

МУНДАРИЖА  
СОДЕРЖАНИЕ  
CONTENTS

## ФЕСТИВАЛЬ САҲИФАЛАРИ \ СТРАНИЦЫ ФЕСТИВАЛЯ

ШАРҚ ТАРОНАЛАРИ: ҚАДИМИЙ ВА ҲАМИША НАВҚИРОН САМАРҚАНДАН БУТУН ДУНЁГА ТАРАЛГАН БАЙРАМ..... 2  
**МАМАДЖАНОВА Э.** ГРАНИ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ "ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НАРОДОВ ВОСТОКА" В СПЕКТРЕ XII МЕЖДУНАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ "ШАРҚ ТАРОНАЛАРИ" ..... 6

## МУСИҚА ТАРИХИ ВА НАЗАРИЯСИ \ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

**НАСЫРОВА Ю.** ЛИНГВИСТИКА И МУЗЫКОЗНАНИЕ. ПЛОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ..... 10  
**ГАНИЕВА И.** ВЗГЛЯД НА "ТАНАВОР" ..... 13  
**ЭРГАШЕВА Ч.** МАҚОМ УСЛУБИДАГИ УШШОҚ ТАВРАЛАРИ ..... 16  
**КАРИМОВА М.** МАҚОМОТГА ЯНГИЧА ЁНДАШУВ ..... 21  
**ГАНИХАНОВА Ш.** АСПЕКТЫ МНОГОСОСТАВНОЙ СМЫСЛОВОЙ СИСТЕМЫ КИНОМУЗЫКИ ..... 24

## ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИ \ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

**ИСЛАМОВА Р.** СТИЛИСТИКА ХОРОВОГО ЦИКЛА А'CARPELLA "РУБАИ ХАЙЯМА" ДИЛОРОМ АМАНУЛЛАЕВОЙ..... 27  
**ШУКУРОВ Ж.** СЕҲРЛИ ОҲАНГЛАР ИЖОДҚОРИ ..... 33  
**ШУКУРОВ Ж.** "OMNIBUS" ЎЗБЕК АНСАМБЛИНИНГ ХАЛҚАРО МИКЁСДАГИ ФАОЛИЯТИ ..... 38  
**ИЗМАИЛОВ А.** ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ..... 40  
**МАТВЕЕВА Е.** МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ ..... 43  
**КУВАТОВ И.** "ОРКЕСТР СИНФИ" ФАНИНИНГ БУГУНГИ КУНДАГИ АҲАМИЯТИ ..... 50

## ЁШ ОЛИМЛАР ТАДҚИҚОТИ \ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

**ХАЙДАРОВ Х.** XX АСР ДАСТАБКИ ЧОРАГИДА ЎЗБЕКИСТОНДАГИ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ЖАРАЁНЛАРИ ..... 55  
**ИСЛЯМОВА Д.** МЕСТО ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ..... 58

## МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ВА ТАРБИЯ \ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ

**ХАНДАМЯН В.** СОЗДАНИЕ БИБЛИОТЕКИ СЭМПЛОВ (КОНТАКТ) УЗБЕКСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ДУТАРА ..... 66  
**КАСЫМХОДЖАЕВА С.** ВНЕДРЕНИЕ В СИСТЕМУ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ..... 71  
**ҲАСАНОВ А.** ЁШ БАСТАКОРЛАРНИ ТАЙЁРЛАШДА "ЧОЛГУЛАШТИРИШ" ФАНИНИНГ АҲАМИЯТИ ..... 74  
**ОВЧИННИКОВ Д.** О ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ..... 78

## МУСИҚА САНЪАТИНИНГ АСПЕКТЛАРИ \ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИКУССТВА

**ХИММАТОВ Д.** ЭСТЕТИК ДИД ВА УНИНГ АҲАМИЯТИ ..... 81  
**РАСУЛОВА Т.** АКБАР – РЕФОРМАТОР, ПРОСВЕТИТЕЛЬ И СОЗИДАТЕЛЬ ИНДИИ ..... 85  
**ГАФУРОВА Ш.** ОВОЗ ЁЗУВИ ЖАРАЁНИДАГИ ЭКВАЛИЗАЦИЯ МАСАЛАСИГА ДОИР ..... 89  
**АБДУЛЛАЕВА М.** ОБУЧЕНИЕ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ С ПОМОЩЬЮ ПЕСЕН ..... 93

## РЕЦЕНЗИЯЛАР \ РЕЦЕНЗИИ

**АЗИМОВА А.** ВЫХОД В СВЕТ МОНОГРАФИИ Н. С. ЯНОВ-ЯНОВСКОЙ "ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТА В ЕЁ ПРОЕКЦИИ НА ВОСТОЧНУЮ МУЗЫКУ" ..... 98

**БОШ МУҲАРРИР**  
Сайфуллаев Б.

**БОШ МУҲАРРИР**  
**ЎРИНБОСАРИ**  
Ганиханова Ш.

**ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:**  
Абдуллаев Р.  
Азимова А.  
Гафурбеков Т.  
Гафурова С.  
Ртвеладзе Э.  
Янов-Яновская Н.

**ЖАМОАТЧИЛИК КЕНГАШИ:**  
Акилова К.  
Дубровская М. (Россия)  
Мухтаров И.  
Насырова Ю.  
Омарова Г. (Казахстан)  
Туляходжаева М.  
Ҳақимов А.

**МУСАҲҲИҲЛАР:**  
Кудратова М.  
Эргашева Ч.

**ИНГЛИЗ ТИЛИ ТАРЖИМОНИ**  
Абдуллаева М.

**ДИЗАЙНЕР**  
Хандамян В.

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

**Индекс: 1284**  
**обуначилар учун.**

**Email:** musiqajournali@mail.ru  
Журнал Ўзбекистон  
матбуот ва ахборот  
агентлиги томонидан  
2017 йил 24 ноябрда  
№ 0858 рақам билан  
рўйхатга олинган.  
Босишга рухсат этилди  
09.09.2019 й.

Бичими 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
"Palatino Linotype" гарнитураси.  
Кегли 13. Адади 200 нуска.  
"DAVR MATBUOT SAVDO"  
МЧЖ босмахонасида чоп  
этилди. Тошкент ш.,  
Кўйлик, 4-мавзе,  
46-уй, 20-хонадон.  
Буюртма № 38.  
**ISSN 2181-9882**

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

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

**С. ҚОСИМХҲҲАЕВА,**  
санъатшунослик фанлари номзоди,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

## ШАРҚ ТАРОНАЛАРИ: ҚАДИМИЙ ВА ҲАМИША НАВҚИРОН САМАРҚАНДДАН БУТУН ДУНЁГА ТАРАЛГАН БАЙРАМ

*М*усиқа санъат турлари – “санои нафиса”нинг ичида энг нафис ва таъсирчан эканлиги ҳақидаги фикр, асрлар давомида сайқалланиб, XX аср олимларидан бири бўлмиш А. Фитратнинг ижодида алоҳида илмий йўналиш сифатида шаклланади. Дарҳақиқат, “мусиқа санъати” чегара билмайди, таржимон талаб этмайди, унинг таъсир кучи эса инсон қалбининг энг чуқур қатламларига кириб, маънавий ва эстетик озуқа бера олади.

Мусиқанинг халқлар ўртасидаги ришталарни боғлашдаги ўрнини, унинг маданий алоқаларни ўрнатишдаги аҳамиятини жорий йилнинг август ойида бўлиб ўтган

XII Шарқ тароналари Халқаро мусиқа фестивали яна бир карра намойиш этди.

Фестивалнинг очилишида мухтарам Президентимиз Шавкат Миромонович Мирзиёев шахсан қатнашиб, мусиқанинг замонавий дунёда тутган ўрни ва халқлар ўртасидаги алоқаларни бирлаштиришдаги аҳамияти ҳақида муҳим фикрлар билдирдилар. ЮНЕСКОнинг Бош раҳбари Одри Азуле эса ўз чиқишида Амир Темир ва Улуғбек каби буюк бобокалонларимизнинг дунё маданиятига қўшган ҳиссаси ҳақида сўзлаб ўтди.

Бир қарашда анъанага айланган, яъни ўн иккинчи маротаба ўтказилаётган мазкур анжуман, бу йил ўзининг алоҳида жозибаси ва ўзгача таровати билан ажралиб,

Фото: Абдужаббаров Бехзод





Фестиваль қатнашчилари ва томошабинларда ўчмас таассурот қолдирди, десак муболаға бўлмайди.

Зеро, бу йилги анжуман юқори саъвияда ташкил этилгани, қатнашчиларнинг профессионал салоҳияти, байрам драматургиясининг пухта ишланганлиги билан ажралиб туради. Фестиваль танловини ташкил этилишида, чиқишларнинг кетма-кетлигида байрам нафаси жўш урди.

Регистон майдонида ижро этилган ҳар бир тарона гўё Самарқанд осмонида яққираган янги “юлдуз” дай жилоланди.

Бу йилги анжуманда дунёнинг 32 давлатдан муסיқачилар ва муסיқий жамоалар



Фото: Абдужаббаров Бехзод

қатнашдилар. Аргентина, Мьянма ва Фиджи ороллари давлатларидан келган муסיқачилар Шарқ тароналари фестивалида биринчи мартаба ўз муסיқий маданиятларини намойиш қилдилар.

Анжуманда АҚШ, Олмония, Голландия, Испания, Португалия, Эстония, Латвия, Перу каби давлатлардан келган муסיқий жамоаларнинг чиқишлари умуминсоний



Фото: Абдужаббаров Бехзод

қадриятларнинг тантанасини, муסיқанинг байналмилал тилини намоён қилди.

Турли-туман ва ранго-ранг чиқишлар анжуманни соф муסיқа байрамига айлантирди.

Анжуман қатнашчилари ва кўп сонли томошабинлар бир неча кечанинг ўзида бутун дунё муסיқа маданияти намуналаридан баҳраманд бўлиш имкониятига эга бўлдилар.

Қадимий Регистон майдонида Арманистондан ташриф буюрган Арсен Петросян квартети билан Афғонистоннинг “Хафт гоҳ” жамоаси, Сингапурлик “YIN Harmony” фольклор гуруҳи ўрин алмашди. Қадимий Хитой ва Миср маданиятлари намуналари “Ou Music” жамоаси ва Абдел Ҳалим Ноирех раҳбарлигидаги жамоа ижросида намойиш этилди.

“Минё” корейс муסיқасининг энг таниқли жанри бўлиб, EULSSU фольклор кўшиқ санъати ташкилоти вакиллари, Олаҳ услубидаги венгер кўшиқлари “Роменго” муסיқий жамоаси, қадимий қозоқ афсоналари эса “Бабалар сўзи” жамоаси ижроларида анжуман томошабинларига тақдим этилди.

Эрондан ташриф буюрган “Ҳарай хонимлари” муסיқий фольклор жамоаси ва Мўғилистонлик “Ҳатан” жамоалари аёллар ижросидаги муסיқий намуналарни гўзал ва назокатли тарзда томошабинга намойиш этдилар.

Яккахон ижрочилардан Ҳиндистоннинг ёш ва маҳоратли Дебаприя ва Саманвая, Маңдалайлик Айе Су Кяу, Покистонлик Акбар Хамису Хан томошабинларда катта таассурот қолдирдилар.

Ўзбекистондан ҳам танловда ёш ижрочи ва жамоалар қатнашиб, “Нақш” ансамбли, Азизжон Абдуазимов ва Улуғбек Элмуродзода, Ботир Раҳимов ва Камронбек Эркиновлар ўз ижроси билан байрамга ёшлик жозибадорлигини олиб кирдилар.

Ҳамюртимиз Меҳринисо Абдурашидова эса фестивалнинг бош соврини – Гран-прига сазовор бўлди.

Биринчи ўрин қирғизистонлик “Қомузчилар” дуэти билан Парвиз Қосимов раҳбарлигидаги озарбайжонлик жамоага берилди.

Иккинчи ўрин Мўғилистоннинг “Хотан” жамоаси билан Туркманистоннинг “Арчибил” жамоаларига насиб этди.

Учинчи ўринни Тожикистоннинг “Бадахшон” ансамбли, Россиянинг “Айархаан” этник гуруҳи ва Ўзбекистон вакиллари қўлга киритдилар.

XII Шарқ тароналари Халқаро муסיқа фестивали яқунланганига қарамасдан, у бахшида этган муסיқий тухфалар томошабинлар қалбида ўчмас из қолдиргани, турли халқлар муסיқа маданиятига қизиқадиган шинавандалар доираси янада кенгайгани, фестиваль эса соғиниб қутиладиган байрамлардан бирига айлангани ниҳоятда қувонарлидир.

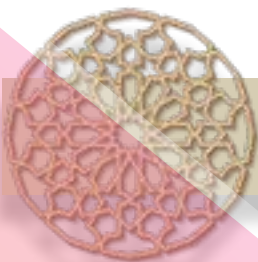






Фото: Абдужаббаров Бехзод

*Эльнора МАМАДЖАНОВА,  
кандидат искусствоведения, доцент Государственной  
консерватории Узбекистана*

**ГРАНИ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
“ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НАРОДОВ ВОСТОКА” В СПЕКТРЕ  
XII МЕЖДУНАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ “ШАРК ТАРОНАЛАРИ”**

Уникальность Международного музыкального фестиваля “Шарк тароналари” в Самарканде заключается в том, что он объединяет большое количество участников, гостей, представителей СМИ. В фестивале участвуют такие структуры, как ЮНЕСКО, Шанхайская организация сотрудничества, Международная фольклорная организация и Азиатский банк развития. Фестиваль характеризуется своим уникальным духом и обликом, направлен на укрепление дружбы между народами, сохранение музыкальных традиций, повышение престижа Узбекистана в мировом сообществе в эпоху глобализации.

Фестиваль “Шарк тароналари” организован ЮНЕСКО и признан крупным международным форумом и широко известен в мире, что отражено в Постановлении Президента Республики Узбекистан № РР-4214 “О мерах по подготовке к Международному музыкальному фестивалю “Шарк тароналари” от 26 февраля 2019 года. В своей Приветственной речи на церемонии открытия Международного музыкального фестиваля “Шарк тароналари” XII 26 августа 2019 года глава нашего государства Президент РУз Шавкат Мирзиёев подчеркнул огромное значение проведения научно-практической конференции в рамках фестиваля и пожелал больших





успехов ее участникам. Это ли не доказательство огромного внимания руководства страны к развитию музыкального искусства и науки.

В рамках Международного музыкального фестиваля “Шарк тароналари” в г. Самарканде 27-28 августа 2019 года проходила научно-практическая конференция “Перспективы развития традиционной музыки народов Востока”. Отметим, что в качестве места проведения международной конференции данное место выбрано не случайно. Древний город Самарканд по праву входит в реестр материальных ценностей ЮНЕСКО. Здесь пересекались пути не только караванов Великого шелкового пути, но и проходили встречи великих предков, исследователей достижений разных видов искусств, литературы и поэзии, музыки и живописи. Великими учеными здесь были заложены основы многих наук, сформированы научные направления, в том числе музыкальной науки. Именно Самарканд внес огромный вклад в процесс взаимообогащения культур, представители которых жили и творили на этой благодатной земле.

В научно-практической конференции 12-го “Шарк тароналари” участвовали ведущие специалисты в области этномузыковедения, исследователи восточной музыки, культурологии, чтобы обсудить актуальные проблемы, связанные с изучением процессов бытования, развития, а также вопросов сохранения уникальных культур народов Востока. Тема конференции “Перспективы развития традиционной музыки народов Востока” сфокусировала в себе основные проблемы изучения состояния традиционной музыки народов Востока в третьем тысячелетии, основные вопросы сохранения музыкального наследия.

География конференции была весьма обширна, в ее работе принимали участие 27 ученых, представляющие 14 государств: Узбекистан, Индию, США, Великобританию, Китай, Корею, Россию, Казахстан, Азербайджан, Иран, Афганистан, Францию, Молдову, Норвегию.

За два дня работы конференции была возможность познакомиться с презентациями известных исследователей из Америки- Дэвида Хеберта и Джонатана Макколума, Индии- Шабира Ахмада, Молдовы- Федора Занета, Азербайджана- Имины Алиевой,



России- Патит Шахназаровой, нашей соотечественницы из Великобритании –Разии Султановой и многих других.

Проведение конференции включало в себя пленарное заседание и две основные секции – “Тарих ва мерос” и “Назария ва амалиёт”. Пленарное заседание открыл Министр культуры РУз Бахтиёр Сайфуллаев, в приветственной речи которого подчеркивалось значение проведения нынешнего фестиваля и конференции, упоминались важные

изменения в Узбекистане за последние три года, "...была принята Концепция развития национальной культуры страны, проведены первые международные музыкальные фестивали по искусству макома в Шахрисабзе, искусству бахши в Термезе и фольклорному фестивалю в Маргилане. Сегодняшняя наша конференция в рамках Международного музыкального фестиваля "Шарк тароналари" также проводится благодаря инициативе главы государства".

Конференция прошла очень продуктивно, буквально каждая презентация была воспринята с большим интересом, вызвала ряд вопросов. Такие доклады, как "Трансмиссия: творческое направление в развитии традиционной музыки" Рустамбека Абдуллаева (Узбекистан), "Раскрытие смыслов посредством музыки: заметки о музыкальном проекте "Бахарийя", как примере динамической реконтекстуализации мугама" Джахонгира Салимханова (Азербайджан), "Шашмаком как культурный и исполнительский феномен в системе образования Запада" Разии Султановой (Великобритания), "К вопросу локальных песенных жанров дагестанского фольклора" Патит Шахназаровой (Россия) и многие другие можно отметить особо. Трудно выделять некоторые доклады, потому что практически каждый вызывал большой интерес.

Работа конференции дала возможность расширить информативное пространство глобальных сетей путем введения нового содержания, благодаря научным докладом, обмену информацией по различным жанрам музыки народов Востока, обсуждению различных аспектов музыкальной науки, презентациям новых изданий.

В завершении конференции была проведена выставка новейшей литературы, посвященной проблемам изучения музыки народов Востока, этномузыковедения, состоялся обмен методической литературы. В конце была принята Декларация по основным целям и задачам в области изучения музыки народов Востока.

Лучше всего пусть скажут о конференции сами участники:

**Патит Шахназарова (Россия):** Конференция открыла для меня новые горизонты этномузыкознания. Культурный диалог между носителями разных народов явился мощнейшим стимулом для дальнейшего погружения в проблематику сохранения богатейшего традиционного наследия. Хочется отметить уровень организации мероприятия, насыщенную интересную программу и дружескую атмосферу. Благодаря слаженной работе конференция прошла на высоком уровне.

**Сальвайн Рой (Франция):** Это была конференция высокого уровня. Проведение ее в XII-й раз является доказательством большого интереса к музыке Востока, как ее сохранять против гегемонии Запада. Такого рода конференции дают каждому всесторонний взгляд на состояние музыки Востока. Но нельзя ограничиваться только результатами конференции, это должно послужить отправной точкой. Также, все исследователи готовы поддерживать данный проект.

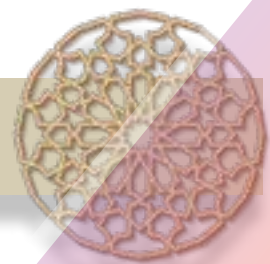
**Имина Алиева (Азербайджан):** Главный итог конференции для меня – в научном сообществе со всей определенностью осознается необходимость особых мер для сохранения музыкального наследия, его звуковысотной и интонационной аутентичности. Понимание музыки Востока дает ключ к пониманию эволюции всей музыкальной культуры.

**Ганиева Ирода (Узбекистан):** Научная конференция, которая прошла в рамках 12-го Международного музыкального фестиваля "Шарк тароналари" собрала



многих ведущих искусствоведов, музыковедов, фольклористов из многих стран мира. Выступления участников были интересными и познавательными, так как затрагивали вопросы изучения традиционной музыки народов Востока, их преемственность, взаимосвязь, богатое наследие, уходящее в прошлое. Кроме этого, данный форум дал участникам интересные дискуссии, обмен книгами и полезную информацию, связанную с перспективами дальнейшего развития традиционного музыкального наследия.

**Мухаммад Реза (Иран):** Музыкальная культура Востока и ее история – одно из самых важных достояний цивилизации. Более того, исследование этого культурного наследия всегда было одной из важных областей науки о музыке. Научная конференция в рамках фестиваля “Шарк тароналари” была величайшей возможностью представить различные исследования и позиции, которые имеют место в настоящее время. История, научные теории, социальный аспект, новые пути сохранения и представления разных жанров музыки были предметами обсуждения на конференции в течение двух дней. Каждый из докладов может быть стартовой площадкой для налаживания связей между странами, и это может быть принято во внимание в будущем.





Юлдуз НАСИРОВА,  
кандидат искусствоведения, профессор  
Государственной консерватории Узбекистана

## ЛИНГВИСТИКА И МУЗЫКОЗНАНИЕ. ПЛОДЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ...

### Аннотация

Данная статья приглашает к размышлениям по проблемам взаимодействия различных наук с наукой музыкальной, когда многие основополагающие положения аналогичны таким же, к примеру в лингвистике.

**Ключевые слова:** лингвистика, музыкознание, междисциплинарные связи, язык, речь, семиология, интонация.

Ушбу мақола муסיқа фани билан бошқа фанларнинг боғлиқлиги муаммолари ҳақида фикрлашга чорлайди. Кўплаб асосий ҳолатлар лингвистика мисолида умумийликда олинган.

**Калит сўзлар:** лингвистика, муסיқа-шунослик, фанлараро боғлиқлик, тил, нутқ, семиология, интонация.

### Annotation

This article invites you to reflect on the issues of the interaction of various scientific subjects with the music, when many of the basic provisions are the same as, for example, linguistics.

**Keywords:** linguistics, musicology, interdisciplinary communication, language, speech, semiology, intonation.

Наблюдая за процессом развития узбекского музыкознания, а иногда и принимая участие в его поступенном движении, убеждаешься в том, что на всех ступенях главной сохраняется сквозная проблема формирования, развития и применения научных терминов. Пройдя определенный профессиональный временной отрезок всегда хочется подвести итоги под множеством вопросов, в частности, как рождалась и утверждалась музыковедческая терминологическая база (теоретическая и историческая). Изучение музыковедческих исследований по истории и теории, а также анализу музыкальных произведений продемонстрировало обилие терминов из гуманитарной сферы.

Общеизвестно, что в ней взаимодействие между различными науками процесс активный и бесконечный. История, философия, филология, языкознание, собственно лингвистика и так далее и музыкознание находятся в тесном

контакте, хотя обратная связь ограничена, видимо, вследствие того, что гуманитариев, хорошо осведомленных в музыкальной науке не так много. Итак, наиболее близки музыкознанию перечисленные выше науки, в частности лингвистика. Последняя наиболее тесно вошла в музыкальный научный мир. В связи с этим, прежде всего, необходимо было изучить, постигнуть суть этой области, достаточно широкой и очень глубокой, многогранной. Некоторые аспекты заявленной проблемы и стали объектом внимания в данной статье.

Ещё в начале 70-х годов XX века монографии Р. А. Будагова подчеркивается заслуга Ф. де Соссюра в практическом ответе на потребности в развитии лингвистической мысли на рубеже двух веков – XIX и XX веков, когда назрела проблема пересмотра и переосмысления, всего накопленного наукой о языке багажа знаний. Тогда в гносеологическом анализе научных исследований она становится доминирующей



и достаточно острой, особенно в периоды переходного и переломного развития науки, когда – с одной стороны, налицо богатый и многообразный материал, подлежащий изучению и систематизации, а с другой – возникает необходимость поиска пути дальнейшего развития процесса познания мира. Поэтому философские стороны лингвистической теории Ф. де Соссюра в гносеологическом аспекте автор монографии обозначает выпукло, подчеркивая заслугу Соссюра по введению категории различия в языкознание, позже в музыкознание, нового понимания категории отношения и ее частной разновидности – “категории различия” – языка и речи, которые стали важнейшим достижением лингвистики XX века. Более того, именно Фердинанд де Соссюр – первый лингвист, заговоривший об общей теории знаковых систем как о новой науке – семиологии. Научная общественность отмечает философский аспект “Курса общей лингвистики” ученого, где в науке о языке главными называются проблемы лингвистического знака и структуры предложения (то есть, морфология и синтаксис), именно он внес новую ориентацию в теорию языка – раскрытие сущности языка как семиологической системы, что для музыкознания, безусловно, актуально.

