хонандалар Ботир Зокиров репертуаридан ўрин олган кўшиқни маромига етказиб ижро қилиб беришлари шарт.

Р. Глиэр номидаги ихтисослашган муסיқа академик лицейининг “Эстрада вокал ижрочилиги” бўйича етакчи педагоги, бир қатор Республика ва Халқаро танловлар ғолиблари ва “Ниҳол” мукофоти совриндорларини тарбиялаб етиштирган Дилфуза Зайтова шундай дейди: “Ботир Зокиров танлови бизнинг ёшларга жуда катта фундамент бўлиб хизмат қилади. Танловнинг биринчи турида хонанданинг бисотидан бир асар ижро қилинса, иккинчиси иштирокчиларнинг ихтиёрига қараб чет тилида талқин этилади. Назаримда, бундай кўшиқлар ҳам Б. Зокиров репертуаридан ўрин олган кўшиқлар билан тўлдирилса, мақсадга мувофиқ бўлар эди. Чунки юқори маҳорат билан талқин қилинган ва қалбимиздан ўрин олган ўзга мамлакатларнинг кўшиқлари ҳам бисёр. Қолаверса, бу репертуарни нафақат ўзбек хонандалари, балки ўзга миллат вакиллари ҳам жозибали талқин қилишганига гувоҳ бўлганман”.

Дарҳақиқат, мазкур танловнинг нуфузини халқаро даражага кўтариш ва миллий ўзбек эстрада муסיқасининг ёрқин намояндаси Ботир Зокиров мавқеини мустаҳкамлаш борасида низомга юқорида билдирилган таклифларни ҳам киритиш ўринлидир.

Ботир Зокиров қўшиқларини ўрганиш, энг аввало, тарбиявий аҳамияти билан қадрли. Шу боис болаларга ёшлик давридан танитиш, мазкур қўшиқлар таҳлилига илк бор эътиборларини жалб қилганда уларнинг адабий-бадий пойдевори, матндаги мурожаатлар, диалогли ва ифодавий сўзларининг қиймати, муסיкийлик борасида эса куй характерининг тавсифи, оҳангларнинг ифодавийлиги, интерваллар, лад, ритм, диапазон ва тесситурасининг ўзига хослиги, жўрлигининг бадий ютуғи, асарларнинг тузилиши каби кўплаб қирраларини ўрганиш борасида эътиборга молик.

Албатта, ижро қилиш жараёнига келсак, Ботир Зокиров қўшиқларини талқин қилиш учун ўқувчиларда юқори билим ва тажриба, ижровий кўникмалар бўлиши керак. Шу боис репертуар уларнинг овоз имкониятлари, истеъдоди, маҳорати даражасига қараб берилиши мумкин. Ижрочи олдида нафақат вокал мактабини ўзлаштириш, балки айрим намуналарда хонандалар учун керакли бўлган турли халқлар тилини ўрганиш,

ўзга тилда сўзларни тўғри талаффуз қилиш ва унинг томонлари билан боғлиқ муҳим вазифалар ҳам қўйилади.

Дарҳақиқат, Ботир Зокиров қўшиқларни турли элатлар тилида ҳам талқин этган. Луиза Зокирова билан биргаликда ижро қилинган гўзал дуэтларида ёрига муҳаббат, ҳаёт онларига ошуфта ҳиссиётлар, чуқур фалсафий ғоялар мужассам этилган. “Араб тангоси”, “Маро бубус” шундай асарлар тоифасидан.

Хонанданинг репертуаридаги турли халқлар қўшиқларининг аксарият қисми оригинал (ҳинд, эрон, тожик, араб, украин, итальян, югослав, рус, француз) тилларда ижро қилинган. Бу эса Ботир Зокиров ижроси байналмилал руҳда эканлигидан далолат беради. Санъат оламига қадам босаётган ҳар бир ижодкор Ботир Зокиров меросини ўрганиши, ижрочилик анъаналарини давом эттириши лозим.

Президентимиз томонидан 2021 йилда хонанда таваллудининг 85 йиллигини юртимизда кенг нишонлаш ҳақида эълон қилинган қарор ушбу фикрларнинг ёрқин далилидир.



Инеcса ГУЛЬЗАРОВА,
и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана



НОВАЯ КНИГА О МАЭСТРО ХАКНАЗАРОВЕ

Аннотация

Эта статья о новой книге об известном дирижёре Узбекистана, народном артисте республики, профессоре, музыкально-общественном деятеле Захиде Хакназарове, в основу которой легли его воспоминания, дополненные материалами из семейного архива: статьями и интервью маэстро, подборкой периодики о его творческой деятельности и симфоническом оркестре Узбекистана, которым он руководил, а также сценариями телевизионных передач, письмами, свидетельствами современников, документами, фотографиями и афишами.