Уже в 2013 году в журнале “Музыкальная академия” №2 появилась чрезвычайно актуальная сегодня рубрика “Музыка и междисциплинарное знание”. Это и математика, вплоть до наших дней, когда используется и информатика, начиная от программ, заканчивая рядами чисел Фибоначи. В аннотации редакции выдвигается мысль о бинарных отношениях, хотя бинарность-двухмерность, на наш взгляд, не вмещает всю специфику уникальности музыки. Далее, новый тип отношений вызвал к жизни и новую метасистемную методологию, расширяющую традиционный системный подход, вводимый профессором А. А. Кобляковым.

Поражающее воображение традиционно воспитанного музыковеда научная

гипотеза о связи звукового тяготения с силой земного притяжения Б. Яворского заставляет вспомнить и то, что музыка связана с физикой, а ладовое тяготение – со всемирным. И сделано это заключение на основе новейших научных разработок по физике, математике, то есть по цепи точных и естественных наук. Процесс изучения компаративистского контекста взаимодействия концепций лингвистики и музыкознания наглядно продемонстрировало тот факт, что лингвистика стоит как бы связующим столпом между техническими, естественными и гуманитарными науками. Де Соссюр еще в конце XIX века пишет о трех последовательных фазах развития этой науки, где первой ступенью была “Грамматика”. Начиная от греков, через признанную во Франции как нормативную по сути дисциплину и переходя в новую тогда науку – филологию, где по замечанию де Соссюра “язык – есть единственный объект самой филологии. Уже в Александрии существовала филологическая школа”. Сразу хочется подчеркнуть, что в двух небольших начальных абзацах обращает на себя внимание чрезвычайная насыщенность изложения текста, информативность и научная концентрированность мысли.

Такая концентрация научной мысли в единице аналитического изложения была, по всей видимости характерна научному почерку ученых различных направлений конца XIX начала XX века, к примеру, де Соссюра, Б. Л. Яворского, В. Вернадского, Б. В. Асафьева. Все они внесли невероятно богатый вклад не только в те виды научной деятельности, которой занимались непосредственно, а стали тем аккумулятором идей, из которых рос и развивался научный мир впоследствии.

Заканчивая замечания о фазах развития лингвистики следует назвать и третий период, который Ф. де Соссюр связывает с открытием возможности сравнивать языки между собой, и этот период, на наш взгляд, продолжается. При этом можно наблюдать процесс

развития и гибели языков, воссоздания праязыков и появления особых ответвлений от существовавших ранее. Именно поиск единого мировидения, мировой гармонии, универсальной связи мира внешнего (физического) с миром внутренним (музыкальным) был доминантой не только взглядов, идей и разработок Б. Л. Яворского, но и крупнейших фигур в науке тогда. Недаром эпиграфом к своей статье А. Кобляков выбирает слова Нильса Бора: "Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напомнить нам о гармониях, недостижимых для системного анализа". Уже тогда проявились, а сегодня усугубились проблемы анализа (логического, содержательного и, безусловно, структурного) в каждой отдельной научной отрасли. Стало очевидно, что своими

сложившимися и ставшими традиционными способами и видами анализа не справиться, и повсеместно, во всех видах научных исследований наметился совершенно органичный выход сначала в смежные области, а затем (как это сделали В. Вернадский, Б. Яворский) в, казалось бы, далекие и невозможные совместить научные системы с гуманитарными науками.

Центральная концепция Б. Л. Яворского с идеей "слухового" - звукового тяготения уже неразрывно связала музыку с физикой.

Невероятное богатство научных идей музыкознания, концептов буквально "извергается" как результат взаимодействия различных наук. Этот благотворный процесс был начат уже в далеком от нас конце XIX века и начале XX века и потенциал его огромен...

### *Использованная литература:*

1. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи. Сб. ст. Музыка как форма интеллектуальной деятельности, -М., Госдарственный институт искусствоведения.
2. Будагов Р. А. Фердинанд де Соссюр и языкознание нашего времени. Язык, история, современность. -М., 1971.
3. Задерацкий В. В. Звуковые пространства Ширвани Чалаева. Музыкальная академия, 2013, №2.
4. Кобляков А. Учение Б. Яворского в контексте нового метасистемного подхода. Музыкальная академия, 2015, №2.
5. Коженкова А. С. Знаковая природа музыки. "Young Scientist" #1(36)/ Vol. II. January 2012.
6. Клод Леви-Стросс. Мифологии в IV-х томах. Editions Plon, 1964.
7. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. -М., Музыка, 1983.
8. Назайкинский Е. В. Интонация и синтаксис в музыке. Музыкальная академия, 2016, №4.
9. Ольховиков Б. А. Теория языка и вид грамматического описания в истории музыкознания. -М., Наука, 1985.
10. Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. -М., "Логос", 1998.
11. Чередниченко Т. Терминологическая система Б. В. Асафьева. -М., "Музыка", 1978.
12. Шахназарова М. Г. Музыка Востока и музыка Запада. -М., "Советский композитор", 1983.
13. Яворский Б. Избранные труды. -М., 1987.



*Ирода ГАНИЕВА,*

*кандидат искусствоведения, доцент Государственной консерватории Узбекистана*

## ВЗГЛЯД НА “ТАНАВОР”

### Аннотация

Танавор – одно из ярких музыкальных творений узбекского народа. Данное создание являет собой образец изустно-профессионального творчества, его можно отнести к высоким образцам узбекского музыкального фольклора конца XIX начала XX века и которая продолжает развиваться и по сей день мы слышим её в музыке и в танце. Образ женщины – её страдания и её мечты составляют основную конву этой песни.

**Ключевые слова:** Танавор, Восток, ичкари, жанр, суфизм, фольклор, исполнитель, традиция, дутар, песня, танец.

Танавор – ўзбек халқининг ёрқин мусиқий ижод маҳсулидан биридир. Ушбу асар ўзбек халқининг оғзаки-профессионал анъанадаги намунаси бўлиб, уни XIX аср охири XX аср боши ўзбек мусиқа фольклорининг юқори даражадаги намуналари қаторига қўшиш мумкин. Танавор бугунги кунда ҳам ривожланиб, биз уни мусиқада ва рақсда тинглаймиз. Аёл образи, унинг ғам-андухи ва орзулари ушбу қўшиқнинг асосий мазмунини ташкил этади.

**Калит сўзлар:** Танавор, Шарқ, ичкари, жанр, суфийлик, фольклор, ижрочи, анъана, дутор, қўшиқ, рақс.

### Annotation

Tanavor – one of bright musical creations of the Uzbek people. The given creation is shown by the sample of oral-professional creativity of the Uzbek people, it can be carried to high samples of the Uzbek musical folklore of the late XIX-th and early XX-th century which continues to develop and we listen to it in music, in dance to this day. An image of the woman - her sufferings and dreams make the basic plot of this song.

**Keywords:** Tanavor, the East, ichkari (female half), a genre, sufism, folklore, the performer, tradition, dutar, a song, dance.

**Т**анавор в сознании узбекского народа – это философская категория, вобравшая в себя историю, самобытность, социальную, эмоциональную, национально-специфическую особенности.

Данное создание являет собой образец изустно-профессионального творчества узбекского народа, его можно отнести к высоким образцам узбекского музыкального фольклора, который заявил о себе

в конце XIX века. Об этом мы можем судить и по текстам поэтов, живших и творивших тогда, а также по той тематике, особенно о той линии “ичкари”, женской поэзии, по тем эмоциональным всплескам, мыслям, чувствам, царившим тогда. Именно поэтому целая плеяда женщин поэтесс привлекла к себе наше внимание. Еще в 1977 году в монографии известного узбекского литературоведа М. Кадыровой прослежена линия

становления социальной женской поэзии. Имена Зебунисо Аврангзеб кизи (1639-1702), Дилшод-Барно (1833-1917), Анбар-отин (1870-1915), Махзуны (1811-...) необычайно дороги нашему народу. Они любимы и сейчас, хотя тематическая направленность их творчества была более актуальна, казалось бы, тогда. Судьбы женщин Востока, богатая палитра чувств и характеров, цельность и одновременно стойкость, высокая эмоциональность – вот что выделяло их женские голоса в водовороте судеб, событий прошлого.

Женская и мужская поэзия XIX, а затем и XX веков были близки по духу, по своей просветительской, философской, и, конечно же, лирической направленности. Демократичные по своей социальной линии, просветительские, по своей функциональности, насыщенные символикой, стихи тех времен всё же были богаты эмоционально.

Через лирику раскрывалось душевное состояние героя, через мораль – суть творческого “Я” творца. Вся поэзия Востока, независимо от того, женская она была или мужская, пропитана лирикой, эмоциональная палитра которой необычайно широка и богата. Помимо этого, глубокая философичность, часто афористичность проходит сквозь стихотворную ткань, как бы комментируя или же “толкую”, поясняя идею, основную мысль произведения. Очень трудно образцы восточной поэзии назвать стихотворением, стихом. Все они четко распределены по метрам, жанрам, субжанрам, ритмическим образованиям, которые, зачастую, и определяли этот самый жанр (мухаммасы, рубайи, мураббаъ и др.). Напрашиваются интересные аналогии с жанрами японской, китайской и другим поэзиями Востока.

Быть может из-за этого поэт или поэтесса, писавшие тогда, четко называли только жанры, например, рубайи А. Навои,

Хусайина Байкаро, Омара Хайяма, мураббаъ Мукимий, Фурката, многих других творцов Востока, среди которых немалую долю составляли и женщины-поэтессы.

Особый интерес представляли такие особенности в развитии восточных культур, в частности, народов Центральной Азии, как суфизм. Это направление, как отличает один из современных исследователей суфизма А. Низамов, “в котором музыка как и слово были признаны в качестве главного способа передачи тончайших нюансов и сокровенных идей”. Ученый считает, что “основополагающие походы суфийской идеологии, определяющие ее отношение к музыкальному искусству”, шире к звуковому миру, вообще, берут свое начало еще в буддийских традициях. Даже зороастризм идет во многом от буддизма. Откуда символизм пронизывает творчество поэтов и музыкантов, что проявляло себя в многозначимой, многоуровневой, полисемантической, многопластовой и многофункциональной иногда поэзии и музыки? Может быть и собственно суфизм как явление связан был прежде всего с эмоциями и чувствами.

А. Низамов совершенно справедливо подчеркивает, что “музыка может быть трактована как объект познания или тайный способ передачи информации от одной эпохи к другой, от одного поколения к последующему.

При этом наиболее общим и объединяющим фактором для музыки разных народов, разных времен и регионов выступает символический характер природы музыкального искусства, ее глобальная коммуникативная природа и высокий уровень художественной обобщенности”, как правило, поддержанные и стихотворными текстовыми базами, зачастую, просто неотделимыми от мелодий.

Мелодия и текст не могли быть дифференцированы, они были слиты воедино. При пристальном изучении



образцов “Танаворов”, особенностей профессиональной музыки устной традиции в Узбекистане, шире Центральной Азии, а еще и Востока в целом, выясняется, что “Танавор” – это прежде всего музыкальный жанр устной традиции, рожденный по своей содержательной направленности как отклик и переживание передовой интеллигенции, поэтов и исполнителей-музыкантов на то состояние общества, которое тогда царило в умах людей, что привело к созданию музыкально-поэтического жанра “Танавор”, вызывающего в сознании слушателя совершенно определенные образные ассоциации.

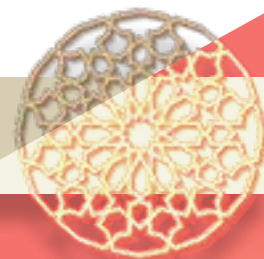
Практика бытования образцов профессионального музыкального искусства устной традиции в Узбекистане даже в дальние давние времена несла в своей системе каноничность, присущей, по точке зрения Н. Т. Шахназаровой, всему искусству Востока, обладала определённой информационной активностью, сейчас же эти явления, категории сохраняют и приумножают свою эстетическую

ценность. Они насыщены и в концентрированном виде излучают эмоциональную информацию, особенно понятную и близкую воспитанному в этой традиции слушателю. Отсюда и сила этого искусства, механизм которой тщательно отработан и отшлифован многовековой практикой.

В каноническом искусстве индивидуальность творца скрыта за традиционностью сюжетных ходов, структуры, мотивных попевок, типов орнамента. В “Танаворах” например, индивидуальность их создателей, творцов текстов скрыта за авторским, оригинальным прочтением текстов “Кора сочим” или “Энди сендек”, их метром, ритмом, а индивидуальность творца музыки скрыта за ладом, за манерой интерпретации особых интонационных оборотов, за особым стилем исполнения, за локальными особенностями, отсюда каждый исполнитель при обилии канонов (текстовых, ладовых, мелодико-интонационных, образно-эмоциональных и др.) является ещё и творцом своего “Танавора”.

### *Использованная литература:*

1. Кадырова М. XIX аср ўзбек шоиралари ижодида инсон ва халқ тақдири. Фан, -Т., 1977.
2. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе, Ирфон, 2000, стр. 10,11.
3. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. -М., 1983, стр. 86.
4. Ганиева И. А. Танаворлар. -Т., 2003.



*Чинора ЭРГАШЕВА,  
санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD),  
Ўзбекистон давлат консерваториясининг катта ўқитувчиси*

## МАҚОМ УСЛУБИДАГИ УШШОҚ ТАВРЛАРИ

### Аннотация

Ушбу мақолада ўзбек касбий мусиқаси билан боғлиқ ижодий масалалар, хусусан, тавр ижодий услубининг қирралари “Ушшоқ” номли асарлар таҳлили орқали кўриб чиқилади.

**Калит сўзлар:** Ушшоқ, бастакор, назира, тавр, мақом, услуб, усул, вазн, мусиқа, инвариант, вариант.

В данной статье рассматриваются творческие проблемы, связанные с узбекской профессиональной музыкой, в частности, анализируется творческий метод тавр в произведениях “Ушшоқ”.

**Ключевые слова:** Ушшоқ, композитор, назира, тавр, мақом, метод, усул, ритм (вес), музыка, инвариант, вариант.

### Annotation

This article discusses the creative issues associated with Uzbek professional music, in particular, analyzes the creative method of Tavr in “Ushok” musical pieces.

**Keywords:** Ushok, composer, Nazira, Tavr, maqom, method, usul, rhythm, music, invariant, variant.

XIX асрнинг сўнгги чораги – XX аср мобайнида бастакорлик ижодиётида анъанавий устувор бўлган назира услуби асосида Шашмақомнинг янгича тизимланган иккинчи гуруҳ шўъбалар туркуми (Савт, Мўғулча каби) юзага келди. Шунингдек, бу туркумлардан ташқари яна мақом айтим йўллари (шўъбалари) нинг шаклу шамоилига ўхшаш ишланган алоҳида ноёб асарлар ҳам ижод қилинган эди. Ҳожи Абдулазиз Расуловнинг “Тулузорим”, “Самарқанд Ушшоғи”, Мулла Тўйчи Тошмухамедовнинг “Ушшоқлар”и, Содирхон Бобошарифовнинг “Ушшоқ” йўллари, Имомжон Икромовнинг “Муножот” (ашула йўли), Комилжон Жабборовнинг “Этмасмидим”, Саиджон Калоновнинг “Топмадим”, Юнус Ражабийнинг “Кошки”, Дони Зокировнинг “Эй, Сабо”, Умурзоқ Полвон Сайдалиевнинг “Ушшоқ” каби асарлари шулар жумласидандир.

Ўзбек миллий мусиқа хазинасидан муносиб ўрин олган мазкур нодир намуналар айна пайтда бастакорлик ижодиётидаги назира анъаналарининг ёрқин намоён бўлиши билан ҳам эътиборлидир. Мақолада таҳлил учун “Ушшоқ” номли асарлар танланди ва таҳлил этиш жараёнида қўйида келтириб ўтиладиган омиллар алоҳида аҳамият касб этади.

Биринчидан, бу даврга келиб ўзбек мусиқасида маҳаллий (Сурхондарё-Қашқадарё, Бухоро-Самарқанд, Хоразм, Фарғона-Тошкент) услублар узил-кесил шаклланган бўлиб, бу омил қайд этилган Ушшоқларнинг ижро ва ижод назираларида, шунингдек, маълум даражада уларнинг номланишида ҳам акс этади. Бундай намуналарнинг аксариятини нотага олган академик Юнус Ражабий шуни назарда тутиб: “Уларнинг (Ушшоқларнинг – Ч. Э.) баъзилари муайян маҳаллий музиканинг хусусиятлари билан боғлиқ бўлиб,

турлича номланиб келинган. Масалан, “Самарқанд Ушшоғи”, “Қўқон Ушшоғи”, “Тошкент Ушшоғи” каби, – деб ёзган эди.

Иккинчидан, зикр этилган Ушшоқларда уларнинг ижодкорлари истиқомат қилган макон маҳаллий бадиий анъаналари билан бир қаторда ўзга, айниқса, Фарғона-Тошкент ҳофизлик мактабларининг ҳам ўзига хос сифатлари сезиларлидир. Бу бежиз эмас, албатта. Зеро, XIX аср иккинчи ярмидан бошлаб ўзбек хонандалик санъатида айнан Фарғона-Тошкент мактабларининг нуфузи бениҳоя юксалди, унинг намояндалари (Зебо Пари, Мулла Тўйчи, Шораҳим Шоумаров ва бошқалар) барча хонликларда олқишланди. Табиийки, бу омил бошқа маҳаллий-маданий макон ҳофиз ва бастакорлари ижодига ҳам маълум таъсир ўтказган эди. Бу хусусда профессор Т. Б. Ғофурбеков шундай ёзади: “Ушшоқларнинг қайта ишланган ҳар бир монодик намунасига хос оригиналлик, ўзгача тароват, аввало, маҳаллий мусиқа услуби ва турфа мусиқий анъана хусусиятларининг таъсири билан белгиланади”.

Учинчидан, тавсифланаётган аксарият Ушшоқларнинг бастакорлари айни пайтда, санъатимиз дарғалари бўлган атоқли ҳофизлардир. Бу омил эса Ушшоқ назираларининг ўзига хос томонларини англаш ва тадқиқ этишда (яъни, намоянда ҳофизнинг услуби, маҳорати ва ҳ. к.) назарда тутилиши лозим. Зотан, ижрочилар “Ушшоқ” ни шу даражада ўзгача (куй қиёфасини ўзгартириб, намудлар киритиб) айтганларки, уларнинг ижросидаги Ушшоқ халқ орасида шу устознинг услуби ёки басталаган ашуласининг номи билан тарқалган (масалан, “Қаро кўзум” ёки “Мулла Тўйчи Ушшоғи”, “Самарқанд Ушшоғи” ёки “Ҳожи Абдулазиз Расулов Ушшоғи”).

Тўртинчидан, Ушшоқлар (“Қўқон Ушшоғи”, “Содирхон Ушшоғи”, “Ушшоқи Ҳожи”, “Мулла Тўйчи Ушшоғи”, “Умурзоқ Полвон Ушшоғи”, “Қадимги Ушшоқ”) нинг барчаси “зарбул қадим” доира усулининг Фарғона-Тошкент услубига хос йўсида тартибланган. Бу каби ҳолатлар Ушшоқ назиралари моҳиятига нисбатан “тавр” атамасини қўллашимизга маълум асос бўлди. Чунки “назира” сўзининг маънодоши бўлган ушбу атаманинг (тавр) луғавий маъносида “тарз, муайян усул, йўсин, тартиб, одат” кабилар англашилади. Шу каби зикр этилган Ушшоқ назиралари қиёсий ўрганилганда, уларнинг вазн, усул, куй-мавзу баёни, ривож ва яқуни тамойилларида муайян ўхшашлик ҳолатлари кузатилади.

Бешинчидан, маълумки, асосан хон саройларида урф бўлган Шашмақом Ушшоқлари муайян шўъбалар тизими таркибида (кўпроқ ўрта ва яқуний бўғин қисмлари тарзида) ижро этилади. Туркумдан ҳоли бўлган мазкур Ушшоқ таврлари эса зиёли ва ҳунармандларнинг турли мажлисларида, шунингдек, чойхоналардаги нуфузли йиғинларда ҳам ижро этилган. Бу омил билвосита бўлсада, Ушшоқларнинг шакл тузилишидан тортиб, то бадиий ифодаланиш воситаларигача маълум таъсир ўтказган. Зеро, бу мусиқий назиралар Шашмақом Наср бўлимининг ўрта (Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ) ва яқуний (Уфари Ушшоқ, Уфари Савти Ушшоқ) қисмларида ҳозир бўлган Ушшоқлар каби эмас, балки мақомнинг бош ғоясини ифодаловчи (бош қисм) айтим йўллари сингари бадиий тугал кўринишга эга. Ушбу ҳолатларни инобатга олган ҳолда мақом услубидаги Ушшоқ таврларининг энг ёрқин намуналарини



маълум кесимда таҳлил этишга уришиб кўрамиз.

“Содирхон Ушшоғи” дея ном олган асар ўзбек мусиқа меросининг нодир намуналаридан биридир. Унинг яратувчиси ва биринчи ижрочиси хўжандлик Содирхон Бобошарифов (1847-1931) ўз даврининг машҳур ҳофизиди, мақом ва катта ашулаларнинг моҳир ижрочиси эди. Унинг “Ушшоқ” асари халқимиз орасида “Содирхон Ушшоғи” номи билан юксак эътибор қозонди. Мазкур ноёб асар бастакорлик ижодиётида асрлар давомида илғор анъана бўлиб келаётган назирагўйлик қонун-қоидалари асосида ишланган бўлиб, унда Ушшоқлар учун умумий турғун парда ва куй-оҳанг тузилмалари маҳаллий-бадий анъана ҳамда бастакорнинг ҳофизлик услубига хос ижро талқини кесимида “эркин” намоён бўлади.

“Содирхон Ушшоғи” да Фарғона-Тошкент мақом йўлларига мансуб бадий унсурлар мавжуд. Бу ҳол таянч пардага созланиш учун тайёрловчи восита сифатида келган мухтасар чолғу муқаддимасида, доира усулида яққол кўзга ташланади. Асар ҳазрат Абдурахмон Жомийнинг ғазалига асосланади. Ғазал арузнинг “Мужтаси мусаммани махбуни мақтуъи мусаббағ” баҳрида келади:

^ - ^ - / ^ ^ - - / ^ - ^ - / - -

Ба як карашма зулайҳоваше дили моро  
Чунон рабуд ки Юсуф дили Зулайҳоро.

“Содирхон Ушшоғи” асари ўзининг ички тузилиш шакли ва ижро услуби билан Фарғона-Тошкент ашулачилиги ҳамда ноёб мақомчилик анъаналарининг фазилатли жиҳатларини ўзида инъикос этади.

Бу ўринда Содирхон ҳофиз Фарғона-Тошкент услубидаги мақомларни,

уларнинг “ёввойи” йўллари ҳамда катта ашулаларнинг ҳам моҳир ижрочиси бўлганлигини назарда тутиш керак. Чунки “Содирхон Ушшоғи” да бу жанрларнинг ҳар бирига хос сифатларнинг ўзаро уйғун келиши кузатилади.

Мавзу доирасида “Самарқанд Ушшоғи” ни кўриб чиқиш мумкин. Ушбу асар халқимиз севиб тинглайдиган, ҳофизлар севиб ижро этадиган бебаҳо дурдонадир. Эҳтимол шу сабаб айнан шу Ушшоқнинг вариантлари ҳам кўп. Мазкур ашуланинг муаллифи бастакор, ҳофиз ва созанда Ҳожи Абдулазиз Расулов (1852-1936) миллий мусиқа маданиятимиз ривожига катта ҳисса қўшган беназир санъаткорлардандир.

Ҳожи Абдулазиз Расуловнинг “Самарқанд Ушшоғи” намуналарида ижодий назиранинг бастакорликдаги янги имкониятлари намоён бўлади. Бунда бастакорнинг турли ижрочилик мактаблари анъаналарининг билимдони эканлиги ва улардан фавқулудда янгилик ярата олиш қобилияти ҳал қилувчи аҳамият касб этган эди. Айни пайтда Ҳожи Абдулазиз Расуловнинг ноёб истеъдоди кўп асрлик мақом анъаналарини ҳам замон руҳига мос янгиликлар билан бойитди. Буни айнан бастакор яшаб фаолият кўрсатаётган пайтда шаклланган Шашмақомнинг иккинчи гуруҳ шўъбалари мисолида кўриш мумкин. Савт-Мўғулча шўъбалари ва уларнинг Талқинча, Қашқарча, Соқийнома ва Уфар номли отдош шохобчаларининг куй-оҳанг ва доира-усул тузилишларида Фарғона-Тошкент мусиқа намуналарига ўхшаш кўплаб жиҳатлар учрайди.

“Самарқанд Ушшоғи” да бастакор икки мактаб (Бухоро-Самарқанд ва Фарғона-Тошкент) ҳофизлик ва мақомчилик

анъаналарини уйғунлаштирган ва натижада янгича қирраларни кашф этган эди. Шашмақом “Ушшоқ” лари сингари миксолидий лад, Ушшоқларга хос бўлган юқори кварта сакрамаси, Шашмақом туркумида учрайдиган намудлар ҳам назира омили эканлиги ва мақом ашула услубидаги асарларга нисбатан ҳам қўлланилиши мумкинлиги (Сарахбори Рост авжида келган Уззол намуди “Самарқанд Ушшоғи” да ҳам қўлланилиши) аниқланди. Мақом туркумларига назира этилган жиҳатлардан ташқари, ижрочилик билан боғлиқ бўлган назира қирралари мавжудлиги ҳақида фикр юритишимиз мумкин. Чунки ҳар бир ижрочи фақат ўзига хос бўлган ижро талқинини яратади. Бундай ҳолат эса ўз навбатида дастлабки инвариантнинг (намунанинг) янги вариантларини (назираларини) юзага келтиради.

Ҳозирги кунга қадар бизга етиб келган “Ушшоқ” йўллари орасида ардоқли ҳофиз Мулла Тўйчи Тошмуҳамедов (1868-1943) ижоди ила “жонланган” ва халқимиз орасида “Қаро кўзум...” ёки “Тошкент Ушшоғи”, устоз-санъаткорлар орасида “Мулла Тўйчи Ушшоғи” номи билан машҳур бўлган ашула йўли ўзининг бетакрор таровати билан мана неча йиллардан бери тингловчилар кўнгилларига туғён солиб келади.

Тошкент-Фарғона ҳофизлик санъатининг ёрқин вакили Мулла Тўйчи Тошмуҳамедов Назирхон ҳофиз, Мадумар ҳофиз, Абдуқаҳҳор ҳофизлардан санъат сирларини ўрганган, бастакорлик бобида эса ноёб асарлар яратган ижодкордир. Ҳофиз Шарқ маданиятида кенг ўрин тутган назирагўйлик анъанасини яхши билган. Унинг ижодида мазкур анъанага таянган ҳолда ижод қилинган бир қатор ноёб

ва нодир асарлар ҳам бўлиб, “Ушшоқ” (назираси) шулар сирасига киради.

Бу мумтоз ашулага ҳазрати Навоийнинг “Мужтаси мусаммани махбунни мақтуъи мусаббағ” баҳрида келган ғазали асос бўлган:

*Қора кўзум, келу мардумлуғ эмди  
фан қилгил,  
Кўзум қаросида мардум киби  
ватан қилгил.*

“Тошкент Ушшоғи” мақомларга хос мураккаб шаклда яратилган. Асар Фарғона-Тошкент мақом ашула йўллари каби оғир ва вазмин бошланади. Берилган доира усули ҳам айнан Тошкент-Фарғона йўлларига хос тарзда “бум-бак” бўлиб келади. Асосий пардани ҳис этишга қаратилган ихчам чолғу муқаддимадан сўнг ўрта пардаларда ғазалнинг дастлабки уч байтига асосланган учта хати ижро этилади. Тўртинчи хатдан бошлаб мусиқий пардаларда янги сифат ўзгаришлари юзага келади. Бу ҳол куй жиҳатдан Ушшоқ авжи билан қувватланган. Бешинчи, олтинчи ва еттинчи байтлар ҳам Ушшоқ авжининг турли кўринишлари асосида “ўқилади” ва ниҳоясига етади. “Тошкент Ушшоғи” да ҳазрати Навоийнинг ғазали М. Т. Тошмуҳамедовнинг ноёб мусиқий истеъдоди ила ўзининг ажойиб тараннумини топган эди.

Мулла Тўйчи Тошмуҳамедовнинг “Тошкент Ушшоғи” асари ҳам мусиқий назира моҳиятини англаш борасида аҳамиятлидир. Мазкур асарда умумий лад, усул, шакл омиллари билан биргаликда назира қирралари кўпроқ куй-оҳанг омили орқали намоён бўлади. “Мулла Тўйчи Ушшоғи”нинг назира қирралари маҳаллий услуб, лад, шакллантириш тамойиллари, усул, шеър вазни, намудларда кўринади.

“Содирхон Ушшоғи”, “Ҳожи Абдулазиз Ушшоғи”, “Мулла Тўйчи Ушшоғи” каби номланишларнинг ўзида ҳам назирага ишораларни англаш мумкин.

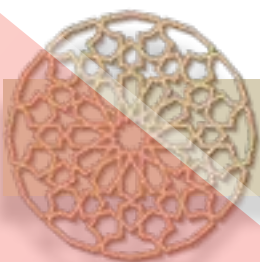
Хулоса қилиб айтиш мумкинки, юқорида таҳлил этилган мақом ашула услубидаги Ушшоқ таврларида маҳаллий услубларнинг таъсири, айниқса Фарғона-Тошкент маҳаллий услуби кузатилади. Иккинчи омил сифатида миксолидий лад, юқори кварта сакрамаси каби унсурларни айтиб ўтиш лозим. Мақом услубида

яратилган асарларни ўзаро умумий қирраларини кўрсатишда шеър вазни, усул каби унсурлар хизмат қилади.

“Самарқанд Ушшоғи”, “Содирхон Ушшоғи”, “Тошкент Ушшоғи” каби ўзбек муסיқа меросининг бебаҳо дурдоналари асрлар давомида сақланиб келинаётган анъаналарни, қонуниятларни ўзида мужассам этганлиги туфайли ҳозирда севиб ижро этиб келинмоқда ва ўз навбатида бошқа асарлар яратилиши учун юксак намуна сифатида хизмат қилмоқда.

#### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Адабиётшунослик терминлари луғати. -Тошкент, Ўқитувчи, 1967. 128-б.
2. Аҳмедов М. Ҳожи Абдулазиз Расулов. -Тошкент, Ўқитувчи, 1974. 51-б.
3. Бегматов С. Ҳофизлик санъати. -Тошкент, Муסיқа, 2007. 51-б.
4. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, Ўқитувчи, 1984. Стр.-37.
5. Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макомы. -Ташкент, MEDIA LAND, 2006. стр.-11, 96.
6. Кароматов Ф. О локальных стилях узбекской народной музыки. // Музыка народов Азии и африки. -М., “Советский композитор”, 1969. Стр.- 35-49.
7. Навоий А. Мукамал асарлар тўплами. Девони Фоний. XVIII том. -Тошкент, Фан, 2002. 546-б. Ражабов И. Мақомлар (нашрга тайёрловчи ва махсус муҳаррир О. Иброҳимов). -Тошкент, Санъат, 2006. 212, 214, 242-бб.
8. Олимбоева К., Аҳмедов М. Ўзбекистон халқ созандалари. -Тошкент, Ўзбекистон давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1959. 34,36-бб.
9. Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. -Тошкент, Ўзбекистон давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1963. 220,221-бб.
10. Ражабий Ю. Муסיқа меросимизга бир назар. -Тошкент, Ғ. Ғуллом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. 37-б.
11. Худойбердиев С. Тожик халқ ҳофизлари. -Тошканд-Хучанд. 2000. 64-б.
12. Бертельс Е. Э. Навоий ва Шарқ адабиёти. // Жаҳон адабиёти. -Тошкент, 2006. №2. 137-б.





Махфуза КАРИМОВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в.б.

## МАҚОМОТГА ЯНГИЧА ЁНДАШУВ

### Аннотация

Ушбу мақолада 5 та фрактал қонунлардан бири – “қисм ва бутун” бирлиги қонуни ҳамда фрактал қонуниятларини мақом, Шашмақом ва А. Навоий ғазалларини тадқиқ этишда фойдаланиш ҳақида сўз боради.

**Калит сўзлар:** мақом, Б. Мандельброт, фрактал, тадқиқот, дунёқараш.

В статье речь идет об одном из пяти законов фракталов, а именно о единстве “части и целого” и о соображении использовать фрактальные законы в исследовании мақомов, Шашмақома и газелей А. Навои.

**Ключевые слова:** мақом, Б. Мандельброт, фрактал, исследование, мировоззрение.

### Annotation

The article deals with one of the five fractal laws, namely the unity of “part and whole” and the consideration of using fractal laws in the study of macoms, shashmakoms and gazelles by A. Navoi.

**Keywords:** makom, B. Mandelbrot, fractal, research, worldview.

Одам зоти табиатнинг бир бўлаги ва ноёб хилқати. Уни мажозан уч қисмга бўлсак бўлади: ўтиб кетган авлод, яшаб умргузаронлик қилаётган тирик авлод ва келажак авлод. Келажак мавҳум ва ҳосилавий нарса, унга чуқурлашишга ҳожат йўқ, аммо унинг қандай бўлиши олдинги авлод эришган ютуқларга ва ҳозир яшаётган авлодга боғлиқ, албатта. Кишилиқ жамияти шу даражадаги тараққиёт чўққисига етдики, маънавий ҳамда илмий меросдан бемалол баҳраманд бўлиш мумкин, чунки бу борада кўплаб бадийий ва илмий китоблар чоп этилмоқда, интернет имкониятлари мислсиз кенгайиб кетди, одамнинг ўзида хоҳиш бўлса бас. Энг катта эҳтиёж ҳозир ушбу меросни қандай қилиб тубига етиб англашда.

Нобель мукофоти лауреати Бенуа Мандельброт ўтган асрнинг 80-йилларида

биринчи бўлиб, бизни ўраб турган борлиқ – атроф-муҳит, дунё, коинотдаги барча нарса, манзара, жараёнлар фрактал табиатга эгаллиги ва улар олам яралгандан буён “фрактал қонуниятлар” асосида шаклланиб келгани ҳақидаги оламнинг “энг асосий сири” дан воқиф бўлди. Нигоҳ ташлашимиздан тортиб, ўй-хаёлларимизгача фрактал табиатга эга. Масалан, физиклар доҳийси А. Эйнштейн ўйлаб топган ўнлаб тенгламалардан “энг терани” деб тан олинган  $E=mc^2$  тенгламасини (ҳар қандай масса энергия ва ёруғлик захираси) ёки Пифагорнинг  $C^2 = A^2 + B^2$  формуласи ёхуд Галилейнинг олам биз билан геометрик шакллар тилида гаплашади, дея таъкидлаши. Баралла таъкидлашини инобатга олсак, ҳатто, улар ҳам Мандельбротнинг дунёқараш билан узвий боғлиқ фрактали олдида “ип эшолмай” қолдилар. Бу ихтиро одамзот

асрлар мобайнида ва, ҳатто, ханузгача мудраб ётгани ва “бурни остидаги” нарсани кўрмаётганини яққол кўрсатиб берди.

Фрактал лотинча “синиқ” деган маънони англатади ва унинг энг муҳим хоссаси ўхшашлик. Фрактал сўзи аллақачон нафақат аниқ фанлар, балки ижтимоий фан соҳаларига ҳам кириб улгурган бир даврда, афсуски, бу тушунча ва у билан боғлиқ қарашлар Ўзбекистонга эндигина, айниқса, охирги йиллардагина, у ҳам бўлса юртимизда кечаётган асрларга татиғулик ислоҳотлар туфайли тобора кенг кириб келмоқда ва бугун унга ҳар қачонгидан кўпроқ эҳтиёж сезилмоқда.

Фракталлар нафақат табиат, тиббиёт, архитектура, шеърятда, ҳатто, санъат ва мусиқа соҳасида ҳам очилмоқда...

Мусиқа соҳасидаги фракталлардан бири бу – мақомлардир. Қанча даврлар ўтди, аммо мақомларнинг яралиш ва яратилиш тарихи, шаклланиш жараёни хануз қоронғу, авваллари мусиқа назариясини биладиган мусиқашунослар йўқ эди, чунки у даврда нота ёзуви бўлмагани боис ўтмиш мусиқамизнинг жонли намуналари ҳақида тасаввурга эга эмас эдик. Шашмақом тарихида ҳам очилмаган сирлар ва қарама-қарши жараёнлар мавжуд. Устозларнинг таъкидлашича, Шашмақомдан аввал “Ўн икки мақом” мавжуд бўлган экан ва мақомлар унинг негизида шаклланиб, ҳозирги “Олти мақом” – Шашмақом ҳолига келган.

Агар муболаға бўлмаса, Шашмақом – бу ўзбек миллий мақом санъатининг ўзига хос “даврий системаси”. Давримиз мақомот аҳлининг камчилиги шуки, мумтозлик даражасига етган ва салобат билан ижро этиладиган мақомларни Шашмақом ва унинг шўъбаларига “кўрқмасдан” ва дадил киритиш керак. Илмининг барча соҳасида, шунингдек, мақомот фанида ҳам “аввалги” шаштга ва “янги нафас”га эҳтиёж мавжуд. Эндиликда мақомларни тўплаш, тартибга

солиш, мақом “анатомияси” борасида узундан-узун назарий констатация билан шуғулланишдан мақомга янги назар ва янги ракурсда ёндашиш таклифи бор. Зеро, замонамиз мақомот илмининг забардаст устунлари О. Матёқубов ва Р. Юнусов таъкидлаганларидек, мақомнинг барқарор қонун-қоидалари эркин ижодий изланиш ва бадиий янгиланиш учун тўсиқ эмас ва ўзбек бастакорлик ижодиётининг деярли икки минг йиллик тарихий ривожланиш йўлини ёритиш мусиқашуносликнинг энг долзарб ва-зифалари қаторида турибди. Албатта, бунда биз академик Ю. Ражабий куйиниб айтган ўғитларга риоя қилишимиз, яъни мақом ижрочилигида уларнинг анъанавий қонун-қоидаларига беписанд бўлмаслик ва ўзбўларчиликка йўл қўймаслик жоиз. Устознинг бу хавотирлари бежизга эмас, албатта, чунки улар халқ ёдаки куйлаб келган ашула ва қўшиқларни, дилкаш чолғу куйларни тўплаб тартибга солганлар, тўлатиб сайқаллаганлар ва келгуси авлодга, яъни бизга Шашмақом ҳолида совға қилганлар.

Тарихдан маълумки, янги илмий дунёқараш секин-асталик билан бўлса-да, эртами-кеч ҳаётимизда ўз ўрнини топади ва бахтимизга бу дунёқараш бугунги кунда бизнинг авлод шоҳидлигида ўзига йўл очиб бормоқда.

“Ўн икки мақом”ни мажозан дарахтга ўхшатсак, бу – ота-она. “Олти мақом”даги “бош мақомлар” – Сарахборлар эса бу дарахтнинг олтига забардаст шохи – фарзанди: Сарахбори Бузрук, Сарахбори Рост, Сарахбори Наво, Сарахбори Дугоҳ, Сарахбори Сегоҳ, Сарахбори Ироқ. Сарахборлар негизида яратилган турли-туман ашула, куй ва қўшиқлар – Тароналар унинг “набиралари”. Шашмақом таркибига ҳали кирмаган, аммо салобати бўйича Шашмақомдаги мақомлардан ортиқ бўлса борки, кам

бўлмаган, улар ҳам асрлар мобайнида куйланиб ва ижро этилиб келинаётган мақомлар бу – шох-шабба ва шохчалар. Ким билади, бу мақомлар тарих зарварақларида тарқалиб ва сочилиб ётган, аросатда қолган “ўн икки мақом” мақомларидир. Мабодо шундай бўлиб чиқса, на илож, уларни энди Шашмақом теваарида жамлаш лозим. Демак, химиядаги каби Шашмақом ҳам мақомотда Успенский-Ражабий мақом туркумлари тизими деб қаралса бўлади...

Фракталнинг биринчи қонунига, яъни “бутуннинг ўз қисмида акс этиши” га бир мисол. Бунинг учун мозийга, мактаб тарих дарси билан боғлиқ хотирамиз қаърига ғарқ бўламиз. Кишилиқ жамияти – одамзот вақт уммонида айни шу дақиқадаги ҳолатига қай тарзда келгани тарихини хронологик тарзда кўз олдимишга келтирамиз. Бунда фарзандимиз чақалоқлигидан кўз ўнгимизда қандай катта бўлса, одамзот ҳаёти ҳам тезлаштирилган плёнкадек, бир одам ҳаёт кечинмалари сингари намоён бўлади – бутун ўз қисмида акс этади.

Табиийки, дастлаб аجدодларимиз минглаб йил мобайнида Ерни ясси, дея

тасаввур қилганлар. Сўнг Ерни коинот маркази, деб қарай бошлаганлар. Ҳаёт бир неча асрлар шундай сокин кечади, аммо, бирдан, Ер коинот маркази эмаслиги, балки у Қуёш атрофида айланувчи бир сайёрагина экани аён бўлган. Кейинчалик Қуёш Галактикамиздаги бир ўртача қизил юлдуз экани аён бўлди ва ҳоказо.

Олам ҳақидаги “дастлабки” билимлар ўз даврида бизга керакли ва муҳим хизматини кўрсатган. Бугун ҳам шу – фрактал қарашлар асносида ҳажмий фикрлай олиш кўникмаси эртами-кеч ҳаётимизга кириб келади ва режа тузганда вақт факторини ҳам инобатга оладиган дунёқарашга айланади.

Мазкур экскурсинг ўзида 5 та фрактал қонуниятнинг бири – “каттанинг кичикда акс этиш қонуни – ўхшашлик қонуни” намоён бўлди. Бу қонуниятни кенгроқ тасаввур этиш учун яна бир мисол: Қуёш тизими ва атом структураси мисолида табиатнинг нақадар “чевар” экани намоён бўлади, чунки атом ядроси атрофида гирдикапалак бўлиб айланаётган электронлар булути коинотда муаллақ турган Қуёшимиз атрофида айланаётган планеталар тизимидан андоза олгандек...

### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Mandelbrot B. V. The Fractal Geometry of Nature. San Francisco: reeman.1982.
2. Галилей Г. Пробирных дел мастер. -М., Наука. 1987.
3. Мандельброт Б. Фракталы и возрождение теории итераций. -М., Мир. 1993.
4. Розенов Э. К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке. -М., Музыка. 1982.
5. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. -Т., Ўзб. Респ. ФА “Фан” нашриёти, 1993.
6. Ражабов И. Мақомлар. Санъат. -Т., 2006.
7. Матёкубов О. Мақомот. Мусиқа. -Т., 2004.
8. Юнусов Р. Фахриддин Содиқов. ЮНЕСКО. -Т., 2005.
9. Ражабий Ю. Мусиқа меросимизга бир назар. Ғ. Ғуллом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти. -Т., 1978.



Шойиста ГАНИХАНОВА,  
кандидат искусствоведения (PhD), доцент Государственной консерватории Узбекистана

### АСПЕКТЫ МНОГОСОСТАВНОЙ СМЫСЛОВОЙ СИСТЕМЫ КИНОМУЗЫКИ

#### Аннотация

Киномузыка – сложный и многосоставный компонент кинопроизведения, своего рода, “полифоничность”, продиктованная не только законом жанра. В статье изложена теория изучения композиционной структуры и драматургии, формы, интонации.

Становится очевидным факт того, что изучение коннотаций представляется важной задачей для понимания многомерных смыслов.

**Ключевые слова:** киномузыка, смысл, текст, коннотация, текст, аудиоряд.

Киномузыка – кино асарининг мураккаб ва кўп таркибли компоненти бўлиб, унинг “полифониксифатлиги” фақатгина жанр қонунияти билан белгиланмаган. Мақолада композицион структура ва драматургия, шакл ва оҳангни ўрганиш назарияси баён қилинган.

Коннотацияларни ўрганиш кўп қиррали маъноларни тушуниш учун муҳим масала эканлиги аён бўлади.

**Калит сўзлар:** киномузыка, маъно, матн, коннотация, аудиокатор.

#### Annotation

Film music is a complex and polysynthetic component of the film production. Its, somewhat, “polyphony” dictates not only by the genre rule. The article embodies the theory of studying compositional structure and dramatic art, form and intonations.

Evidently, the study of connotations is an important task for understanding multidimensional meanings.

**Keywords:** film music, meaning, text, connotation, text, audio sequence.

Множественность процессов, протекающих в синтетических жанрах (таких, как кино), образует многосоставную смысловую систему. В кинопроизведении такая, своего рода, “полифоничность” продиктована не только законом жанра. Она вытекает и становится как очевидное, ясно очерченное следствие стилевой композицией прикладной музыки. Все эти процессы существуют в скрытой форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, которые оказывают огромное влияние на формирование целого. “Подсмыслы” проступают сквозь композиционную структуру и драматургию, форму, интонацию, тематизм, тональности и гармонию и, таким образом, формируют смысловую составляющую. Задача зрителя понять

смысл синтетического произведения, а функция его создателей очерчивает круг задач деятельности режиссера, сценариста, композитора, операторов и актеров.

Словом, понятие “смысл” требует специальных подходов к его изучению, выявлению различных граней, где каждая грань вносит свой вклад в его художественное целое. Заметим, что сущность этих граней явление неисчерпаемое, что создает значительные сложности их анализа. Искусствоведы (кинокритики, киноведы и музыковеды) затрагивают в своих работах целый ряд аспектов связанных с попыткой изучения смысла, но в их анализах неизбежно включаются субъективные оценки. Стремясь избежать их субъективизма, автор данной работы

опирался на семиотический фундамент, так как он является одним из наиболее “объективных” в гуманитарном научном пространстве. Тем более, что достижения современного музыкознания позволяют заострить внимание на таком явлении, как расслоение художественного целого на семантические планы.

Очевидно, что понятие “художественный текст” включает всю множественность аспектов, функционирующих в кинопроизведении. Текст саундтрека (звукоряда) не только многосоставен, он обеспечивает и “оправдывает” выбор самых разнообразных объектов. Так что его анализ включает множество аспектов: от мельчайших элементов до исполнительских трактовок, от структурных проявлений до идейных высот и концептов.

В предыдущих работах мы не раз обращали внимание на изучение функций киномузыки, которые можно экстраполировать на анализ текстосмысловых граней. Семиотический ракурс позволяет видеть в киномузыке текстовые процессы, что обусловлено сформировавшимся его многослойным контекстом.