Ключевые слова: презентация, книга, дирижёр, профессор, оркестр, концерт, ученики.

Мақолада Ўзбекистоннинг машҳур дирижёри, Республика халқ артисти, профессор, мусикий-жамоатчилик арбоби Зоҳид Ҳақназаров ҳақидаги янги китоб хусусида сўз боради. Мазкур китобга унинг хотиралари, оилавий архивдаги материаллар асос бўлган. Китобдан маэстронинг мақола ва интервьюлари, у раҳбарлик қилган Ўзбекистон симфоник оркестри ва унинг ижоди ҳақидаги даврий нашрлар жамланмаси, шунингдек, телевизион кўрсатувлар сценарийлари, хатлар, замондошларининг фикрлари, ҳужжатлар, фотосуратлар ва афишалар ўрин олган.

Калит сўзлар: тақдимот, китоб, дирижёр, профессор, оркестр, концерт, шогирдлар.

Abstract

This article is about a new book about the famous conductor of Uzbekistan, People's Artist of the Republic, professor, musical and public figure Zahid Khaknazarov, which is based on his memories, supplemented with materials from the family archive: articles and interviews of the maestro, a selection of periodicals about his creative activity and the Symphony orchestra of Uzbekistan, which he directed, as well as TV scripts, letters, testimonies of contemporaries, documents, photographs and posters.

Keywords: presentation, book, conductor, professor, orchestra, concert, students.

“Захид Хакназаров о себе – о музыке. Воспоминания дирижёра. Материалы, документы, фотографии” – так называется книга, вышедшая в издательстве “Baktria Press”, презентация которой состоялась в Государственной консерватории Узбекистана по инициативе её руководства. Открыла мероприятие заслуженная артистка республики, профессор кафедры специального фортепиано, проректор

по науке и инновациям консерватории Сайёра Гафурова, которая не только рассказала о значении фигуры маэстро Хакназарова в истории музыкальной культуры нашей республики, но и представила тех, кто работал над данным изданием: составители дочери Захида Вахидовича – Барно и Умида; редакция и примечания кандидата искусствоведения, члена Союза композиторов Узбекистана,



председателя исследовательской группы “Макам” Международного совета по традиционной культуре Александра Джумаева. Сайёра Акмаловна озвучила тираж книги – 700 экземпляров, 100 из которых дочери Хакназарова подарили консерватории, в которой их отец успешно работал не одно десятилетие и несколько лет её возглавлял.

Сегодня маэстро Хакназарова по праву называют одним из символов и целой эпохой музыкального искусства Узбекистана. Таких музыкантов, как Захид Вахидович – единицы. О них, как правило, говорят: “Есть люди, профессия которых неотделима от их жизни. Это энтузиасты своей работы, люди кипучей творческой деятельности, которые не мыслят своей жизни без движения, общения, музыки”. Он был одним из тех, кто каждый раз доказывал, что профессия – это судьба и наоборот. Его трагический уход из жизни стал большой утратой для узбекской культуры.

Маэстро Хакназарову аплодировали слушатели как в его родном Узбекистане, так в ближнем и дальнем зарубежье. Его творчество не было обделено вниманием критики, многократно анализировавшей разностороннюю деятельность музыканта, будь то симфонический концерт, выступление на радио или телевизионная передача. Это о нём великий Мстислав Ростропович сказал: “Редкое счастье иметь такого талантливого дирижёра, как Захид Хакназаров”.

Казалось бы, всё легко и безоблачно. Но это только на первый взгляд. Его путь не был усеян розами. Будучи сиротой, он провёл детство в детдоме, где полюбил музыку, став впоследствии музыкантом, успешно окончившим в 1963 году Московскую консерваторию по классу дирижирования Николая Аносова. А уже в 1965-м молодой дирижёр возглавил симфонический оркестр Узбекской государственной филармонии. В период с 1981-1984 годы он занимал пост ректора Ташкентской консерватории. Казалось бы, карьера, на зависть многим, складывалась успешно, и, тем не менее, Захид Хакназаров был художником непростой судьбы, в жизни которого были и успехи, и разочарования, и победы, и неудачи...

Как-то заполняя анкету известного журнала “Музыкальная академия”, Захид Вахидович написал: “Считаю своим долгом заниматься просветительской деятельностью”. Определив главной целью служение высокой Музыке, он всю свою жизнь был её пропагандистом. Пестра карта его гастрольных маршрутов: Болгария, Венгрия, Польша, Югославия, Германия, Куба, Турция, Таиланд, Малайзия. Он был непременным участником различных декад, фестивалей, конкурсов, смотров.