Сегодня, все современные науки, связанные с исследованием текста и произведения, выделяют два смысловых плана: план денотаций и план коннотаций. Где денотация есть часть общего смысла текстового элемента, и она формируется в понятийно-смысловом значении, а коннотация – как сопутствующий элемент – образует общий смысл и отвечает за контекстное значение (смысл в смысле).

Таким образом, очевиден факт того, что изучение коннотаций, оценка их смыслового статуса представляется важной задачей для понимания многомерных смыслов. Поскольку коннотация связана с внутренним, глубинным проявлением, то ей отводится ассоциативная (эмоционально-оценочная) роль.

В музыковедении исследованию подсмыслов посвящены работы

В. Протопопова (о формах второго плана), Р. Берберова (“режиссирующая тональность”, тонфабула), Н. Янов-Яновская (разработка проблем интертекста).

Как известно, семиотика делится на три самостоятельные сферы – семантику, синтактику и прагматику, где семантика делает акцент на изучении сюжетов, фабул, образов, идей, концептов. Синтактика определяет свои объекты в сфере структур и грамматик. Прагматика направляет исследование в сторону изучения возможностей интерпретации музыкальных произведений. Именно в искусстве коннотация является ведущим элементом, так как именно он формирует содержательную образную составляющую образуя художественное произведение.

Музыкальный текст давно стал востребованной научной категорией. Вопросы текстологии музыки описаны Б. Асафьевым, Б. Яворским, Л. Мазелем, В. Цуккерманом, С. Скребковым, В. Протопоповым, В. Бобровским, Е. Назайкинским. Современная музыкальная семиология представлена в теоретических работах западных и российских музыковедов: Ж. Ж. Натье, Э. Тарасты, Н. Рюве, С. Леони, М. Титли, Д. Тарстона, В. Спалдинга, А. Арбо, В. Кокера, В. Брайта, Б. Гаспарова, М. Арановского, Л. Акопяна, Н. Гуляницкой, А. Милки, М. Бонфельда, А. Денисова, Г. Домбраускене, В. Суханцевой, М. Шинкаревой, Г. Тараевой, Л. Шаймухаметовой, Л. Саввиной, Л. Казанцевой и других.

В Узбекистане проблемой интертекста занимается Н.Янов-Яновская, на историко-теоретическом уровне вопросы текста затронуты в исследованиях З. Мирхайдаровой и А. Азимовой.

Для нашего исследования, особый интерес представляют труды Г. Орлова, Ю. Кона, В. Медушевского, С. Мальцева, развернувших поиск семиотических начал в музыке в связи с психологическими основами ее восприятия; И. Земцовского, Б. Ефименковой – в исследованиях философско-этнографического плана;

М. Арановского, Л. Акопяна – в построении теории музыкального текста, А. Денисова – в исследовании музыкального языка, его специфических свойств, В. Холоповой и Ю. Кудряшова о разработке проблем музыкального содержания.

Изучив названные историко-теоретические работы, мы пришли к выводу, что коннотация существует в кинопроизведении и в его музыкальной составляющей, играет в ней значительную роль и может быть рассмотрена на разных уровнях.

Материалом нашего исследования служат сочинения композиторов Узбекистана. Это произведения Р. Вильданова, Ф. Янов-Яновского, М. Махмудова, А. Мансурова, Д. Янов-Яновского, О. Абдуллаевой, И. Пинхасова.

Наши наблюдения позволили прийти к следующим выводам:

1. Функционирующий в тексте кинопроизведения текст, требует своего обобщения и систематизации.

2. Аудиоряд является элементом сопутствующим, и необходимо понимать процессы его смыслообразования.

3. Опираясь на семиологические концепции музыки, нами изучаются процессы смыслообразования в двух

категориях: интроверсивной (связанной с имманентными смыслами) и экстраверсивной (проявляющейся во внешних связях).

4. Мы опираемся на теорию денотаций (денотатов) и коннотаций (коннотатов), функциональные различия которых определяются только контекстуальным применением их в музыкальном тексте.

Таким образом, музыкальный текст в кино обладает смыслообразующими свойствами и может быть изучен с позиций семиологии, тем более что ряд музыковедов вели свои исследования с семиологической точки зрения, обобщен и систематизирован накопленный в практическом музыкознании опыт наблюдений над “вторичными смысловыми эффектами”, “элементами второго плана”. В процессе изучения аудиоряда мы используем теорию И. Стогний о коннотации, так как данная категория адекватно отражает и объединяет различные координаты киномузыки, как многомерного явления, позволяя отнести к единой парадигме как мелкие элементы музыкального текста, так и глубинные проявления “скрытых смыслов”.

#### *Использованная литература:*

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998. 343 с.
2. Берберов Р. Н. “Эпическая поэма” Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. -М., 1986. 392 с.
3. Библер В.С. От каукочтения к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. -М., 1991. 246 с.
4. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. -М., 2009. 84 с.
5. Денисов А. В. Музыкальный язык: Структура и функции. СПб., 2003.
6. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. -М., 2000. 256 с.
7. Земцовский И. И. К проблеме генезиса музыкального языка //Этот многообразный мир музыки. -М., 2010. 78-85 с.
8. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982. 149 с.
9. Мальцев С. М. Семантика музыки (семиотический взгляд) //Исследования. Публицистика. СПб., 1997. 161-218 с.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. 254 с.
11. Науменко Т. И. Музыковедение: Стиль научного произведения. автореф. дис. На соискание степени д-ра искусствоведения: 17.00.02. -М., 2005. 48 с.
12. Орлов Г. А. Дерево музыки. Вашингтон - Санкт-Петербург, 1992. 408 с.



Руслана ИСЛАМОВА,  
доцент Государственной консерватории Узбекистана

## СТИЛИСТИКА ХОРОВОГО ЦИКЛА А`CARPELLA “РУБАИ ХАЙЯМА” ДИЛОРОМ АМАНУЛЛАЕВОЙ

### Аннотация

В статье хоровой цикл а`cappella “Рубаи Хайяма” Дилором Амануллаевой представлен с точки зрения исполнителя-дирижёра, как форма музыкального произведения с чертами сонатно-симфонической цикличности на основе обращения к классической узбекской поэзии, к творениям гениальных поэтов прошлого.

**Ключевые слова:** композитор вокально-хоровое творчество, а`cappella, сонатно-симфоническая цикличность.

Мақолада Дилором Амануллаеванинг “Хайём Рубоийлари” а`cappella хор туркуми кўриб чиқилади. Бунда асар шаклидаги соната-симфоник туркум кирраларига урғу берилгани холда, ижрочи-дирижёр нуқтаи назаридан қаралади.

**Калит сўзлар:** композитор, вокал-хор ижодиёти, а`cappella, соната-симфоник туркум.

### Annotation

The article presents analysis of the “a`cappella ‘Rubaiyat of Omar Khayyam’” choir cycle by composer Dilorom Amanullaeva. The paper is written from the point of view of the conductor-performer in a form of a musical work with features of sonata-symphonic cyclicity based on the classical Uzbek poetry as well as on the works of the genius poets of the past.

**Keywords:** composer, vocal and choral art, a`cappella, sonata-symphonic cyclicity.

Целью данной статьи является проведение изучения современного композиторского хорового творчества с акцентом на сочинения в жанре а`cappella одного из важнейших типов “межвидовых сопряжений”, который складывается в рамках циклических произведений в профессиональном музыкальном творчестве Узбекистана: соединение национального начала с новыми приёмами выразительности для достижения интересных художественно ценных результатов” [1].

Обращение талантливого композитора Узбекистана Дилором Амануллаевой к вокально-хоровому творчеству происходит

в тот период, когда узбекскими композиторами решается ряд задач, связанных с поиском новых возможностей в хоровом творчестве, заключающихся в синтезе жанров, более свободном и творчески самостоятельном прочтении фольклора, в период создания произведений, характеризующихся особым вниманием к музыкальному наследию.

По словам авторов “Узбекской хоровой литературы (1960-1985)” [2] Л. Х. Джумаевой и Н. А. Бахретдиновой, известно, что вместе с общим подъемом музыкальной культуры Узбекистана во всех сферах, в период 1960-1980-х годов наблюдается рост вокально-хорового творчества.

Характерной особенностью вокально-хоровых произведений становится расширение тематической сферы. Особого расцвета достигли кантата, оратория, сюита, вокально-симфоническая поэма, монолог, ода, песни в сопровождении хора и многие другие. Отличительная тенденция – сближение хоровой музыки с другими видами искусства. Наряду с хором, оркестром, солистами, участником “действия” выступает чтец-декламатор, возрастает роль хореографического компонента.

В этот период появляются произведения, в которых композиторы обращаются к творениям гениальных поэтов прошлого: А. Навои, А. Фирдоуси, О. Хайяма: “Касыда Алишеру Навои” М. Бурханова, “Хамса сахифаларидан” (“По страницам “Хамсы”) Ик. Акбарова, эпическая оратория “Сказание о Рустаме” М. Ашрафи.

Появились масштабные вокально-хоровые сочинения крупной формы, разнообразные по хоровому изложению.

В 1970-е годы получил развитие жанр *a`cappella* как в творчестве композиторов среднего поколения (С. Джалил, Ф. Янов-Яновский, А. Берлин, Э. Налбандов), так и молодых, успешно осваивающих этот жанр (М. Бафоев, Э. Каландаров и др.).

Много внимания уделяет развитию жанра *a`cappella* Ик. Акбаров. В 1976 году он создал лирический хоровой цикл из двух тетрадей для смешанного хора (слова народные). Каждая из тетрадей включает по четыре хора.

Начало 1980-х годов отмечается активным вхождением в жанр *a`cappella* талантливого узбекского композитора М. Бафоева. Одно из значительных его произведений для хора без сопровождения – хоровая поэма “Фрески”. В основу сочинения положены Рубаи Авиценны в переводе с фарси Дж. Камала, Хоровая поэма “Фрески” – это творческая удача

Бафоева. Монументальностью выделяется поэма-кантата М. Бафоева “Аллома” (“Ученый”) для солиста и хора на стихи Дж. Камала, посвященная 1200-летию со дня рождения Аль-Хорезми. Среди сочинений в жанре *a`cappella* выделяются хоровые произведения Акбарова, Бафоева. Они позволяют сделать вывод о влиянии на данный жанр тенденций современной музыки. В частности, это выражается в стремлении к цикличности, к сквозной музыкальной драматургии и расширению образно-тематической основы сочинений. Хоровая фактура данных произведений говорит об усложнении хорового многоголосия путем синтеза европейских тенденций с закономерностями, заложенными в узбекском мелосе.

Как пишет М. Аббарова[3], оригинальные способы обновления приёмов работы композиторов на основе обращения к классической узбекской поэзии обнаруживаются в хоровых сочинениях композиторов Узбекистана. В качестве примера следует привести такие произведения, как “Аллома” Мустафо Бафоева, “Рубаи Алишера Навои и Омара Хайяма” Тулкуна Курбанова, “Сендан йирокда” Бахрулло Лутфуллаева, “Рубаи Хайяма” Дилором Амануллаевой, “Четыре поэмы” Нуриддина Гиясова.

Процесс возрождения исконно глубинных национальных духовных ценностей напрямую связан с обретением Узбекистаном национальной независимости, что обусловило непосредственное соприкосновение современного искусства с поэтикой национального архетипа. Соединение национального начала с новыми приёмами выразительности дало интересные художественно ценные результаты в профессиональном музыкальном творчестве Узбекистана.

Ярким примером в этом смысле могут служить сочинения Рустама Абдуллаева, Хабибуло Рахимова, Мустафо Бафоева,

Фархада Алимова, Дилором Сайдаминовой, Аваза Мансурова, Дилором Амануллаевой, Акрама Хашимова, Мухаммаджона Атаджанова, Нуриддина Гиясова, Ойдин Абдуллаевой.

Дилором Даврановна Амануллаева – современный композитор Узбекистана, композитор-симфонист (до 1990-х годов); композитор жанра “эстрадная песня”, основанного на узбекском фольклоре (с 1990-х годов), значительное место в её творчестве занимают гимны (1997-2004 гг.) и произведения для хора (с 1986 г.). Дилором Амануллаева – Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан (2006 г.), профессор Государственной консерватории Узбекистана, педагог, общественный деятель, лауреат республиканских конкурсов, удостоена ордена “Дўстлик” (1998 г.).

Творчество Дилором Амануллаевой отличается своей многогранностью. Его можно разделить на два периода. Первый - до 1990-х годов, когда она часто обращается к симфонической и камерной музыке. В этот период Д. Амануллаева пишет 3 симфонии, цикл “Рубаи Хайяма” для хора а`саррелла, концерт для фортепиано с оркестром, цикл для фортепиано “Самаркандские картины” и другие вокально-инструментальные сочинения, в которых опора на народный мелос, народный ритм, лады преломляются через призму современной техники композиторского письма. Концепция мышления композитора - симфоническая полифоническая линейность. В период с 1986 по 1990 годы Амануллаева пишет Концерт для фортепиано с оркестром в трёх частях. Концерт, по мнению автора, её самое яркое инструментально-симфоническое произведение был записан в “Золотой фонд” на Гостелерадио Республики Узбекистан; дирижёр симфонического оркестра Хакназаров, фортепианную партию исполнила Гульнара Назарова.

Второй - с 1990-х годов, когда она раскрывается как композитор жанра “эстрадная песня”. Ею написано свыше 200 песен. В её песнях объединяется глубина философского отношения к жизни и любовь к Родине, которые Дилором Амануллаева выражает через яркую красочную палитру звуков. В 1996 году за написанный цикл эстрадных песен Дилором Амануллаевой присудили звание Заслуженного работника культуры Республики Узбекистан.

Значительное место в творческой жизни Д. Амануллаевой занимают гимны. Их у неё написано семь.

В творчестве Дилором Амануллаевой насчитывается более 100 песен для детей, исполняемых хором радио и телевидения Узбекистана “Булбулча”.

Среди популярных песен Д. Амануллаевой можно назвать песни в исполнении Кумуш Раззаковой “Ёмгир ёғди”, “Мен сени хеч кимга бермайман”, “Сиз ёккансиз менга хамиша”, “Саратоним кетди”.

Среди значительных песен, написанных для эстрадно-симфонического оркестра: “Болича” в исполнении М. Имамовой, “Мени кутма” в исполнении Заслуженного артиста Узбекистана К. Каюмова.

Дилором Амануллаева является создателем новых жанров в узбекской эстрадной музыке: эстрадный романс (“Ёр керак ошиққа”, “Жахондин кеч” на стихи Нодирсы); баллада (“Бошим эгиб қўйма, дунё”, “Бу дунё сендан ҳам қолар”, “Унутмадим” и другие); эстрадно-джазовые вокализы (25 вокализов в разных стилях эстрадно-джазовой музыки).

Особое место в творчестве композитора Д. Амануллаевой занимают произведения для хора. К созданию хоровых сочинений композитор Узбекистана Дилором Амануллаева приступает в 1986 году. Хоровые произведения Дилором Амануллаевой отличаются своим разнообразием, как многогранно



всё творчество композитора. Они представлены в виде хоровой обработки а`cappella узбекских народных песен: “Ёлворма жоним” (1987 год), так и хоровой обработки а`cappella народных песен, созданной на основе обращения композитора к фольклору, национальным традициям стран зарубежного Востока: хоровая обработка а`cappella турецкой народной песни “Deg’irmenin bendine” (1996 год).

Ею написана монументальная, философски проникновенная симфония в пяти частях на стихи Сирожиддина Сайиди для хора а`cappella, флейты, дойры и солиста “Кунгил соҳили” (2001 год). Симфония вошла в “Золотой фонд” Государственной Телерадиокомпании Республики Узбекистан.

Предметом нашего пристального внимания стало обращение композитора-симфониста Дилором Амануллаевой к лирике О.Хайяма, к поэтическому жанру средневекового Востока – рубаи, структурной особенностью которого является четверостишие.

В 1986 году Дилором Амануллаева пишет свое первое произведение для хора на стихи великого поэта Востока Омара Хайяма. Хоровой цикл вызвал живой интерес среди музыкантов. Цикл вошел в учебный репертуар, в дипломные программы выпускников кафедры “Хоровое дирижирование” Государственной консерватории Узбекистана. Также это сочинение вошло в репертуар Хоровой а`cappella Узбекистана. Его исполняют как по частям, так и в целом.

“Современная музыка постоянно пополняется новыми хоровыми произведениями, появляются новые имена молодых композиторов... будущих исследований в области хоровой литературы”, (И.Усова) [4].

Своевременность попытки отобразить видение автором данной статьи

цикла для хора а`cappella, солистов и ная (народного духового инструмента) “Рубаи Хайяма” (1986 год) современного композитора Узбекистана Дилором Амануллаевой как заслуживающего внимания художественного явления, представляется обоснованной.

Необходимая для избранного жанра сдержанность, философская сосредоточенность, подсказанная поэтическим текстом, и в самой музыке воплотились глубоко и естественно. Мысль поэта о суете и тщете мирских забот, по сравнению с вечными истинами, связанными с категориями Добра и Зла, Любви и Ненависти, Долга, Совести, проступила и в музыке со специфически музыкальной выразительностью. Эта идея проводится по всему циклу, начиная с эпиграфа:

*Когда Хайяма станешь изучать,  
Ты там найдешь иных времён печать...  
Сквозь сито разума ту мудрость  
ты просей,  
Добро и Зло ты будешь различать...*

Именно эти слова дают ключ к пониманию привлекательности лирики О. Хайяма для многих художников современности, которые так часто обращаются к творчеству поэта. Сопоставление Добра и Зла относится к “вечным” проблемам человечества и имеет бесконечное множество форм своего художественного решения.

“Рубаи Хайяма” Дилором Амануллаевой – это цикл из пяти частей для хора а`cappella, солистов и ная (най - народный духовой инструмент). Это первый опыт ещё молодого композитора в хоровом письме. Применение ная в хоровом многоголосии является удачной находкой автора, он придает произведению тонкий национальный колорит.

Первая часть. Основу поэзии данной части составило философское размышление о вечности, о смысле жизни, о собственном предназначении человека. Для музыки первой части характерно медитативное

настроение, погружение в себя, монологический тон музыкального повествования в обобщенной форме отражает образ поэта. Хору предоставлена функция фона. Дифференциацией образных функций автор добивается пространственно-звуковой раздвинутости звучания. Колоритное серебристо-матовое звучание и густые краски хора характеризуют контрастное двуплановое развитие образности: поэт размышляет и одновременно со стороны “оценивает” действительность и самого себя в контексте действительности.

Можно сказать, что существует две сферы: 1 – сольная; 2 – хор. Партия сольная олицетворяет возвышенный, одухотворенный, неземной, идеальный образный план, партия хора – заземленный, проблемный, связанный с преодолением трудностей реальной жизни.

Первая часть написана в форме, приближенной к сонатной форме, то есть в ней присутствует экспозиционный раздел, середина разработочного типа и заключительная часть, которая несёт в себе структурный эффект недосказанности. Композитор чутко применяет вводно-тоновость как основу интонационного развития, мастерски использует игру сопоставления красок мажора-минора. Кульминация приходится на конец разработки. Её знаменует декламационно-преобразованная тема-мелодия с ярко обозначенной призывной квартовой интерваликой.

Слово на протяжении всего цикла, играет доминирующую роль.

Вторая часть. Главная идея части – это вопрос о выборе пути. Две противоположные сферы поэтического текста музыкально воплощены в репризной трёхчастной форме. Первая поэтическая строка четырежды проводится во всех голосах и каждый раз предстает в варьированном виде. В основу ритмического решения поэтического содержания положен

пунктир с подчеркиванием ударных и ослаблением безударных слогов.

Средние голоса хора являются носителями звуко-фонической функции: они монотонно повторяют “попевку”, в которой присутствуют всего два опорных звука: фа#; соль#. А сама тема, проводимая в крайних голосах, является широким мелодическим построением. Некоторые черты симфонического мышления проявляются в контрастных мелодических линиях развивающихся по типу узбекско-таджикской мелодии распева, образующих сложное и противоречивое фактурное единство. Кульминация выделена аккордовым единодушием хора. Любая остановка движения голоса, цезура, пауза вводятся композитором намеренно, дабы обострить внимание слушателя. Мастерски использованы полифонические приёмы, связанные с наложением самостоятельных мелодических линий.

Контрастность, начиная от динамики, и, проявляющаяся во всех без исключения средствах музыкального языка, использованных автором для реализации поэтического содержания, является одним из важнейших приёмов драматургического развёртывания, наряду с последовательным преобразованием тематического материала.

В первой и второй частях – преобладание “минорного” настроения.

Третья часть связана с оптимистическим просветлением настроения. Здесь, мелодия сольная, в отличие от мелодии сольной первой части, приобретает принципиально иной характер, она пронизана полётно-игривым, весьма оживлённым движением.

Четвёртая часть представляет собой в контексте целого очень динамичную, действенную, насыщенную по звучанию взволнованную часть цикла. Соединительная “арка” аккордов подхватывается стремительным потоком

вступлений тематического материала фугетты, сохраняющих тонико-доминантовые соотношения по типу классического тематизма в полифонической экспозиции. И это весьма примечательно, так как в узбекской хоровой музыке более характерно использование приёмов гетерофонно-подголосочного многоголосия.

Пятая часть характеризуется ощущением расслоения звукопространственных измерений внутри аккордовой пластовой фактуры. Для мелодического движения характерен плавный переход голосов друг в друга. Заключительная часть выделяется широким использованием приема светотени, который позволяет предельно раздвинуть и поляризовать бинарно - сопряжённые образы поэтического содержания, и выйти на уровень их национально-эпического обобщения.

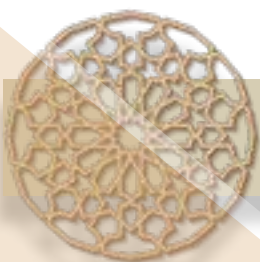
Наибольшие исполнительские трудности в озвучивании цикла заключаются, прежде всего, в нахождении соразмерных вертикально-акустических, темброво-ансамблевых соответствий.

Данное произведение в сопоставлении частей реализует некоторые черты сонатно-симфонической цикличности, театральности с многослойным, функционально-дифференцированным фактурным развёртыванием художественного содержания.

В результате проведенного в данной статье изучения и представленного здесь анализа циклического произведения в жанре а`cappella расширено представление о хоровом творчестве современного композитора Узбекистана Дилором Амануллаевой.

#### *Использованная литература:*

1. Хорошайло Г. Обработки народных песен для хора а`cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова. Автореферат диссертации. Ростов-на-Дону, 2005.
2. Джумаева Л., Бахретдинова Н., Узбекская хоровая литература (1960-1985). Учебное пособие. -Т., Издательство литературы и искусства, 1987.
3. Абрарова М. О некоторых аспектах проблемы "композитор и фольклор" в узбекском профессиональном музыкальном творчестве на рубеже XX-XXI веков. Источник:<http://musicnews.kz/o-nekotoryx-aspektax-problemy-kompozitora-i-folklor-v-uzbekskom-professionalnom-muzykalnom-tvorchestve-na-rubezhe-xx-xxi-vekov/>
4. Усова И. Хоровая литература. Учебное пособие. -М., Издательство "Музыка", 1976.





**Жўрақул ШУКУРОВ,**

Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби, Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институтининг профессори в.б.

## СЕҲРЛИ ОҶАНГЛАР ИЖОДКОРИ

### Аннотация

Ушбу мақолада ўз умрини ўзбек мусиқа маданияти ривожига бағишлаб, ижодий фаолияти билан кишилар қалбида чуқур из қолдирган, мусиқалари билан халқимизга нурли онлар бағишлаб, ўзбек миллий мусиқа равнақи йўлида амалга оширган хизматлари ила юртимиз маданий тараққиётига бебаҳо ҳисса қўшган Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, композитор, профессор Султон Ҳайитбоевнинг самарали ижодий фаолияти ҳақида фикр юритилган.