Невозможно охватить весь обширный репертуар маэстро. Здесь, конечно, и классика, и современность. Он был тончайшим знатоком как западноевропейской, так и узбекской музыки. Его привлекали



в первую очередь эмоционально насыщенные произведения, отмеченные яркими, образными контрастами, богатой тембровой палитрой. Работа с ним требовала высочайшей самоотдачи, была особой честью и замечательной школой для каждого. Репетировал Хакназаров очень много. Особенно, если сочинение новое. По несколько встреч с оркестром устраивал и для того, чтобы вспомнить уже игранное. Впрочем, у маэстро не было повторений: возвращаясь к чему-то, он, с присущим ему тонким пониманием драматургии произведения, эмоциональностью, гибкостью дирижёрской манеры, видоизменял, углублял прежнюю трактовку. Его художническая фантазия, творческая воля, сила никогда не переставали удивлять и волновать. Энергия, магическая сила воздействия маэстро на оркестрантов, солистов, выступающих с ним, на слушателей поистине не знала границ. Он знакомил публику со многими ранее не известными классическими произведениями, тонко чувствовал музыку, умел донести до слушателей полноту авторского замысла.

На его счету – огромное количество премьер, в том числе произведений композиторов Узбекистана. Нет ни одного в республике – от прославленного до начинающего, – сочинениями которого не дирижировал бы маэстро. Он вдохнул жизнь в произведения И. Акбарова, Ф. Янов-Яновского, С. Вареласа, Т. Курбанова, М. Таджиева, М. Махмудова, Х. Рахимова, Н. Гиясова и многих других. Тепло вспоминает о совместной работе с маэстро мэтр композиторской школы Узбекистана, заслуженный деятель искусств республики Феликс Янов-Яновский: “Я обязан ему первым исполнением почти всех моих симфонических опусов, ораторий, концертов, ряда оперных спектаклей. Меня всегда поражала его трудоспособность и точное следование авторскому замыслу.

Он замечательно работал с вокалистами – обладая отличным слухом, он не пропускал ни одной неточной интонации, добиваясь нужного результата. Обладая исключительной памятью, он нередко без партитуры дирижировал сложными сочинениями, такими, как например, мой “Реквием” – сочинением для солистов, хора и оркестра, протяжённостью в 60 минут музыки”.

Действительно, Хакназаров чрезвычайно серьёзно и ответственно относился к своей профессии: был требователен к себе и музыкантам, часто бывал не удовлетворён результатами их совместной работы. Впрочем, требовательность – лучший заслон самоуспокоенности и самодовольству. Он никогда не надеялся только на талант и вдохновение и не вставал за пульт, если полностью не был готов к занятиям. Этому всегда предшествовала напряжённая работа с партитурой.

Я не забуду его замечательное исполнение “Симфонических танцев” Сергея Рахманинова. Я помню его программы с сочинениями Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского, концерты с участием учеников класса великой Тамары Афанасьевны Попович, доверявшей только ему своих воспитанников. А чего стоит его дирижирование оперой “Порги и Бесс” Дж. Гершвина за пультом Государственного академического Большого театра оперы и балета имени А. Навои, когда он привлёк к участию в её премьере лучшие голоса оперной труппы. Помню, с каким интересом, нескрываемой эмоциональностью вёл маэстро и телевизионную программу “С вами дирижёр” на республиканском телевидении.

У меня не было никаких сомнений в том, что всё, что делал Захид Вахидович, было продумано, выверено и подготовлено. Я бы, наверное, на первое место в его дирижировании поставила точность исполнения. Это, конечно, ограничивало



"Редкое счастье иметь такого талантливого дирижёра, как Захид Хакназаров."
– Мстислав Ростропович

свободу. Говорить о дирижёрской импровизации тут сложно. Но вместе с тем — выверена вся балансировка, все динамические оттенки.

Важной гранью самовыражения его неординарной личности была работа с молодым поколением музыкантов, среди которых он воспитал целый ряд дирижёров. Захид Вахидович был всегда открыт для новых идей, щедро делился со студентами опытом и секретами мастерства, помогал им делать первые шаги в профессии, искренне радовался успехам. Именно для них маэстро написал фундаментальный труд “О дирижировании”, в котором суммировал свой творческий и педагогический опыт. Из его класса вышли такие музыканты, как Ю. Булатов, Н. Гиясов, А. Эргашев, А. Сапаев, Г. Аббаров, Т. Мирзаев и другие. Сегодня они благодарны маэстро за то, что он никогда не навязывал им своё понимание сочинений, а помогал проявить индивидуальность, приучал к собранности, предельной внимательности, мобильности, без которой немислима работа дирижёра, особенно в нынешнее время.