**Калит сўзлар:** мусиқий драма, кўшиқ, ансамбль, оркестр, Шашмақом, Хоразм мақомлари.

Данная статья посвящена жизни и творчеству Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, профессора и композитора Султана Хаитбаева. Являясь композитором, он внёс огромный вклад в развитие национальной музыкальной культуры страны, особенно песенного творчества и жанра музыкальная драма.

Его художественное наследие является огромным богатством и должно стать предметом изучения для молодых специалистов.

**Ключевые слова:** музыкальная драма, песня, ансамбль, оркестр, Шашмақом, хорезмские макомы.

### Annotation

This article is devoted to the life and creation work of Honoured Artist of Uzbekistan, professor and composer, Sultan Khaitbayev. As a composer he made a huge contribution for the development of the country's national musical culture, especially song creation and genre of musical drama. His artistic heritage is a tremendous wealth and should be the subject of study by young professionals.

**Keywords:** musical drama, song, ensemble, orchestra, Shashmaqom, Khorezm maqoms.

Кўшиқ инсонни меҳнат қилишга, қийинчиликларни енгиб ўтишга, руҳан тетик ва бардам бўлишга, дўстга вафо, мунофиқларга нисбатан эса шафқатсиз бўлишга, киндик қони тўкилган она Ватанни севиш, унинг барча бойликлари билан фахрланиши ва керак бўлса душманлардан ҳимоя этишга даъват этади. Шунинг учун ҳам кўшиқ инсон ҳаётида муҳим ўрин эгаллаб, узоқ яшайди, вақт ўтиши билан мазмунан бойиб, чуқурлашиб боради.

Мамлакатимиз миллий кўшиқчилиги асосан тўрт йўналиш бўйича ривожланиб келмоқда. Булар: Бухоро-Самарқанд, Хоразм, Фарғона-Тошкент ва Сурхондарё-Қашқадарё ижро йўналишидир. Бу йўналишларнинг ҳар бирининг ўзига хос тарихи, ривож, шираси ва ижро услублари мавжуд. Шулардан бири – Хоразм ижро йўналиши бўлиб, бу ижро йўналиши мамлакатимиз бўйлаб кенг тарқалгандир.

Халқимиз “Хоразм воҳаси азалдан республикамизнинг санъат ўчоғларидан биридир”, деб бежиз айтмаган. Хоразм халқ нақлларида бирида эса “Энг яхши овоз эгасининг бойлиги – подшонинг бойлигига баробар”, дея таъриф берган. Шундай бойлик эгаси ҳисобланмиш машҳур санъаткор-ҳофизлардан Ҳожихон Болтаев, Комилжон Отаниёзов, Мадраҳим Ёқубов (Шерозий), Ваҳобжон Фаёзов ва бошқалардир. Шулар каби бир қатор йирик мусиқа санъати намояндаларининг хизматлари Хоразм халқ мусиқа меросини ёш авлодга етказиб беришга муҳим кўприк вазифасини бажарди ва шу авлод вакилларида бири Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор, бастакор Султон Ҳайитбоевдир.

С. Ҳайитбоев Хоразм вилоятининг Янгиариқ туманида 1926 йилнинг 5 майида, оддий деҳқон оиласида таваллуд топди. У ёш болалик пайтида ота-онасидан етим қолиб, аммаси қўлида тарбияланди. Болалигидан мусиқага иштиёқи баланд бўлган ўткир зеҳли Султон ака мактаб ва тумандаги ҳаваскорлар тўғарагига қатнашиб, най, ғижжак ва доира каби бир қатор халқ чолғуларида ижро этишни ўрганди.

Катта истеъдод соҳиби Султонбой, ёш бўлишига қарамасдан, тез орада Хоразм вилояти санъаткорлари орасида кўзга ташланиб қолди ва Янгиариқ туманидаги “колхоз театри” га созанда сифатида ишга таклиф қилинди. У бу санъат даргоҳида бир қатор устоз санъаткорлар билан танишиш бахтига муяссар бўлди ва улардан халқ мусиқа мероси ҳамда миллий ижро услублари борасида сабоқлар олди.

1945-1949 йилларда у Тошкентдаги Ички ишлар вазирлигининг қўшинлар сафида хизмат қилади ва ҳарбий қисмдаги ҳаваскорлик ансамблининг фаол иштирокчиларидан бирига айланади. Ансамблнинг репертуари халқ мусиқа

мероси билан бир қаторда Тўхтасин Жалилов, Имомжон Икромов, Юнус Ражабий, Дони Зокиров, Комилжон Жабборов, Саиджон Калонов, Набижон Ҳасанов, Ғанижон Тошматов каби машҳур бастакорларнинг куй-қўшиқлари билан бойиб боради. Шуларга ўхшаган бастакор бўлишни орзу қилган Султон ака бир неча қўшиқлар яратишга ҳам муваффақ бўлади.

Устозлар маслаҳати билан у 1949 йили Ҳамза номидаги Тошкент давлат мусиқа билим юртининг ўзбек халқ чолғу асбоблари бўлимига ғижжак мутахассислиги бўйича ҳамда бир пайтнинг ўзида мусиқашунос-композиторлик бўлимига ҳам ўқишга киради. Бу ерда у Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоблари, композиторлар Борис Гиенко ва Собир Бобоевлардан таълим олади. Яхши созандалар қаторидан муносиб ўрин эгаллаган Султон Ҳайитбоевни 1952 йили Ўзбекистон халқ артисти, академик Юнус Ражабий Ўзбекистон радиоси қошида янги ташкил этилган. Ўзбек халқ чолғулари ансамблига ғижжакчи-созанда сифатида ишга таклиф этади.

Тақдир тақозоси унга бу ансамблда ўзи орзу қилиб юрган ўзбек мусиқа санъатининг бир қатор дарғалари билан ёнма-ён ижод қилишни насиб этади ва булардан мусиқанинг нозик сирларини ўрганиш билан бир қаторда улар билан мулоқотда бўлиш ҳам насиб этганини Султон ака Ҳайитбоев фахр билан тилга олади.

“Мен жуда ҳам бахтиёр инсонман. Чунки Ўзбекистон халқ артистлари Юнус Ражабий ва Комилжон Отаниёзов раҳбарлигидаги ансамблларнинг ижодий фаолияти Хоразм, Бухоро-Самарқанд, Фарғона-Тошкент мусиқий санъатининг ўзига хос сир-асрорларини мукаммал ўзлаштиришда мен учун катта мактаб бўлди”, - дейди Султон ака.

Бутун ҳаётини муסיқа санъатига бағишлашга қарор қилган С. Ҳайитбоев 1955 йилда Тошкент давлат консерваториясининг композиторлик факультетига ўқишга киради ва уни 1960 йили тамомлайди. Шу йилдан бошлаб Ўзбекистон маориф вазирлиги қошидаги педагогика илмий-текшириш институтида муסיқа ва бадиий санъат бўлимига, 1962 йилдан эса Муҳиддин Қориёқубов номидаги Ўзбек давлат филармониясининг муסיқа бўлимига мудирлик қилади.

У композиторлик билимини ошириш ва муסיқий маҳоратини янада мукаммаллаштириш ниятида 1965 йили Тошкент давлат консерваториясининг композиторлик мутахассислиги бўйича аспирантурасига ўқишга кириб, Ўзбекистон халқ артисти, профессор Алексей Фёдорович Козловскийдан таълим олади ва шу йилдан бошлаб Тошкент давлат консерваториясида ўзининг педагогик фаолиятини ҳам бошлайди.

1975 йилдан то умрининг охиригача эса Абдулла Қодирий номидаги Тошкент давлат маданият институтида дастлаб катта ўқитувчи, кейин доцент, кейинчалик эса профессор лавозимларида фидокорона ва самарали фаолият кўрсатиб келди.

Султон Ҳайитбоевнинг ижодий услуби миллий муסיқа меросининг илғор анъаналари билан бевосита боғлиқ, десак муболаға бўлмайди. Чунки айнан шу анъаналар унинг ҳақиқий бастакор бўлиб етишувига сабаб бўлган. Ўша даврнинг таниқли санъаткорлари, улар ижро этган Хоразмнинг бой куй-қўшиқлари, достону мақомлари уни ўзига мафтун этган ва бастакорлик оламига етаклаган бўлса ажаб эмас.

“Эй, ёр хуш келибсиз”, “Озод диёр”, “Ватан севгиси”, “Атласчи қиз яллasi”, “Ёр демалин”, “Дилдорим келур”, “Наво қилма”, “Ишқ фасли”, “Лола сайли”,

“Ўзбекистон сўзлагай”, “Ўзбекистон гуллари” каби унинг жозибали ва халқчил қўшиқлари ўша йилларда республика радио тўлқинлари ва телевидение экранлари орқали мунтазам тарзда янграб тургани бунинг яққол мисолидир.

Султон Ҳайитбоев фақат қўшиқчи бастакор сифатида эмас, балки қатор муסיқий саҳна асарларининг муаллифи сифатида ҳам элга манзур бўлган ижодкорлардандир.

Унинг Ҳ. Раззоқов пьесаси асосида Комилжон Жабборов билан ҳамкорликда ёзилган “Нодира” (1962 й.), А.Бобожонов ва М. Муҳаммедовлар пьесаси асосида Комилжон Отаниёзов билан ҳамкорликда ёзилган “Сўнги хон” (1964 й.), Ҳ. Умаров пьесаси асосида “Бағри тош” (1966 й.), В. Саъдулла пьесаси асосида Фахриддин Содиқов билан ҳамкорликда ёзилган “Салтанат шубҳада” (1969 й.), Тамкин пьесаси асосида ёзилган “Яйлов тонги” (1971 й.), К. Маҳкамов пьесаси асосида ёзилган “Завқий” (1973 й.), Ю. Юсупов пьесаси асосида ёзилган “Маузерли қиз” (1973 й.), Тамкин пьесаси асосида ёзилган “Туркман қизи” (1974 й.), Ў.Рашид пьесаси асосида ёзилган “Қудалар” (1972-1980 йй.), М. Назаров пьесаси асосида ёзилган “Чароғбонлар” (1978 й.), Ў. Рашид пьесаси асосида ёзилган “Фарзанд деб”, “Башорат”, “Машраб”, “Муҳаббат ёдгори”, “Икки ошиқ бир бўлса”, “Бобур” (1979 й.) каби муסיқий драмалари республикамизнинг қатор театрлари репертуаридан муносиб ўрин эгаллаган. Телеспектакллардан Т. Қосимов пьесаси асосида ёзилган “Увайсий” (1967 й.), Т.Қосимов пьесаси асосида ёзилган “Дилистоним сен менин” (1971 й.) каби асарлари мамлакатимиз профессионал муסיқа санъатининг ривожига муносиб ҳисса қўшди.

Мамлакатимиз маданий ҳаётида муסיқали драма ва комедия жанри, айниқса, муסיқий театрлар фаолияти



муҳим аҳамият касб этади. Театрлар республикамизда яшайтган барча миллат вакиллариининг маънавий юксалишига баракали ҳисса қўшиб келган ва келмоқда. Миллий саҳна асарларини юзага келиши ва халқимизни янги зафарларга чорлаш масалаларида мусиқали театр жамоатчилиги улкан ҳисса қўшишга муяссар бўлиб келаётганлиги барчамизга маълум.

Шу ижодкорлар қаторида бастакор Султон Ҳайитбоевнинг ҳам ўзига хос ўрни бор. Унинг ижодига разм солар эканмиз, инсон қалбини ром этувчи дилбар оҳанглар мавжудлигининг гувоҳи бўламиз. Унинг табиатига хос камтарлик, одамохунлик, хайрихоҳлик ва самимийлик каби туйғулар куй ва қўшиқларида ҳам ўз ифодасини топган.

Маълумки, бастакорнинг ютуғи кўп жиҳатдан ижрочига боғлиқ бўлади. Унинг ижодига хос хусусиятларидан бири – ўз асарларини ижрочиларнинг имкониятларини инобатга олган ҳолда басталашида эди. Унинг Ўзбекистон халқ артисти Коммуна Исмоилова ижросида Туроб Тўла шеъри билан айтиладиган “Эй соҳиби дил”, Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ артисти Олмаҳон Ҳайитова ижросида Н. Нарзуллаев шеъри билан айтиладиган “Ўзбекистон сўзлагай”, А. Бобожон шеъри билан айтиладиган “Ўзбекистон гуллари”, Э. Охунова шеъри билан айтиладиган “Хаёл” ва Нилуфар шеъри билан айтиладиган “Ўтмасмикан”, Ўзбекистон халқ артисти Матлуба Дадабоева ижросида Ж. Жабборов шеъри билан айтиладиган “Ўзбекистоним”, Ўзбекистон халқ ҳофизи Қувондиқ Искандаров ижросида Миртемир ғазали билан айтиладиган “Эсингдами”. Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артистлар: Султонпошша Ўдаева ижросида Э. Самандаров шеъри билан айтиладиган “Хивам менинг, дўстларим” ва Мақсад Юнусова ижросида Ҳусайн Байқаро ғазали билан айтиладиган “Оҳ,

агар кўрсат яна” ва Тоҳир Қаҳҳор шеъри билан айтиладиган “Овозингни эшитганда”, лирик хонанда Ғанижон Ваҳобов ижросида Пўлат Мўмин шеъри билан айтиладиган “Қалам қошга” қўшиқлари кўплаб мухлисларнинг қалбидан чуқур жой олишга муяссар бўлган. Бундан ташқари, Барот Бойқобилов шеъри билан Соҳибқирон Амир Темур таваллудининг 660 йиллигига муносиб тўхфа сифатида басталаниб айтиладиган “Биз Темур авлодимиз” номли ялласини “Лазги” ашула ва рақс ансамбли ижросида ва бошқа ашулалари қўшиқсевар тингловчи – томошабинларга маълум. Шунини алоҳида таъкидлаш жоизки, Султон аканинг бу ашулалари халқ мулкига айланган. Султон Ҳайитбоев ўзбек қўшиқчилиги санъатида ниҳоятда катта ижобий ютуқларни қўлга киритди. Унинг қўшиқ жанридаги асарларида миллий санъатнинг типик услублари яққол кўриниб турибди. Бу асарларда ҳаёт ҳақиқатининг турли томонлари қамраб олинган, улар бадиий умумлаштирилган, буларнинг барчаси бастакорнинг ҳар бир мусиқий бадиий асарида ёрқин ифодаланган. У битган ҳар бир асарнинг куйи жуда ёрқин, тезда эсда қоладиган ва зўр завқ-шавқ билан куйланиб, тингловчи ва томошабинларга рухий озуқа берибгина қолмай, уларни ром этиб, чексиз ҳис туйғулар ва эҳтирослар оламига етаклаб кетади. У ижодий фаолиятини ҳамма даврларида ҳам она заминни, ўз Ватанини, серқуёш ўлкамизнинг саховатли табиатини, меҳнатсевар халқимизни, ёшлик ва севги-муҳаббатни удуғлаб турли мавзудаги қўшиқ, ялла ва ашулалар яратиб, халқимизнинг олқишига сазовор бўлди.

Бир сўз билан айтганда, Султон Ҳайитбоев ҳақида гапирар эканмиз, у жонажон Ватанига, меҳнатсевар халқига сидқидилдан, ҳалол хизмат қилиб, давр билан ҳамнафас қўшиқлар ва бошқа турли жанрларда ҳам талайгина мусиқий асарлар яратди.

Султон Ҳайитбоев самарали бастакорлик ва композиторлик ижодий фаолияти учун 1980 йилда доцент, 1990 йилда профессор илмий унвонларига, ўзбек мусиқа маданиятининг ривожига самарали меҳнатлари эса давлатимиз томонидан муносиб баҳолашиб, у 1988 йил “Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби” юксак унвонларига сазовор бўлди.

Хулоса қилиб айтганда, Султон Ҳайитбоевнинг келажак авлод учун қолдирган мусиқий мероси аллақачон халқимиз дилидан муносиб жой олган.

У ўзининг ижодий, илмий ва ўқитувчилик фаолияти билан ўзбек миллий мусиқа санъати ривожига беназир ҳисса қўшган устоз санъаткорлардан бири сифатида республикамиз мусиқа тарихида ўчмас из қолдирди.

### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 7 февралдаги “Ўзбекистон Республикасини янада ривожлантириш бўйича Харакатлар стратегияси тўғрисида”ги ПФ-4947-сон Фармони.
2. Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 31 майдаги “Маданият ва санъат соҳасини янада ривожлантириш ва такомиллаштиришга доир чора-тадбирлар тўғрисида”ги ПҚ-3022-сонли Қарори. “Халқ сўзи” газетаси. 1 июнь, 2017 йил.
3. Ўзбекистон миллий энциклопедияси. X том.
4. Жабборов А. Ўзбекистон бастакорлари ва мусиқашунослари. -Т., 2002.
5. Ҳайитбоев С. Ўзбекистон сўзлагай. -Т.,1985.



Жаҳонгир ШУКУРОВ,  
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в.б.

## “OMNIBUS” ЎЗБЕК АНСАМБЛИНИНГ ХАЛҚАРО МИҚЁСДАГИ ФАОЛИЯТИ

### Аннотация

Мақолада жаҳон сахналарида ўзбек мусиқа маданиятини тақдим этаётган “Omnibus” ансамбли ҳақида маълумот берилган.

**Калит сўзлар:** янги мусиқий асарлар, эксперт, замонавий мусиқа, ансамбль, фестиваль, торли квинтет.

В статье приводятся сведения о выступлениях ансамбля “Omnibus” на мировых сценах, представляющего узбекскую музыкальную культуру.

**Ключевые слова:** новые музыкальные произведения, эксперт, современная музыка, ансамбль, фестиваль, струнный квинтет.

### Annotation

The article provides information about the performances of the “Omnibus” ensemble on the world stages represents Uzbek musical culture.

**Keywords:** new music pieces, expert, contemporary music, ensemble, festivale, string quintet.

О хирги тўрт йил мобайнида “Omnibus” ансамбли ўзининг концерт дастурларини нафақат Ўзбекистон ҳудудида, балки, четэл сахналарида ҳам моҳирона ижро этиб келмоқда. Буларга 2015 йилнинг июль ойида Қирғизистон пойтахти Бишкек шаҳрида бўлиб ўтган тўртта концерт дастури, 2016 йил июль ойида АҚШнинг Нью-Йорк ва Массачусетс штатларида бўлиб ўтган олтита концерт дастури, 2016 йилнинг октябрь ойида Марказий Осиёнинг барча давлатларида бўлиб ўтган концерт дастурлари, 2017 йил декабрь ойида Германиянинг Берлин шаҳридаги машҳур “Турбуленция” фестивалидаги концерт дастури ва 2018 йил март ойида Туркиянинг Самсун шаҳрида бўлиб ўтган “International Music Concerts” фестивалидаги иккита концерт дастури мисол бўла олади. Мақтовга сазоворлиги шундаки, 2019 йилнинг апрель ойида Германиянинг Веймар шаҳрида бўлиб ўтган машҳур “Weimar Spring Festival for Contemporary Music 2019” фестивали

ташкilotчилари очилиш маросимини ўзбек ансамбли, яъни “Omnibus” ансамблига ишониб топширдилар.

Юқорида қайд этилган халқаро фестиваллар концерт дастурларида “Omnibus” ансамбли Ўзбекистон, Эрон, Европа ва АҚШнинг етук композиторлари қаламларига мансуб мусиқий асарларни ижро этиб келмоқда. Булар: Ф. Янов-Яновский, М. Бафоев, О. Абдуллаева, Х. Ҳасанова, И. Самими, А. Самсамини, А. Аббаси, М. Жевахирий, Ж. Бруно, Х. Заф, С. Ли, Э. Зипорин, М. Штанке, Ш. Зайтер в. б. асарларидир. Қувонарли жиҳати, ансамблининг концерт дастурларидан ўрин олган барча асарлар юқорида зикр этилган композиторлар томонидан махсус “Omnibus” ансамбли учун басталангандир. Шу кунга қадар ўзбек ансамбли учун жаҳонда номдор бўлган композиторлардан А. Астранд (Швеция), П. Адрианц (АҚШ), Й. Бонс (Голландия), С. Ао (Жанубий Корея), Антонио Челси (Бразилия), Ш. Шляйрмаххер (Германия), Р. Мосер (Швейцария) каби композиторлар



ҳам ушбу ансамбль учун махсус асар басталагани мақтовга лойиқ.

“Omnibus” ансамбли 2004 йилда ёш музикачилар томонидан ташкил этилган. Жамоага мамлакатимизнинг иқтидорли ёш музикачилари жалб этилиб, улар Ўзбекистонда ва Марказий Осиёда аввал ижро этилмаган янги музика асарларни ижро этиш ғояси билан бирлашдилар. Бугун жамоанинг репертуари XX ва XI асрнинг номдор композиторлари қаламига мансуб бўлган асарлардан ташкил топган. Концерт дастурларидан ўрин олган асарларнинг деярли барчаси Ўзбекистонда илк марта ижро этилмоқда. Жамоа репертуарининг асосий қисми махсус “Omnibus” ансамбли учун басталанган асарлардан иборат. Жамоа ўзининг 15 йиллик фаолияти давомида дунёда машҳур бўлган сахналарда, яъни Muziekgebouw (Голландия), Radialsystem V (Германия), Carnegie Hall (АҚШ), Tongyeong (Жанубий Корея) сахналарида концерт дастурларини ижро этишга муваффақ бўлди.

Ансамбль ўз ижросида миллий ва европа музика чолғуларидан фойдаланади. Булар най, чанг, танбур, гобой, урма зарбали чолғулар ва торли квинтет. Юқорида қайд этилган композиторларнинг аксарияти ўзбек миллий чолғуларини назарий ўзлаштириб, уларни ўз асарларида қўллаганлар. Энди най, чанг ва танбур каби музика чолғуларимиз фақат миллий музикамиздагина эмас, балки жаҳон замонавий музика партитураларида қўлланилаётгани қувонишга арзигулиқдир. Бугунга қадар тахминан қирққа яқин турли миллат композиторларининг асарларида миллий чолғуларимиз қўлланилиб, бу асарлар жаҳон сахналарида ижро этиб келинмоқда.

“Omnibus” ансамбли ўзбек композиторларининг асарлари билан бир вақтда ўзбек миллий чолғуларини дунёга



танитиши борасида жаҳонда машҳур бўлган музика арбоблари Кристиан Утз (Голландия), Сандип Бхагвати (Канада), Уолкер Бламенсалер (Германия), Хелена Уинкелмен (Франция) ва Иль-Йонг Чунг (Жанубий Корея) томонидан қуйидаги фикрлар билдирилди:

“Биз Ўзбекистоннинг “Omnibus” ансамбли фаолиятини мунтазам равишда кузатиб тураемиз. 2017 йилнинг 5-11 декабрь кунлари ушбу ансамбль Германия пойтахти Берлинда ўтказилган нуфузли “Turbulenzen” номли халқаро музика фестивалида қатнашганининг гувоҳи бўлдик ва концерт дастурларини тингладик. Фестиваль жаҳонда номдор бўлган “Radialsystem V” концерт залида ўтказилди. “Omnibus” ансамбли ўзининг концерт дастурида айнан шу ансамбль учун махсус басталанган асарлардан бир нечтасини ижро этди. Булар ўзбек, АҚШ ва Эрон композиторлари қаламига мансуб бўлган асарлардир. Шунини таъкидлаш жоизки, “Omnibus” ансамбли глобал музика дунёсига ўзбек музикаси ва ўзбек чолғуларини олиб келаётган машҳур ва муҳим жамоадир. Жамоанинг барча музикачилари ва композиторлари халқаро миқёсда ва юксак даражада бўлиб, бу жамоа Ўзбекистон маданият меросини XXI аср жаҳон музикаси даражасига олиб чиқиши учун ўта муҳимдир”.



Али ИЗМАИЛОВ,

и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

## ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

### Аннотация

В данной статье делается попытка осмыслить категорию времени и его ощущение, приводятся упражнения и рекомендации по проблеме улучшения чувства времени у исполнителей на ударных инструментах. Приведённая в статье информация внесет определенные изменения в подходе к игре на ударных инструментах, а именно на определение чувства метра и ритма всего исполняемого произведения, иначе говоря, на то, что “цементирует” всю композицию.

**Ключевые слова:** ударные инструменты, метроном, ощущение времени, исполнитель, грув, луп.

Мазкур мақолада вақт категорияси ва унинг ҳиссиётларини тушунишга ҳаракат қилинади, зарбли чолғулар ижрочилари орасида вақт туйғусини яхшилаш муаммолари бўйича машқлар ва тавсиялар берилган. Мақолада келтириладиган маълумотлар зарбли чолғуларни чалишда муайян ўзгаришлар киритади. Ижро этилаётган асарнинг метр ва ритм ҳиссини аниқлаш зарб ижрочисига юкланган муҳим функциялардан биридир. Бошқача қилиб айтганда, бу ҳолат бутун композицияни мустаҳкамлайди.

**Калит сўзлар:** зарбли чолғулар, метроном, вақт туйғуси, ижрочи, грув, луп.

### Annotation

In this article, an attempt is made to comprehend the category of time and its sensation. Exercises and recommendations on how to improve the sense of time among percussion performers are provided. I hope that the following information will make certain changes in the approach to playing percussion instruments.

The most important function, the definition of a sense of meter and rhythm of the entire performing, is assigned to the drummer. In other words it cements the whole composition, groove, loop.

**Keywords:** percussion instruments, metronome, sense of time, performer.

Практически все исполнители на ударных инструментах согласны с тем, что время и его ощущение являются главными обязанностями исполнителя на ударных инструментах. И все же, слишком многие из нас именно этим моментам не уделяют достаточно внимания.

В данной статье делается попытка осмыслить категорию времени и его ощущение, приводятся упражнения и рекомендации по проблеме улучшения чувства времени у исполнителей на ударных инструментах. Надеюсь, последующая информация внесет определенные изменения в подходе к игре на ударных инструментах.

В ансамблевой игре важно быть уверенным, что чувство метра и ритма, и ощущение времени у всех одинаково.

Одна из важнейших функций возложена на ударника, а именно определение чувства метра и ритма всего исполняемого произведения. Иначе говоря, то, что цементирует всю композицию.

Очень важно в индивидуальных занятиях заниматься под метроном. Это поможет быть подготовленным к любой ситуации, в которой может оказаться исполнитель – от студийных сессий до публичных выступлений. Необходимо слиться с метрономом и играть (не надо бояться) как можно больше и активнее.

Хороша практика в разных стилях музыки, во всевозможных темпах. Выполняя это упражнение важно не играть только под метроном, но, необходимо играть под музыку.

Зачастую именно ударник задает темп произведению, а значит, определяет каким образом музыке звучать! Лучшие примеры это; John Bonham в “Led Zeppelin” закладывал мощный “грув” в основу - часто с “запозданием”. А вот Stewart Copeland с его завораживающей энергией, заставлял музыку звучать стремительно. Они оба в списке одних из известнейших и почитаемых барабанщиков, но абсолютно с разным чувством игры во времени.

Исполнительная практика рекомендует: при работе с чувством времени других музыкантов необходимо внимательно слушать и вносить коррективы. Например, неоднократно я сдерживал гитариста от разгона песни или пресекал тенденцию оркестра к замедлению. В конце концов, я сильно сосредоточен на своем собственном времени, чтобы быть уверенным в том, что сам создаю для группы прочную основу. Иногда я замедляю некоторые части песни или произведения для того, чтобы получить тяжелый грув с “оттяжкой”.

Бесспорно, разной музыке присущи разные чувства времени. Хорошие примеры, противоположные по движению “Kashmir” группы Led Zeppelin, где “грув” тяжелый, с оттяжкой, с игрой позади метронома. А вот “Synchronicity” группы Police звучит “драйвово”, практически с опережением. “Owner of a lonely heart” группы Yes – это отредактированная и выровненная точно в ритм композиция. В “Seven steps to heaven” Майлса Девиса или “West side story” Baddy Rich Band, время движется и изменяется в музыке, оно гибкое.

Чтобы улучшить или сосредоточиться на своем времени, необходимо играть под CD и программировать хорошие “грувы” или “лупы”. Зачастую, это гораздо интереснее и вдохновляюще, чем репетировать под клик-трек. Полезно практиковаться в качественном “груве”, под запрограммированный трек или клик, с последующим добавлением 4-х или 8-ми тактовых заполнений (импровизация), и с дальнейшим возвратом к первоначальному груву. Это хорошая практика для того, чтобы быть уверенным в том, что вы не опережаете общий темп в ансамбле.

Хочется подчеркнуть важность развития внутренних часов. Один из приемов – прижимать педаль хай-хета носком или ступней (левой ноги), выделяя пяткой четверти или восьмые ноты. Все это действительно и в том случае, когда вы приподнимаете свою ногу и под метроном работаете над открыванием хай-хета для создания новых ритмических рисунков. Но основная мысль заключается в том, чтобы развить свое чувство времени. Свой внешний хронометр, топя пяткой ноги одновременно с кликом метронома, во время исполнения “грува” остальными конечностями. Это действительно помогает в развитии внутреннего чувства времени. Более того, это дает возможность



играть за установкой, и в случае если немного выбиваетесь из времени – это не создает большой проблемы в силу того, что левая нога играет ровно в клик. Итак, опираясь на хронометрическую точность исполнения левой ногой, этот прием позволяет играть ровно.

В нашей исполнительской практике часто просят записаться только под метроном и только потом записываются остальные звуковые треки. Советую не воспринимать метроном как машину, а, скорее, как кого-то с действительно хорошим чувством времени. Именно поэтому хорошо практиковаться под клик, который звучит как “коувбел”, важно распознавать количество bpm (beats per minute – ударов в минуту).

Есть определенные музыкальные стили, знания и исполнение которых требуются от ударника. Использование метронома может восприниматься как некой точкой отсчета для создания “грува”. Если играет бэк-бит с небольшим запозданием относительно метронома-клик то, ничего страшного нет, потому что метроном-клик не попадает в окончательный “микс”.

То, что играет под машину – вовсе не обязывает звучать как машина.

Очень важно слушать великих ударников, чтобы развить свое чувство времени. Слушать те треки, которые у всех на слуху, такие как; “The Funky drummer”, “Cissy strut”, “Rossana”. Играть под эти записи каждый день, и это разовьет у ударника чувство времени, и познакомит вас с прекрасными грувами.

Если у ударника хорошее чувство времени, и он умеет играть “шафл”, медленно в трех четвертях, и несколько “Фанк битов”, то возникает возможность работать с этим всю жизнь. Но если у вас плохое чувство времени, даже если вы можете сыграть все фразы Vinnie Colaiuta из книги, вы не сможете работать.

Работой с различным чувством времени, у музыкантов называют “Химией”. Обычно легко получить представления об особенностях игры других музыкантов в “миксе”. Необходимо послушать группу, с которой предстоит совместное выступление, и ваши внутренние часы автоматически подстраиваются. Музыка подсказывает, где и каким должен быть ваш бит.

### *Использованная литература:*

1. Лукьянов Д. М. Формирование навыков двигательной полиритмии при обучении игре на ударных инструментах (экспериментальное исследование) [Текст]: сборник научных трудов / Д. М. Лукьянов // Духовые и ударные инструменты. История. Теория. Практика. – 2008. – Вып. 1. 166 стр.
2. Музыкальный энциклопедический словарь. под ред. Г. В. Келдыша. – М., Советская энциклопедия, 1990.
3. Pimentel L. Bar percussion notebooks. Vol. 1L. Pimentel. – Columbus, OH.: Permusa Publications, 1978.
4. Рало А. Н. Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рало Алексей Николаевич. -Ростов-на-Дону, 1996.

Елена МАТВЕЕВА,

и.о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

### Аннотация

Концертное выступление обязывает музыканта обладать специальными знаниями и умениями. Рассматривая в статье метод оптимальной концертной готовности, мы подготавливаем студента к уверенному выступлению, раскрывая основные принципы работы по трем направлениям: физическому, эмоциональному и умственному.

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, концертное выступление, оптимальное концертное состояние.

Концерт дастурида ижро этиш мусиқачини махсус билим ва кўникмаларга эга бўлишини тақозо этади. Мақолада концертга оптимал тайёргарлик кўриш усули кўриб чиқилиб, биз талабани ишонч билан ижро этишга тайёрлаймиз ҳамда жисмоний, эмоционал ва ақлий йўналишлар бўйича ишлашнинг асосий тамойилларини очиб берамиз.

**Калит сўзлар:** мусиқий педагогика, концерт ижро этиш, концертдаги ҳолат.

### Annotation

The concert performance obliges a musician to have special knowledge and skills. Considering the method of optimum concert readiness in the article, we prepare the student for a confident performance revealing basic principles of work in three directions: physical, emotional and mental.

**Keywords:** musical pedagogy, concert performance, optimum concert condition.

Концертное выступление является одним из сложных видов деятельности для студентов. Оно предполагает владение определенным комплексом теоретических знаний и практических навыков. Требуется постоянного музыкального, интеллектуального, артистического совершенствования. Практический опыт отечественных музыкантов – исполнителей многих поколений – М. Б. Рейсона, М. К. Юнусханова, А. В. Полонского, У. З. Имамова, А. Х. Раимджанова, В. Б. Неймера, Ф. М. Янов-Яновского, Д. П. Овчинникова, Д. Ш. Сабитовой, О. У. Имамова и многих других, привел к целому ряду теоретических обобщений.

Это дало возможность анализировать, сравнивать и изучать эту деятельность.

Данная область искусства находится в постоянном развитии. Сколько исполнителей, столько и неповторимых индивидуальностей со своими природными данными, способностями и проблемами. В последнее время особое внимание стало уделяться изучению психологических сторон деятельности исполнителя. На одних студентов концертное выступление оказывает положительное влияние, их игра отличается свободой исполнения, осознанностью, вдохновением. На других учащихся концертное выступление оказывает отрицательное влияние. По разным причинам многие

учащиеся не успевают пройти подготовку к концертному выступлению. Их игра отличается скованностью, суетливостью, неосознанностью. Они не осознают, что этот этап работы является важным и ответственным перед концертным выступлением. Существует проблема. Эта проблема в психолого-педагогической подготовке студентов к публичному выступлению. Поэтому тема: “Подготовка музыканта - исполнителя к концертному выступлению как форма работы со студентом по специальности”, является актуальной, а ее исследование необходимым. Новизна данной работы в том, что мы адаптировали опыт работы отечественных педагогов, их методы в подготовке к концертному выступлению, к своей методике работы с юными музыкантами-инструменталистами. Цель работы – обосновать эффективность методов отечественных педагогов-исследователей на концертное выступление студентов. Объект исследования – процесс подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению. Предмет исследования – концертное выступление студента-музыканта. Гипотеза исследования – мы предположили, что использование метода оптимальной концертной готовности даст возможность музыканту-инструменталисту повысить ответственность и результативность публичного выступления.

#### **Задачи исследования:**

- проанализировать научно-методическую литературу по теме исследования;
- выявить психолого-педагогические особенности студентов-инструменталистов на публичном выступлении;
- определить основные методы, влияющие на публичное выступление студента - инструменталиста.

В процессе теоретического исследования, были использованы методы: словесного

пояснения, сравнения, обобщения, оптимальной концертной готовности.

Большое значение для нашего исследования имели труды – В. Б. Неймера, У. З. Имамова, Р. Кадырова, В. И. Петрушина.

Музыкантов-исполнителей, педагогов, психологов, всегда интересовала тема публичного выступления. Выдающийся педагог, методист В. З. Чахвадзе, в своей книге “Процесс работы виолончелиста над музыкальным произведением” пишет, что исполнение произведения на концертной эстраде, связано с особыми условиями и обстановкой, специфичность которых, определяется публичным характером выступления. Он указывает, что возникающие в условиях эстрады разнородные, порою противоречивые переживания, отличаются по своему содержанию эмоциональной и волевой напряженностью и могут рассматриваться как особый психофизический комплекс, именуемый условно-эстрадным состоянием [1, с. 73]. Источником исследования В. З. Чахвадзе, стали беседы с известными музыкантами – исполнителями – М. Б. Рейсоном, М. Растроповичем, Н. Шаховской, [1, с. 80]. Выдающийся дирижер – педагог В. Б. Неймер, в своей книге “Психология дирижирования”, пишет о концертном выступлении: “Уверенность – является предпосылкой свободы, и надо, прежде всего, добиваться именно ее. Многим неопытным свойственна робость, они часто делают много лишних движений, скованны. Как бы ни казалось, что это неуверенность физическая, двигательная, верьте моему опыту, она, прежде всего психологическая” [6, с. 147]. В книге У. З. Имамова “Методика работы над произведениями малой формы на примере сочинений М. Бафоева”, автор пишет: “Практика есть лучшее средство научиться. Вид практики – концерты, классные часы, лекции – концерты, экзамены, конкурсы.



Все формы практической деятельности полезны в профессиональном отношении, поскольку способствуют проявлению творческого начала у музыканта” [4, с. 9].

Мы занимаемся со студентами, в возрасте от 18 до 25 лет. В этом возрасте закрепляются и развиваются основные характеристики познавательных процессов. Восприятие характеризуется – целенаправленностью, внимание – произвольностью и устойчивостью, память – логическим характером, мышление – более высоким уровнем обобщения, приобретает теоретическую и критическую направленность. В этом возрасте появляется интеллектуальная зрелость. Она выражается в стремлении учиться.

Концертное выступление – это комплекс теоретических знаний и практических навыков, которые ученик должен познать. Концертное выступление для подростка – это большая психологическая ответственность, а также проблема, психических и игровых движений. Психические состояния могут оказывать на исполнительскую деятельность учащегося и положительное влияние, и отрицательное. Когда нарушается целесообразность и экономичность движений, появляются мышечные напряжения, ухудшается качество исполнения. Для того чтобы процесс формирования игровых движений проходил успешно, на концертной эстраде должны быть наиболее значимые психические состояния, это – заинтересованность, увлеченность, решительность. Рассмотрим причины возникновения психических состояний на публичном выступлении.

#### 1. Предшествующее состояние:

- состояние страха, вызывает состояние неуверенности;
- состояние увлеченности – вызывает состояние вдохновения; Если состояние увлеченности, заинтересованности постоянно сопровождало репетиционные занятия и было закреплено за игровыми

движениями, то в процессе концертного выступления оно перейдет в состояние вдохновения. На это надо обращать внимание в педагогической практике, стараться, чтобы каждый урок проходил увлеченно.

#### 2. Значимость ситуации, в которую попал ученик:

- сцена, публичное выступление, может вызвать стресс и панику у студента. Поэтому перед выступлением педагогу не следует акцентировать внимание ученика на ответственности, а создать установку на обычное выступление.

#### 3. Определенная установка:

- на преодоление трудностей, на достижение цели, она мобилизует волю, мышление и другие психические процессы, принимающие участие в деятельности исполнителя.

#### 4. Физическое состояние:

- болезнь, усталость могут быть причиной раздражительности и безразличия. В таких состояниях правильной будет прекратить занятия.

#### 5. Психические состояния:

- эмоциональное психическое состояние увлеченности в период формирования игровых движений способствует активизации умственных психических процессов, как внимание, мышление, память, воображение, представление. Это активизирует поиск необходимых образных ассоциаций, определяющих игровое движение, способствует осуществлению контроля целесообразности движений на сцене. В состоянии увлеченности, при эмоциональном подъеме, процесс формирования двигательных навыков ускоряется. Состояние вдохновения обладает своими индивидуальными характеристиками. Так, например, во время исполнения произведения, исполнитель не отдает отчета в том, какими приемами он пользуется. В процессе исполнения произведения контролируются

не отдельные игровые движения, а целостные психические состояния, накопленные и закрепленные в процессе формирования игровых движений. Являясь мотивами совершенных действий, эмоции в одном случае организуют деятельность, в другом – дезорганизуют ее. Состояние стресса, связанное с физическими и умственными перегрузками, влияет на игровые движения. У одних учащихся, стрессовые состояния вызывают реакцию возбуждения, их движения становятся беспорядочными, преувеличенными. Педагогам в процессе работы с такими учениками необходимо обращать внимание на экономию движений, уметь регулировать мышечные напряжения. У других учащихся происходит процесс торможения, они пассивны и бездеятельны. Их движения становятся вялыми, неопределенными. Кроме стресса, у учащихся бывает состояния утомления, апатии, в этом случае, работу над формированием движений надо остановить. Правила, которые позволят дольше сохранить активное физическое, психическое состояние, которое будет способствовать процессу формирования игровых движений:

- готовность организма к данному виду деятельности, настрой на работу;
- систематичность занятий, чтобы сформировать условный рефлекс, который будет активизировать психические, умственные и эмоциональные процессы;
- необходимость смены видов деятельности, это может быть работа над разными видами техники, или типами фактур, чтобы избежать мышечных и умственных переутомлений;
- необходимость труда и отдыха.

Как готовиться к публичному выступлению, интересует многих педагогов и учащихся. Дать общий рецепт трудно, невозможно, учитывая разнообразие характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников. На исполнителя

лежит ответственность за исполнение произведения. Исполнитель должен раскрыть внутреннее содержание, эмоциональную настроенность произведения и ту форму, в которую это содержание и эта настроенность заключены. Играя произведение, он должен знать автора, его эпоху. Целью исполнения произведения должно быть раскрытие звукового образа. Образ должен существовать в воображении исполнителя, а движения рук и его ощущения должны соответствовать образу, который он воплощает своей игрой. Чтобы концертное выступление было осмысленным, увлеченным, интересным для слушателя, необходима подготовительная работа. Существуют различные методы и приемы работы. В. И. Петрушин – доктор педагогических наук, профессор, обобщил методы концертной подготовки выдающихся музыкантов – исполнителей – А. Б. Гольденвейзера, Л. Когана, Г. Г. Нейгауза, С. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова, Д. Ойстраха, К. Игумнова, Э. Гилельса и других, и разработал метод оптимальной концертной готовности, который можно использовать для учащихся в учебной практике. Данный метод состоит из трех направлений – физического, умственного, эмоционального.

Хорошая физическая подготовка ученика, дает ощущение здоровья, силы, выносливости, настроения, ведет к хорошему эмоциональному состоянию во время публичного выступления, положительно влияет на умственные процессы, связанные с концентрацией внимания, мышления, памяти. Она требует каждодневной нормы физических упражнений [7, с. 224]. Физическая подготовка музыканта – ученика, может включать в себя такие виды спорта, как бег, плавание, футбол. Не рекомендуем упражнения, связанные с силовыми напряжениями

в области рук и плеч, в таких видах спорта, как гимнастика, тяжелая атлетика.

Следующими слагаемыми оптимального концертного состояния, являются компоненты умственной и эмоциональной подготовки. Они представляют собой психологическую подготовку, основывающуюся на хорошем физическом состоянии. Здесь можно указать ряд приемов и методов, которые повышают психологическую устойчивость музыканта во время выступления.

Игра перед воображаемой аудиторией. На заключительных этапах работы, когда произведение уже готово, оно проигрывается целиком, с представлением, что играешь перед комиссией. Музыкальное произведение может быть записано на камеру. Во время исполнения, надо быть готовым к любым неожиданностям и при встрече с ними не останавливаться, играть дальше, как на концерте. “Пусть это исполнение будет редким, но важным событием в процессе работы”, говорил своим ученикам А. Б. Гольденвейзер [2, с. 128]. Этот прием помогает проверить ученикам степень влияния сценического волнения на качество исполнения, заранее выявить слабые места, которые проявляются в ситуации, когда волнение усиливается. Повторное исполнение произведения с применением этого приема уменьшает волнение на исполнение [7, с. 224].

Медитативное погружение. Исполнение на основе этого приема связано с осознанием всего того, что связано с извлечением звуков из музыкального инструмента. Предельная концентрация внимания. Когда ученик играет в медленном темпе с установкой на то, чтобы сосредоточиться на одном произведении. Медитативное исполнение формирует сенсорные синтезы, которые являются одним из главных признаков правильно сформированного

навыка. Слуховые, двигательные и мышечные ощущения, мысленные представления начинают работать в единстве. Возникает ощущение, что исполнитель и звучащее произведение представляют собой единое целое. Медленная и тихая игра, тренирует не только навык медитативного погружения, но и усиливает тормозные процессы. Их ослабление во время публичного выступления провоцирует громкую и неуправляемую игру в быстром темпе. Именно терпеливое проигрывание произведения с полным контролем каждого звука тренирует концентрацию внимания.

Обыгрывание. В этом приеме психологической подготовки, музыкант-исполнитель постепенно приближается к ситуации публичного выступления, начиная от самостоятельных занятий и кончая игрой в кругу друзей. Обыгрывание программы или произведения надо делать как можно часто и постараться, чтобы эта работа была интересной и исполнялась с желанием [7, с. 226].

Ролевая подготовка. Исполнитель должен выбрать образ известного музыканта, которого, он будет изображать. Смысл ролевой подготовки заключается в том, что исполнитель, который сильно переживает и волнуется перед выступлением, вопреки своему состоянию, начинает играть роль человека, который уверен в себе и ничего не боится. Ученикам можно посоветовать представить себе уверенного и смелого концертанта, на которого им хотелось быть похожим. Далее надо с максимально возможной полнотой вжиться в этот образ, выполняя для этого систему действий. Надо скопировать манеру этого человека – держаться, разговаривать, смеяться, манеру сидеть за инструментом. Способность через целенаправленное самовнушение к максимально полному принятию новой



роли, является высшим этапом психологической подготовки. Если робкий и застенчивый пианист или скрипач, будет достаточно долго и уверенно, с большим убеждением говорить себе: “Я играю как С. Рахманинов”, то в значительной мере избавится от уязвимости во время публичного выступления [7, с. 227].

Когда программа выучена, каждый исполнитель, хочет застраховаться от ошибок. Музыканты это проверяют, проигрывая выученные произведения перед своими друзьями, знакомыми, меня обстановку, инструменты, на которых им приходится играть. Для обнаружения возможных ошибок, мы предлагаем некоторые приемы.

1. В медленном или среднем темпе с установкой на безошибочную игру, сыграть произведение. Проследить, чтобы нигде не возникло мышечных зажимов и дыхание оставалось ровным.

2. Игра с помехами и отвлекающими факторами. Включить радиоприемник на среднюю громкость и попытаться сыграть программу. Подобные упражнения требуют большого нервного напряжения. Многие музыканты, могут почувствовать после их выполнения усталость. Ее можно объяснить недостаточным владением программой. Если студент без труда исполняет программу, то его сосредоточенности можно позавидовать, на эстраде с ним вряд ли смогут приключиться неприятные неожиданности.

3. В момент исполнения программы в трудном месте педагог произносит психотравмирующее слово “Ошибка”, но исполнитель должен не ошибиться, продолжить игру.

4. Сделать несколько поворотов вокруг своей оси, до легкого головокружения, затем, собрав внимание, начать играть в полную силу с максимальным подъемом.

5. Выполнить пятьдесят прыжков или тридцать приседаний, до большого учащенного пульса и начать играть программу. Несколько похожее состояние бывает перед выходом на сцену. Преодолеть его, возможно, поможет данное упражнение.

Выявленные ошибки должны устраняться тщательным проигрыванием программы в медленном темпе.