Благодаря музыке и своему таланту, З. В. Хакназаров смог стать тем, кем мы его знаем и помним сегодня. Об этом и недавно вышедшая в свет книга, состоящая из двух глав, она поражает своим размахом и величиной проделанной работы. Так, под одной обложкой собрана интереснейшая подборка статей, интервью и сценариев телевизионных передач самого Захида Вахидовича, а также публикации о его творческой деятельности, фотографии, афиши, письма и документы из семейного архива Хакназаровых. Помимо этого, сюда вошли воспоминания современников, информационные списки и хронология жизни и творчества дирижёра и его смелые, критические письма, среди которых первому президенту Республики

Узбекистан И. А. Каримову, о кризисном состоянии экономической, политической и социальной ситуации в нашем независимом государстве, коснувшегося культуры и искусства. В книге огромное количество фактического материала – 523 страниц с иллюстрациями!

Каждый раздел воспоминаний самого Захида Вахидовича приоткрывает читателю страницу его непростой жизни. По сути это портрет сильного и целеустремлённого человека, выросшего в яркого и многогранного музыканта. Вызывает восхищение та удивительная стойкость, внутренняя самодисциплина и мудрость, которая помогала ему преодолевать многочисленные жизненные препоны, и даже в самых остродраматических ситуациях сохранять человеческое достоинство и нравственный стержень.

Каждая же строка воспоминаний музыкантов, работавших под руководством маэстро, наполнена их безграничным восхищением по отношению к нему – дирижёру, под руководством которого репетировали и исполняли самую разную музыку в концертах и записывали в студиях.

Читатель найдёт здесь интересные рецензии и отзывы как на новые концертные сезоны (1965-1995), так и на гастрольные концерты (1965-1987) маэстро.

В разделе “Статьи и интервью о музыке” нашли отражение разные грани творческой личности музыканта – дирижёра, публициста, музыкального критика, общественного деятеля и просветителя. А в “Сценарии телевизионных передач” Хакназаров делится своими соображениями об отдельных шедеврах мировой классики, о проблемах в области педагогики и о своих знаменитых современниках, проявляя себя не только маститым музыкантом, но и незаурядным мыслителем, глубоко проникающим в проблемы своей профессии.

Вторая часть книги представляет собой прекрасный перевод на узбекский язык Муаззам Иброхимовой Воспоминаний маэстро, Послесловия его дочерей и отдельные публикации из периодических изданий.

События творческой жизни Захида Вахидовича помогают систематизировать интересные и разнообразные фотографии.

Мне думается, у каждого, кому доводилось работать, общаться с З. В. Хакназаровым, навсегда оставалась в душе негасимая искра любви и радости настоящего творчества. И теперь отголосок этой искры можно почувствовать, листая эти драгоценные страницы, как это имело место на недавней презентации, на которой присутствовали педагоги, дирижёры, оркестровые музыканты, студенты и ученики профессора Хакназарова. В тот день звучало много воспоминаний о том, каким человеком, музыкантом и дирижёром был Захид Вахидович. Своими рассказами о совместном творчестве с маэстро поделились его коллеги, соратники и ученики, добрые, тёплые и увлекательные истории которых жадно внимала аудитория.

Подводя итог, отмечу: вышедшая в свет книга – прекрасная дань памяти маэстро Хакназарову, для которого движение вперёд было главным жизненным

вектором. Конечно, многое осталось “за кадром”, однако каждое слово этого издания – правдивое свидетельство времени, в котором жил и творил Захид Вахидович, его правдивая исповедь, а также искреннее выражение любви и памяти горячо любимому родителю его дочерей.

Эту книгу я прочла с большим интересом и удовольствием. Думаю, что читатели разделят моё впечатление: единственная и увлекательная в своем роде она является солидным дополнением к вышедшей в 1980 году монографии “Захид Хакназаров” музыковеда Дианы Малян и имеет несомненную практическую ценность. Она будет полезна многим музыкантам-практикам, исследователям-историкам, а также широкому кругу ценителей музыкального искусства и особенно молодёжи.

Несмотря на известный афоризм Козьмы Пруткова: “Нельзя объять необъятное”, задачи данного издания, на мой взгляд, выполнены. Остаётся добавить, совместный труд дочерей Хакназарова, а также А. Джумаева и М. Иброхимовой увенчался достойным завершением, и я вместе со многими моими коллегами с глубокой благодарностью говорю им: спасибо, как и герою книги, в лице которого жизнь показала, каким должен быть человек.