За время своей профессиональной карьеры, музыканты, накапливают определенный опыт как успешных, так и неуспешных выступлений. Чтобы выявить причины неудачных выступлений, полезно ведение дневника, в котором фиксируются причины, приведшие к тому или иному результату. Эмоциональный компонент оптимального концертного состояния складывается из ощущений эмоционального подъема, желания играть для других людей, радовать своим искусством. Мыслительный компонент, складывается от быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых слуховых образов [7, с. 229]. Перевод программы умственных представлений, содержащихся в сознании, в технический аппарат музыканта осуществляется при помощи целенаправленной исполнительской воли, которая включает через контролирующую деятельность внимания все психологические процессы – мышления, память, воображение. Волевое внимание позволяет музыканту перенести все то, что было сделано в умственном плане в процессе предварительной работы, во внешний план. Достижение музыканта-исполнителя обусловлены не только его природными способностями и наличием хороших учителей, но и в значительной мере наличием у него сильной воли, под которой понимают способность человека к преодолению препятствий

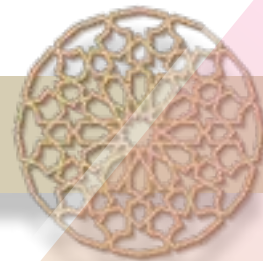
как внешнего, так и внутреннего плана на пути движения к цели. Настойчивость, упорство, самостоятельность, смелость, решительность – эти черты волевого поведения претворяются в деятельности музыканта. Умение управлять нежелательными и желательными импульсами, составляют суть волевого поведения. Обладание этим умением связано с работой воображения и способностью представлять последствия своих действий в перспективе. В деятельности музыканта появляются экстремальные ситуации, в процессе публичного выступления – на экзамене, конкурсных

соревнованиях. Для успеха в подобных ситуациях музыканту – исполнителю необходимо уметь приводить себя в оптимальное концертное состояние, которое имеет три компонента – физический, эмоциональный и умственный. Каждый компонент нуждается в целенаправленной тренировке соответствующих действий [7, с. 234].

Таким образом, мы обосновали влияние метода оптимально-концертного состояния на публичное выступление. Лишь посредством аналитического изучения и практического его применения, можно добиться положительных результатов.

#### *Использованная литература:*

1. Неймер В. Б. Психология дирижирования. -Т., Издательство “Муסיқа”, 2008. с. 212.
2. Кадиоров Р. К. Муסיқа психологияси. -Т., “Муסיқа”, 2005. 78-б.
3. Выготский Л. Психология искусства. -М., 1988.
4. Грохотов С. В. Уроки Гольденвейзера. -М., Издательский дом “Классика 21”, 2009. с. 248.
5. Имамов У. Изучение жанра классического концерта в классе по специальности виолончель (на материале произведений Луиджи Боккерини). -Т., 2016.
6. Имамов У. Виолончельные концерты Йозефа Гайдна (вопросы исполнительской интерпретации). -Т., 2016.
7. Давидян Р. Психологические аспекты квартетного музицирования// Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1, -М., 1988.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. 5-е изд. -М., Музыка, 1988. с. 240.
9. Петрушин В. И. Музыкальная психология. -М., ТОО “Пассим”, 1994. с. 304.
10. Гафурова С. Музыкальные фестивали в орбите культуры Узбекистана. Журнал “Musiq”, №1, 2018.



**“ОРКЕСТР СИНФИ” ФАНИНИНГ БУГУНГИ КУНДАГИ АҲАМИЯТИ****Аннотация**

Мақолада жамоа ижрочилиги, “Оркестр синфи” фанининг ўзига хос хусусиятлари, шунингдек, унинг келиб чиқиш тарихи ёритилган.

**Калит сўзлар:** оркестр синфи, музика, маданият, халқ чолғулари, ижрочилик, миллий.

В статье дается информация о коллективном исполнении, особенностях и специфике дисциплины “Оркестровый класс”, а также об истории его возникновения.

**Ключевые слова:** оркестровый класс, музыка, культура, народные инструменты, национальный.

**Annotation**

The article provides information about the collective performance, features and specifics of the discipline “Orchestral Class”.

**Keywords:** orchestral class, music, culture, folk instruments, national.

Дунёнинг ҳар бир минтақасида музика маданиятининг ривожланиши турлича кўринишга эга. Бугунги кундаги ҳаёт тарзи бизга дунё халқлари маданияти ривожланишининг турли босқичларини кўриш имкониятини беради. Шундай экан, табиий савол туғилади: биз, масофа нуқтаи назаридан бир-биримиздан узоқ бўла туриб ўзаро яқинлашиш имкониятига эга эмасмизми? Ёки бизнинг умумий манба, умумий илдизларимиз йўқми?

Бутун дунё цивилизацияси тарихи шуни исботлайдики, инсонлар ўзаро мулоқотда бўлиб, фаолиятларининг турли жабҳаларида бир-бирларига таъсир этиб, ўзларининг энг яхши анъаналарини ривожлантирадидлар. Бу эса ўз навбатида умумий маданиятнинг ривожланишига ижобий таъсир этади. Масалан, турли тарихий даврларда маданият ривожланиш эстафетаси гоҳ Шарқ, гоҳ Ғарб минтақаларига ўтиб келган. Ушбу фикрни Т. С. Вызгонинг сўзлари мумкин қадар яхшироқ тасдиқлаб беради: “Сиёсий

ва географик чегаралар, инсонларнинг турфа хил маиший ҳаёт тарзидан қатъи назар, ўтмиш бадиий амалиёти энг яхши ютуқларининг навбатма-навбат алмашиши – дунё маданияти ривожланишининг энг муҳим омилларидан биридир” [1].

Т. С. Вызгонинг фикрларини бизни қизиқтирадиган масалага қаратсак, ўзбек халқининг замонавий чолғу маданияти монодик санъат негизида шаклланишини ва “Ўрта Осиё антик давридаёқ турли халқларнинг ўзаро таъсирида яратилган мураккаб ва ҳар томонлама шаклланиган бир воқеълик кўринишда намоён бўлди” [2].

Ўзбекистон маданиятида кўп овозли халқ чолғулари оркестри қадимий ҳамда замонавий умуминсоний анъаналар негизида пайдо бўлган жамоа ижрочилигининг янги шаклидир. Маълумки, яқка ҳамда оркестр ижрочилиги орасида катта фарқ бўлиб, оркестр созандасининг касбий даражаси мутахассислик синфида олинган билимларга таянади.



В. А. Успенский ўтган асрнинг 30-йиллари мусиқа маданиятини таҳлил қилиб, анъанавий чолғуларнинг ижрочилик имкониятлари ўша даврнинг янги ижтимоий талабларига тўғри келмаслигини таъкидлайди. Чолғуларнинг кучсиз ва тез сўниб қоладиган оҳанги ўша даврнинг янги бадиий шароитларини қониқтира олмай қолганлигига эътиборни қаратади ва у “айни даврдан бошлаб катта чолғу ансамбллари ташкил этиш ҳамда миллий чолғуларни реконструкция қилиш масаласи долзарб муаммолардан бирига айланди”, – деган хулосага келади [3]. Ўтган асрнинг 30-50-йилларида ушбу муаммо ечимини ишлаб чиқишда икки асосий андоза таянч сифатида хизмат қилди:

**биринчиси** – Ўрта Шарқнинг қадимий миллий анъаналари;

**иккинчиси** – янги давр анъаналари. Яна шунини таъкидлаб ўтиш жоизки, ўн икки босқичли температура ва хроматизация асосида яратилган гармоник кўповозиликни Ўрта Осиё ва Қозоғистон Республикаларида, хусусан Ўзбекистонда ҳам кенг тус олиши чолғу ижрочилиги ривожланишининг муҳим омили бўлди.

“Оркестр” атамасига XVIII аср охирида Ғарбий Европада ҳамма хусусиятлари билан шакланган жамоа организининг маъноси киритилди. Яъни, оркестр тушунчаси – бу бир турдаги чолғу гуруҳларини бирлаштирган мусиқачилар жамоаси маъносини билдиради. Аммо шу билан бирга Шарқ мусиқасига бағишланган адабиётларда анъанавий ансамбль ва кўп овозли жамоаларга ҳам “оркестр” таърифи берилганлигининг гувоҳи бўламиз (В. Беляев, Ф. Кароматов, И. Эолян).

Замонавий оркестр жамоасини ташкил этиш учун қўйиладиган талабларни қуйидагича кўрсатиб ўтиш мумкин: бу ўн икки босқичли текис температура қилинган товушқатор асосидаги гармоник кўп овозлилик, чолғулар оилалари, ёзма анъана

ва ниҳоят, репертуар. Кейинчалик миллий оркестрлар яратилиши (неаполитан, рус, украин, ўзбек, қозоқ, озарбайжон ва ҳ.к.) айнан шу принципларга асосланди.

... Анъанавий чолғулар конструкци-ясининг ўзгариши, ёзма анъаналарга асосланган кўп овозли ижрочиликнинг пайдо бўлиши, янги таълим тизими, композиторлик ижодиёти ҳамда янги оҳанг тафаккурининг юзага келишида ўз ифодасини топди [4].

“Оркестр синфи” фани мусиқий таълим муассасаларининг барча тизимлари “Халқ чолғулари” (5150700) бакалаврият таълим йўналишида таҳсил олаётган талабалар касбий тайёргарлигининг муҳимларидан биридир. “Оркестр синфи” фанининг асосий мақсади – кўп овозли ўзбек халқ чолғулари оркестри ва ансамбллари учун юқори малакали созанда ижрочиларни тайёрлашдан иборат. Ушбу фан халқ чолғулари оркестри ёки ансамблларида ижро этиш, жамоавий ижро сирларини ўзлаштириш, бир-бирини эшитиш, ўз ижросини эшитиш ва уни назорат қилиш, концерт ижрочилиги маданиятини ўстириш, жўрнавозлик кўникмаларини шакллантириш, оркестр жамоасига раҳбарлик қилиш ва оркестр адабиётини ўрганиш каби кўплаб омилларни ўз ичига олади. Фан вазифасига амалий кўникмалар билан бир қаторда бўлажак мутахассисларнинг бадиий дидини тарбиялаш ва шакллантириш, тафаккурларини кенгайтириш, ижрочилик услубларини ўрганиш, халқ ва композиторлар ижодининг энг яхши намуналари билан таништириш киради.

Оркестр синфида талаба халқ чолғу оркестрлари учун махсус ёзилган композиторлар асарларини яхши ўрганиши, нотага қараб ижро этиш кўникмаларини эгаллаши билан бирга дирижёрнинг барча кўрсатмаларига амал қилиши лозим. Мақсад – ёшларнинг маърифий ва эстетик

тарбиясида муҳим воситалардан бири бўлган оркестр жамоа ижрочилиги касбий кўникмаларини ривожлантиришдир. Ҳар бир талаба ўқиш давомида ўз чолғуси тарихи, ижрочилик маданиятининг ривожланиш босқичлари билан бир қаторда оркестр жамоаларининг шаклланиш ва ривожланиш тарихини ҳам ўзлаштириб бориши мақсадга мувофиқдир. Чунки Ўзбекистон шароитида оркестр жамоасини ташкил этиш ўзига хос жараёни босиб ўтган. Масалан, Оркестрлар яратилишининг муҳим омилларидан бири - уларнинг созини бир маромга, яъни халқаро стандартга олиб келиш эди. Маълумки, дунё амалиётида ва МДХ давлатларида 1936 йилдан бери биринчи октава ля товушининг баландлиги умумий тартиб бўйича 440 герц (бир сонияда 440 тебраниш тезлиги) сифатида қабул қилинган. Ўзбек оркестри ташкилотчилари ҳам ушбу бирликни андоза сифатида қабул қилишди. Шу нуқтаи назардан улар дамли чолғулар устида олиб борилган такомиллаштириш ишларида анча мураккабликларга дуч келдилар. Сабаби, бир турдаги чолғуларнинг катта-кичиклиги асосий товушнинг баланд-пастлигига таъсир қилар эди. Най ва сурнайга нисбатан масалани ечиш учун тадқиқотчилар ҳар хил соз турлари ичидан созлари биринчи октава ля товушига тенг келадиган чолғуларни танлаб олиб уларнинг нусхаси бўйича худди шундай янги чолғуларни ясашди. Қўшна асосий товушини биринчи октава ля созига олиб келтириш учун чолғу ичидаги тилини жойидан юқори ёки пастга силжитишни ўзи етарли бўлди. Торли чолғуларда эса белгиланган мензуралар (тоннинг ишлатиладиган қисми) ўрнатилиб, оилалар ташкил этиш қонуниятларидан келиб чиққан ҳолда уларга мос келадиган созланиш тартиблари ўрнатилди. Б. Асафьев

фикрича “бир текисдаги температура мусиқа жараёнида тенг таъсир этувчи оҳанглар мажмуаси бўлди” [5].

Оркестр ижрочилиги маданияти шаклланишининг кейинги тамойили бир турдаги чолғулар гуруҳи – оилаларни яратиш мақсадини олдинга қўйди. Ушбу гуруҳлар чолғуларнинг асосий тури андозасида яратилган бўлиб, пастдан юқоригача бўлган ҳамма регистрларни ўз ичига қамраб олиши керак эди. Шундай қилиб, турфа хил кўринишдаги ўзбек чолғуларидан ижрочилик амалиётида кенг тарқалган ва товуш чиқариш усуллари бўйича турли кўринишга эга бўлганлари ажратиб олинди.

Юқорида айтиб ўтилганидек, чолғуларнинг асосий тури андозасида ва бутун оркестр диапазонини қамраб олиш шarti билан бир турдаги гуруҳларни яратиш вазифаси амалга оширилиши ҳамда дугор ва рубоб чолғулари устида олиб борилган изланишлар натижасида оркестрнинг етакчи гуруҳларидан бири – чертиб чалинадиган чолғулар гуруҳи ташкил топди. Ғижжак – камонли чолғулар, чанг эса урма-торли чолғулар оилаларига андоза бўлди. Ўзбек оркестрининг яна икки гуруҳи бироз бошқача услубда шаклланди. Уларнинг бирлиги товуш чиқариш нуқтаи назаридан қамраб олинди. Пуфлаб чалинадиган (дамли) чолғулар оиласи қисман такомиллаштирилган анъанавий чолғу турларини (най, сурнай, қўшна) ўз ичига олди. Ушбу чолғулардаги ўзгаришлар замонавий нота ёзуви бўйича чалиш имкониятини яратди. Най сози оркестрда энг баланд регистрдаги чолғу бўлган най-пикколо чолғуси яратилишига асос бўлди. Урма чолғу оилалари эса ўзбек ва Европа чолғуларидан ташкил топди. Чолғу оилаларининг вужудга келиши бир томондан оркестр диапазонини анча кенгайтди, овоз ва тембр ранг-баранглигини бойитди;

иккинчи томондан эса, жамоани ҳар бир оила гуруҳидан мустақил жамоа, яъни дутор, чанг, мизробли, камонли ва ҳ.к. оркестрларни ташкил этиш имкониятини яратди. Бу ўринда ушбу чолғуларда чалишни ўрганиш нисбатан осонлиги катта аҳамият касб этишини таъкидлаб ўтиш жоиз. Муסיқий товушлар ёзуви инсоният маданияти такомиллашиш жараёнида Шарқ ва Ғарб халқларининг таъсири билан бизнинг давримизгача нота ёзуви қиёфасида етиб келган. Унга баҳо бериб, муסיқашунос Е. Назайкинский куйидаги фикрларни билдиради: “оҳанг баландлиги ва чўзимини белгилаб, нота ўзининг келиб чиқишини ошқора этади. У – куй ва гармония, овоз ва усул эҳтиёжларида, яъни муסיқанинг ички оҳангидадир” [6].

А. И. Петросянц бу ҳолатни ўрганиб ва уни ўзбек миллий чолғу ижрочилигига татбиқ этиш мақсадида куйидагиларни таъкидлаб ўтади: “нота ёзуви... куйидаги хусусиятларга эга: 1) белгиланиш қулайлигини ифодаловчи муסיқий матнга оид бўлган хусусиятлар, яъни баландлиги, кучи, ўлчов ва усул;

2) нисбатан кам бўлган ифодаловчи воситалар ёрдамида тўлақонли муסיқий тавсиф; 3) нота ёзувининг халқаро аҳамияти.

А. И. Петросянц таъбирича, нота ёзуви борасида айтиб ўтилган барча хусусиятлар қисқа ва лўнда равишда, хотирада осон қоладиган уч сўз ёрдамида ифодаланиши мумкин: “бир лаҳзали, тафсилотли, байналмилал” [7].

Маълумки, ёзилган муסיқани ўқиш ижрочидан махсус тайёргарликни талаб этади. Машҳур олим К. Фишер (Швецария) ёзма анъана хусусида тўхталиб, унинг икки хил вазифаси мавжудлигини таъкидлайди: “биринчиси – бу анъаналарни сақлаш бўлса, иккинчиси – унинг янги дунёқараш билан бевосита алоқадорлиги... Булардан

ташқари муסיқий матнни сақлаш ва ривожлантириш йўлида нота нашр этиш ихтироси катта аҳамият касб этди. Ноширлик санъатининг ривожланиши натижасида муסיқа кенг оммага кириб борди” [8].

Тадқиқотчининг охириги қайдлари биз кўриб чиқаётган мавзу доираси, яъни миллий чолғуларда оммавий ижрочиликни ривожлантириши масаласида ҳам аҳамиятлидир.

Ўзбек миллий чолғу ижрочилиги маданиятининг яна бир муҳим омилларидан бири – репертуарни ташкил этиш масаласидир. Маълумки, янги миллий чолғу ижрочилиги йўналиши йўлга қўйилишининг илк давридан оқ халқ ва композиторлик муסיқасини қайта ишлаш орқали репертуарни кенгайтириш кўзда тутилди. Оркестр ижрочилигида бу масала дарҳол ўз тасдиғини топди. “Мирзадавлат”, “Роқ қашқарча”, “Аспанжойиман”, “Реве та стогне Днепр широкий” каби асарлар репертуар масаласининг бугунги кунда ҳам сақланиб келаётган байналмилаллик жиҳатларини яққол намоён этди. Шу билан бир қаторда миллий чолғулар оркестрининг бой ва ўзига хос хислатларини кўрсата оладиган махсус асарлар яратиш масаласи ҳам юзага чиқди.

Шундай қилиб, хроматизация ва температура тамойилларининг амалий татбиқ қилиниши, чолғу оилаларининг ташкил этилиши, ёзма анъананинг қўллана бошланиши, соз масалаларининг такомиллаштирилиши, репертуар масаласи ечимининг ҳал этилиши Ўзбекистонда ҳам миллий чолғуларда янги, кўповозли жамоавий ижрочилик маданиятининг шаклланишига олиб келди. Ўзбек оркестрининг таркибида бешта бир-биридан фарқланувчи гуруҳларнинг мавжудлиги уни бошқа миллий оркестрлардан фарқлаб туради. Ушбу жамоада бой анъанавий



ижрочилик услубларидан ташқари мусиқа амалиётида мавжуд барча ижрочилик услубларини қўллаш имконияти мавжуд.

Юқоридагиларни умумлаштирган ҳолда ўзбек кўп овозли жамоа ижрочилигига қиёсий кўз билан назар ташланса, дунё мусиқа маданияти билан ўзаро боғлаб турадиган, бадий ўзига хосликка эга бўлган

жамоа кўриниши шакланганлигига гувоҳ бўламиз. Миллий чолғулар оркестри хор ижрочилиги, дамли ва симфоник оркестрлар билан бир қаторда алоҳида бадий кўриниш сифатида халқнинг маънавий, мусиқий-тарбиявий онгини ўстиришда муҳим омил сифатида майдонга чиқди, десак муболаға бўлмайди.

### Фойдаланилган адабиётлар:

1. Вызго Т. С. “К вопросу национального и интернационального в современной узбекской музыке” // Интернациональное и национальное в искусстве. Сборник. -М., 1974. 156 с.
2. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. -М., 1980, 128 с.
3. Успенский В. А. архиви -Т.Х., ЎзБА СИТИ, М/м/ В77, №516/10, 1;2 бб.
4. Левиев А. Ўзбекистон Республикасида халқ чолғулари ижрочилиги маданияти. -Т., 2010.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. -Л., 1971. 326-б.
6. Назайкинский Е. “Звуковой мир музыки”. -М., 1988. 25-б.
7. Петросянц А. И. архиви. М-3 папкаси.
8. Музыкальная культура народов: традиции и современность. -М., 1973. 56;57-бб.



Хумойн ХАЙДАРОВ,

Ўзбекистон давлат консерваториясининг (PhD) таянч докторанти

## XX АСР ДАСТЛАБКИ ЧОРАГИДА ЎЗБЕКИСТОНДАГИ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ЖАРАЁНЛАРИ

### Аннотация

Ушбу мақолада XX асрнинг дастлабки ўн йилликларида Ўзбекистонда олиб борилган мусиқий таълим жараёнлари, бу даврда очилган дастлабки мусиқа билим юртлиари, уларнинг фаол ижодкорлари ҳамда ушбу муассасаларнинг олдида қўйилган вазифалари ҳақида қисқача сўз юритилади.

**Калит сўзлар:** таълим, мусиқа билим юртлиари, халқ консерваторияси.

В этой статье вкратце говорится о процессах музыкального образования в Узбекистане в первые десятилетия XX века, об открытых в этот период первых музыкальных школах, об их активных работниках и задачах, поставленных перед этими учреждениями.

**Ключевые слова:** образование, музыкальное учебное заведение, народная консерватория.

### Annotation

This article briefly discusses the processes of musical education in Uzbekistan during the first decades of the 20th century, about the first music schools opened in this period, about their enthusiastic teachers and the tasks assigned to the educational institutions.

**Keywords:** education, music education, national conservatory.

Ушбу мақолада XX асрнинг дастлабки ўн йилликларида Ўзбекистонда олиб борилган мусиқий таълим жараёнлари, бу даврда очилган дастлабки мусиқа билим юртлиари, уларнинг фаол ижодкорлари ҳамда ушбу муассасаларнинг олдида қўйилган вазифалари ҳақида қисқача сўз юритилади.

Ушбу мақолада XX асрнинг дастлабки ўн йилликларида Ўзбекистонда олиб борилган мусиқий таълим жараёнлари, бу даврда очилган дастлабки мусиқа билим юртлиари, уларнинг фаол ижодкорлари ҳамда ушбу муассасаларнинг олдида қўйилган вазифалари ҳақида қисқача сўз юритилади.

Ушбу мақолада XX асрнинг дастлабки ўн йилликларида Ўзбекистонда олиб борилган мусиқий таълим жараёнлари, бу даврда очилган дастлабки мусиқа билим юртлиари, уларнинг фаол ижодкорлари ҳамда ушбу муассасаларнинг олдида қўйилган вазифалари ҳақида қисқача сўз юритилади.

“Китабул мусиқий ал-кабир” (“Мусиқага доир катта китоб”), “Калам фил-мусиқа” (“Мусиқа ҳақида сўз”), “Китабул мусиқа” (“Мусиқа китоби”) каби асарлари; Абу Али ибн Синонинг “Китабуш шифаъ” (“Шифо китоби”), “Донишнома”, “Китабун нажат” (“Нажот китоби”) каби асарлари ҳамда “Рисолатун фи-илмил-мусиқий” (“Мусиқий илми ҳақида рисола”) рисоласи; Ал-Хоразмийнинг “Мафотихул-улум” (“Илмлар калити”) асари; Сафиуддин Урмавий “Рисалатун-Шарафийя” (“Шарафли рисола”), “Китабул-адвар” (“Мусиқа ва ритм доиралари китоби”) асарлари шулар жумласидандир.

Республикамиз ҳудудида мусиқа таълимининг XIX аср охири XX аср бошларидаги ривожига бевоқиф Абдурауф Фитрат, Фулом Зафарий, А. Авлоний, ота Жалол Носиров, ота Гиёс Абдуғаниев, Н. Н. Миронов, В. А. Успенский ва бошқа кўплаб етук ижодкорларнинг ушбу соҳада

олиб борган ижодий изланишлари билан бевосита боғлиқдир.

Инсоният тараққиёти ривожда таълим-тарбия, инсон камолоти тўғрисидаги илк тушунчалар қадим-қадимдан асосий тушунча сифатида қаралган. Бу борада “Авесто” китобида ҳам келтириб ўтилганлиги барчамизга маълум. Ушбу тушунча ҳар вақт инсонлар онгини ривожлантириш учун давр ва муҳитга кўра хизмат қилиб келган. Унинг мақсади, вазифалари ижтимоий тузум ҳамда муайян ўқув юртлари йўналишларига мувофиқ ўзгариб боради. Манбаларда ёритилган маълумотларга кўра, Мовароуннаҳр худудида таълим бериш жараёни мадраса, мактабхона каби билим масканларида турли йўналишлар бўйича олиб борилган. Ҳозирги кун нуқтаи назари билан қараганимизда ушбу даргоҳларда аниқ режа-дастурларга асосланмаган ҳолда устозлар ўз билим даражаларига монанд равишда таълим жараёнини олиб боришган. Ушбу даврда муסיқий таълим жараёнлари ривожини устоз-шогирд аънасида шаклланди ва муסיқашунос олимларимиз тадқиқотларида келтириб ўтилган.

Юқорида келтириб ўтганимиздек, миллий муסיқамиз илдизи кўп минг йиллик тарихга эгадир. Республикамиз худудидаги дастлабки муסיқа билим юртлари XX асрга келиб ташкил этилади. Бу билан биз ўзбек муסיқий таълим тушунчаси айнан XX асрга келиб шаклланди, деган фикрдан йироқмиз. Бу давргача муסיқа таълим тизими турли услублар орқали бизгача етиб келган (устоз-шогирд аънасида шаклланди ва муסיқашунос олимларимиз тадқиқотларида келтириб ўтилган). Бу борада ўрганилаётган даврга келиб муסיқа таълими Ўзбекистонда кенг қулоч ёзди ва давлат аҳамиятига эга бўла бошлади.

Илк махсус муסיқа таълимига мўлжалланган даргоҳ Ўзбекистонда 1918 йил Тошкентда Туркистон халқ консерваторияси номи билан очилади. Ушбу

консерваториянинг асосий мақсади халқнинг муסיқага бўлган қизиқишларини, муסיқий саводхонлигини янада оширишдан иборат бўлган. Бу борада республиканинг чекка худудларигача бориб концертлар бериш, шу орқали халқнинг муסיқага бўлган чанқоғини қондириш, ҳаваскорлик тўғрақларини ташкил этиш ҳам кўзда тутилади. Туркистон халқ консерваториясининг ташкилотчиларидан А. Е. Чернявский, Н. Н. Миронов, В. А. Успенский, В. Л. Кареминлар консерваториянинг директорлари ҳам бўлишган [1]. Бу даврда халқ орасида “Ишчи ва ўқувчи ёшлар орасида ҳаваскор “духовой” оркестрлар кенг тарқалган. Бу оркестрлар биринчи марта 1918 йилда ўзбек умумтаълим мактаблари қошида ташкил этила бошлади” [2]. Муסיқий саводхонликни оширишга бўлган эътибор, айниқса, ушбу давр учун ўзига хос тушунчалар касб эта бошлаган. Дастлаб ҳаваскор ёшлар турли тўғрақларда иштирок этишган бўлса, кейинчалик муסיқа назарияси ва муסיқа таълимига бевосита жалб этила бошланган. Таълим маскани очилгандан сўнг кўплаб турли миллатларга мансуб бўлган ўқитувчилар ҳамда ўқувчилар қабул қилинган. Даъвогарларнинг барчасини қамраб олиш имкони бўлмаган. Ушбу йилларда консерваториянинг фаолияти жадал тус олади. Кейинчалик Тошкент шаҳрида Туркистон халқ консерваториясининг эски шаҳар ҳамда темирйўл ишчи ва хизматчилари учун бўлимлари, 1919 йилда Самарқандда, 1920 йил Бухоро ва Фарғонада муסיқа даргоҳлари очилади. Тошкентдаги халқ консерваториясининг эски шаҳар бўлимида миллий ўзбек муסיқаси ва Европа чолғу муסיқаси ўрганилар эди. У ерда В. Успенский раҳбар этиб тайинланади.

Юқорида таъкидлаганимиздек, дастлаб ушбу муסיқа даргоҳларининг асосий мақсади халқни муסיқага янада



яқинлаштириш бўлган бўлса, кейинчалик юқори даражали кадрлар етиштириш каби мақсад ва вазифалар илгари сурилади. Бу борада дастурлар ишлаб чиқилади ва шу аснода халқ консерваториясининг номи “музыка билим юртлари”, деб юритила бошлайди. Кейинчалик музыка билим юртларига қабул қилиш жараёнларини мукаммаллаштириш, ёшларни етук мутахассис сифатида тарбиялашда бошланғич синфларга эътибор қаратиш таклифи киритилади [3]. 1927 йил болалар музыка мактаби ташкил этилиб, фаолият юрита бошлайди ва кейинчалик унга Р. М. Глиэр номи берилади. Ушбу ташаббус билан жойларда музыка мактаблари ташкил этилади. Музыка мактабларининг асосий вазифаларидан бири – ўрта ва олий таълим билим юртларига музыка саводига эга бўлган, чолғу бўйича билим юртлар талабига жавоб бера оладиган ёшларни тайёрлашдан иборат бўлган.

Республикамиз музыка санъати тарихига назар ташлар эканмиз, бу борада музыка таълими ривожига ўз ҳиссасини қўшган дастлабки билим юртларидан бўлмиш Бухорода 1921 йил А. Фитрат ташаббуси

билан очилган Шарқ музыка мактаби ҳамда Самарқанд музыка ва хореография институтининг фаолиятини алоҳида эътироф этиш лозимдир. Зеро, ўзбек музыка маданиятига ўзининг улкан ҳиссасини қўшган ота Жалол Носиров, домла Ҳалим Ибодов, ота Ғиёс Абдуғани, Мухтор Ашрафий, Мутал Бурҳонов, Дони Зокиров, Манас Левиёв, Шариф Рамазонов, Толибжон Содиков каби етук ва забардаст ижодкорларнинг фаолияти бевосита ушбу даргоҳлар билан боғлиқдир. Ушбу даргоҳларда миллий музыка билан бир қаторда европа чолғу созлари, музыка назарияси фанлари бўйича ҳам дарслар олиб борилган.

XX асрнинг биринчи чорагида Ўзбекистонда олиб борилган музыка санъати, музыка таълими борасидаги ишлар ушбу йўналишларнинг келажак пойдеворини бунёд этишда салмоқли ўрин эгаллайди, десак муболаға бўлмайди. Чунки республикамизда ташкил этилган, биз юқорида келтириб ўтган музыка илми даргоҳлари музикаий маданиятимиз тараққиётида муҳим босқич ҳисобланади.

### Фойдаланилган адабиётлар:

1. История узбекской советской музыки. -Т., 1972. I том.
2. Ўзбек музыкаси тарихи. Тузувчи Т. Е. Соломонова. -Т., 1998.
3. Ражабов И. Мақомлар. -Т., 2006.
4. Қодиров Р. Музыка педагогикаси. -Т., 2012.
5. Қодиров Р. Музыка педагогикаси. -Т., 2018.
6. Соипова Д. Музыка ўқитиш назарияси ва методикаси. -Т., 2009.
7. Ўзбекистон марказий архиви материаллари. Фонд Р-34.
8. Ўзбекистон миллий энциклопедияси. IX том.
9. Ганиханова Ш. К вопросу изучения музыкально- исторических дисциплин на исполнительских факультетах ГКУз. / Ташкент и развитие музыкальной культуры Узбекистана. Ежегодник. 2009.

## МЕСТО ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ

### Аннотация

В статье рассматриваются вехи этапов становления и развития узбекской фортепианной исполнительской школы, достигшей в годы независимости небывалого расцвета в мировом культурном пространстве. Характеризуются основные педагогические принципы и лаконично освещается деятельность ведущих педагогов, в частности, О. Юсуповой, Т. Попович и других. Особое внимание уделяется международным связям фортепианной школы с соотечественниками, работающими за рубежом.

**Ключевые слова:** Узбекская фортепианная школа, проект, интерпретация, концерт, традиции, исполнительская культура, музыкальное произведение, фортепианная техника, педагогические принципы, ученики, музыкальное образование.

Мақолада ўзбек фортепиано ижрочилиги мактабининг шаклланиш босқичлари ва ривожланиши, мустақиллик йилларида эса жаҳон маданияти миқёсида юқори даражаларга кўтарилганлиги кўриб чиқилади. Асосий педагогик тамойиллар характери, етакчи педагогларнинг фаолияти қисқача ёритиб берилади. Жумладан, О. Юсупова, Т. Попович ва бошқалар. Алоҳида эътибор фортепиано мактабининг чет элда фаолият юритаётган юртдошларимиз билан халқаро алоқаларига қаратилади.

**Калит сўзлар:** Ўзбекистон фортепиано мактаби, лойиҳа, талқин, концерт, анъаналар, ижрочилик маданияти, муסיқий асар, фортепиано техникаси, педагогик тамойиллар, ўқувчилар, муסיқий таълим.

### Annotation

The milestones of the stages of formation and development of the Uzbek piano performing school are considered in the article, which in the years of independence reached unprecedented flourishing in the world cultural space. The basic pedagogical principles are characterized and the activities of leading teachers, in particular, O. Yusupova, T. Popovich and others, are briefly covered. Particular attention is paid to the international relations of the piano school with compatriots working abroad.

**Keywords:** Uzbek piano school, project, interpretation, concert, traditions, performing culture, musical work, piano technique, pedagogical principles, students, musical education.

Школа как многоуровневая система передачи опыта всегда включает образовательный процесс, продолжающий и создающий новые педагогические традиции. Музыкально-исполнительская школа – явление, принадлежащее к высшим достижениям художественной культуры и свидетельствующее об уровне развития профессионального музыкального образования, его “верхней планке”. Однако в сложившейся практике научных исследований уделяется недостаточно внимания изучению опыта педагогики музыкального исполнительского искусства. В результате такое уникальное явление, как узбекская фортепианная школа, дающая стране и миру блестящие педагогические результаты, оказывается в стороне от педагогики специального музыкального образования и общей педагогики [1].

Педагогика музыкального исполнительства – это обучение и воспитание, направленные на формирование компетенций в области музыкальной исполнительской деятельности. Отечественное музыкальное образование опирается на солидную теоретическую базу, имеющиеся исследования, обеспечивающие научно-педагогический фундамент постановки и решения проблем. Педагогическая деятельность музыкантов-исполнителей реализуется в условиях музыкальных учебных заведений культуры и искусства – консерватории, институте искусств и культуры, музыкальных лицеев и колледжах.

В 30-е годы XX века особенно остро встал вопрос о подготовке квалифицированных музыкантов, профессионалов в области музыки. Так, в 1936 году была организована Ташкентская консерватория, первое высшее музыкальное образовательное учреждение в Центральной Азии. Огромное влияние на развитие и становление не только узбекской



Рис. 1. Станислав Юденич.  
Фото Евгения Евтюхова.

фортепианной школы, но и музыкального искусства Узбекистана в целом оказали представители из Москвы и Ленинграда. Среди них, к примеру, Авраам Моисеевич Литвинов и Лия Борисовна Шварц.

Особое место в исполнительском и педагогическом искусстве Узбекистана принадлежит Рудольфу Кереру, выпускнику Ташкентской консерватории, впервые завоевавшему в 1961 году Первую премию на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве. 38-летний музыкант, участие которому в престижном соревновании потребовало специального разрешения (возрастной ценз конкурсантов был ограничен, согласно правилам, 32-мя годами), своим сенсационным успехом оказался в центре внимания мировой общественности. “За какие-нибудь несколько дней Рудольф Керер завоевал шумную популярность. Первые же его московские концерты прошли с аншлагами, в атмосфере радостного успеха. Выступления Керера транслировались по радио и телевидению. Печать весьма сочувственно откликнулась на его дебюты. Он стал предметом жарких обсуждений в среде и профессионалов, и любителей, успевших отнести его к числу крупнейших советских пианистов...” [2, с. 6].

Оглядывая ретроспективно путь, пройденный фортепианным искусством, стоит отметить, что оно поднялось за годы



независимости на качественно новый профессиональный уровень [3, с.5]. На педагогическом поприще фортепианного исполнительства плодотворно работает Заслуженный деятель искусств Узбекистана и Каракалпакстана, профессор кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана Офелия Юсупова. Редкая позитивная жизненная активность позволили Офелии Юнусовне постоянно расти и совершенствоваться в творчестве, в последующем – занять важную роль в общественной жизни, постоянно генерировать и воплощать в жизнь новые идеи и проекты [4, с.30]. Из ее класса вышло более пятидесяти специалистов (бакалавры, магистры, ассистенты-стажеры), многие из которых известны далеко за пределами республики, среди них лауреаты республиканских и международных конкурсов. Унаследовав лучшие традиции передовых фортепианных школ, обладая замечательным даром педагога, Офелия Юнусовна тонко понимает душу своего воспитанника и умело передает свои знания. Основной целью ее педагогики является воспитание высококультурного исполнителя, способного самостоятельно, бережно и точно прочитывать авторский текст и, благодаря конструктивному расчету и интеллектуально-художественному анализу, проникнуть в сущность поэтического

замысла исполняемых произведений [5, с.45-46]. Говоря о преемственности педагогических принципов Офелии Юсуповой и их развитии, следует упомянуть имя Заслуженной артистки Узбекистана, лауреата международных конкурсов, проректора Государственной консерватории Узбекистана по научной работе и инновациям, профессора кафедры специального фортепиано Сайёры Гафуровой. Являясь общественным деятелем, инициативным пропагандистом музыкального искусства, она с огромным успехом выступает с большими сольными концертами [6, с.13]. В числе значимых педагогов консерватории выделяются также и профессора кафедры специального фортепиано Марат Гумаров и Наргиз Полатханова.

Неоценим вклад педагогов-пианистов РСМАЛ им. В. Успенского, отмечающего в этом году своё 80-летие. Среди них Т. Попович, Л. Флорентьева, Г. Ардаширова, Е. Мовсесянц и Э. Гельбух, Л. Мухитдинова, Г. Умарова, А. Ким и многие другие. Заслуженный учитель Узбекистана Тамара Попович воспитала пианистов, компетентно представляющих узбекскую фортепианную школу за рубежом. Практически все ее ученики являются лауреатами республиканских и международных конкурсов, с успехом гастролируют, преподают в музыкальных учебных заведениях Узбекистана и других стран, воспитывают новое поколение талантливых исполнителей. Среди них профессора Государственной консерватории Узбекистана Эльмира Миркасымова и Адиба Шарипова, профессор Мюнхенской консерватории Анна Маликова, обладатель высшей награды – Гран-при на международном конкурсе “Национальная сила” (Лондон, 1994 г.) Евгений Мурский, лауреат



Рис. 2. Искандар Мамадалиев в процессе исполнения Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова, Большой зал Государственной консерватории Узбекистана. Фото Евгения Евтюхова.

Международного благотворительного фонда В. Спивакова (2008 г.) Тамилла Салимджанова, Улутбек Палванов, признанный самым ярким исполнителем Германии 2009 года, а также лауреаты республиканских и международных конкурсов Барно Хакназарова, Бехзод Абдуллаев, Фазлитдин Хусанов, Бехзод Абдураимов и многие другие [7]. Среди учеников Попович особо значим Алексей Султанов. В 1989 году он выиграл престижный конкурс Вана Клиберна в США. После победы на конкурсе Султанов получил множество концертных приглашений, принял предложение провести 400 концертов за два года. Султанова называли “самым ярким представителем особого вулканического класса пианистов”, “самым колоритным, ослепительно одаренным пианистом, интерпретатором огромного темперамента и стихийной силы”.

В числе представителей узбекской фортепианной школы с мировым именем значится и Эльдар Небольсин – Гран-при Международного конкурса в Испании, победитель Первого Международного конкурса пианистов им. С. Рихтера (2005), о котором выдающийся российский дирижер, член конкурсного жюри Юрий Темирканов после конкурса сказал: “Это замечательный, высочайшего класса музыкант и очень виртуозный пианист”. Эльдар выступает на всемирно известных сценах с лучшими оркестрами мира - Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Чикагским симфоническим оркестром, Немецким симфоническим оркестром Берлина, Венским камерным оркестром, Оркестром Парижа, Оркестром испанского радио и телевидения, Токийским столичным симфоническим оркестром, Сиднейским симфоническим оркестром, Заслуженным коллективом России академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Шостаковича и Академическим



Рис. 3. Исполнение Третьего концерта Сергея Прокофьева Владом Косьминовым, Большой зал Государственной консерватории Узбекистана. Фото Евгения Евтюхова.

симфоническим оркестром Московской филармонии вместе с такими выдающимися дирижерами, как Риккардо Шайи, Юрий Темирканов, Леонард Слаткин, Чарльз Дютуа, Владимир Ашкенази, Яков Крейцберг, Василий Петренко, Николай Алексеев, Владимир Спиваков, Лоуренс Фостер, Мстислав Ростропович, Бернхард Кли и другими знаменитыми музыкантами.

Широко известен в современном музыкальном мире наш соотечественник Станислав Юденич – обладатель Первой премии и Золотой медали на XI Международном конкурсе пианистов имени Вана Клиберна, где помимо высшей награды (Золотой медали) ему был присужден трёхлетний международный концертный ангажемент, а также контракт на запись сольной конкурсной программы со звукозаписывающей компанией “Harmonia Mundi”. В последующем Юденич завоевал высшие награды на многих состязаниях пианистов, включая конкурсы Ферруччо Бузони, Уильяма Капелла и Марии Каллас. Его концерты проходят в крупнейших залах Европы, Азии, Америки и Африки. Пианист играет в сопровождении таких коллективов, как Вашингтонский национальный симфонический оркестр,

Национальный филармонический оркестр России, Национальный симфонический оркестр Ирландии, филармонии Стамбула, Кейптауна и Мюнхена.

В 2002 году Станислав Юденич был приглашен в Международную фортепианную академию в Италии, став самым молодым профессором с момента ее создания. Ныне он является профессором Оберлинской консерватории, артистическим директором и профессором Международного Центра Музыки Пар Университет (США), вице-президентом Международной фортепианной академии Озеро Комо (Италия). Юденич - из самых авторитетных профессоров, учиться у которого мечтают молодые пианисты из разных стран.

Важнейшим отличительным свойством фортепианной педагогики Юденича является звуковое мастерство, осмысленность музыкальной речи и умение воплощать звукотворческий смысл; благодаря тонкому мастерству звукоизвлечения отличаются его ученики. “Музыка, - говорил Бруно Вальтер, - является “проводником индивидуальности” подобно тому, - проводил он аналогию, - как металл является проводником тепла” [8, с. 71]. Игра на инструменте требует от исполнителя осмысленного отношения к содержанию музыки, сложного сплава рационального и эмоционального начала, мастерства, где способность ощутить и передать нужное звучание ценится более, чем распространенное умение играть громко и быстро. Важным отличительным признаком педагогики Юденича является стремление направлять ученика работать самостоятельно. Как пронизательно отмечал Альфред Корто, “для пробуждения за застывшими нотами текста нужно вдыхать в эти ноты свою собственную жизнь” [9, с.5]. Его отношение к ученикам, внешне сдержанное, отличается человеческой

теплотой, что служит основой особой атмосферы искренности и совместного творчества ученика и учителя.

В нынешнем году в связи с 80-летием РСМАЛ им. В. Успенского Станислав Юденич разработал уникальный проект с участием учеников его класса под названием WORLD CONCERTO TOUR, включающий сложные концертные программы. Концерты проходили в Большом зале Государственной консерватории Узбекистана совместно с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана, что стало поистине незабываемым событием. С немалым успехом прошел Гала-концерт в программе “Дети-детям” на котором пианисты Узбекистана, Австралии, Канады, Китая, Японии и Макао продемонстрировали высочайший уровень мастерства, всю глубину проникновения в образный мир музыкальных произведений многих великих композиторов. Прозвучали сочинения И. С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Балакирева, С. Прокофьева – подлинные жемчужины из сокровищницы мировой фортепианной музыки. Их блистательно исполняли Влад Косьминов (Узбекистан), Искандар Мамадалиев (Узбекистан), Athena Deng (Канада), Rio Xiang (Австралия), Sihao Qin (Китай), Qi Qi (Китай), Tianju Liao (Китай), Antoinette Cheng (Макао), Kyoshiro Hirama (Япония).

Все концертные программы поразили слушателей виртуозностью и совершенством игры молодых пианистов. Так, к примеру, упоительный Второй концерт Сергея Рахманинова в исполнении Sihao Qin (Китай) прозвучал безупречно, в лучших традициях американского эффектного исполнительства. Будучи одним из самых юных исполнителей группы учеников Юденича, он окончил Центральную консерваторию музыкальной средней школы в Пекине, где обучался в классе Чживэя Чжана и Кифанга Ли.



С 2017 года пианист продолжил обучение в Музыкальной академии молодых исполнителей в Канзас-Сити, где по настоящее время учится у Станислава Юденича и Уильяма Гранта Набора. Несмотря на свой возраст, он уже принимал участие в нескольких конкурсах пианистов и получил награды, в числе которых Первый приз на Четвертом открытом конкурсе пианистов в Шэньчжэне и Второй приз на международном конкурсе молодых музыкантов в Лос-Анджелесе. Отмечая превосходное качество звуковедения во Втором концерте Рахманинова исполнение все же нельзя назвать эталоном рахманиновского душевного пения. Однако вознагражденная энергетической мощью третьей части концерта публика неистовствовала от восторга. Благодарный солист был в неменьшем восторге от совместного музицирования с оркестром и кланялся оркестру едва ли не чаще, чем публике. Ему веришь во всем, что он предлагает, его интерпретация честная, идущая изнутри.

Оригинальностью интерпретации удивил слушателей Rio Xiang (Австралия). Пианист родился в 1999 году в Сиднее и начал играть на фортепиано в 8 лет и в настоящее время учится у Станислава Юденича в Музыкальной консерватории Оберлина. Он также изучал композицию с австралийским дирижером и педагогом Ричардом Джиллом. В 2013 году он занял Первое место на международном конкурсе пианистов в Хайлуне на 10-м Шанхайском международном музыкальном фестивале, а в 2014 году выиграл пять первых призов (включая "Открытый возраст", "Старший", "Юный", "15 лет" и "Импровизация") на 18-м Международном конкурсе пианистов в Азии в Гонконге. В 2018 году Rio Xiang был удостоен Первого места на конкурсе пианистов имени Артура Данна в США и Первого места на Австралийском

национальном юношеском конкурсе классической музыки 2018 года. Он также участвовал в международном мастер-классе по фортепиано в Сямыне, Китай, в Летнем фестивале Aspen Music в США, в Международной летней школе по искусству на озере Комо в Италии и в Мастер-классах по искусству фортепиано в Цинциннати, США. Его исполнение Третьего концерта Рахманинова было убедительным и деликатным, с интермедиями между мечтаниями и страстями XX века, с проявлениями романтической чувственности. Пианист пытался передать эмоциональную сторону, экспрессивность музыки, что было поразительным в его игре, так это сценическое присутствие и абсолютное погружение в произведение до такой степени, что оркестру и дирижеру пришлось подчиниться артисту и принять его условия. То есть, в своем исполнении пианист уверенно заявил о себе как о выдающемся интерпретаторе музыки Рахманинова.

Сильное впечатление произвело выступление нашего соотечественника Искандара Мамадалиева, в интерпретации которого прозвучала Рапсодия на тему Паганини Сергея Рахманинова. Мамадалиев начал учиться игре на фортепиано в пятилетнем возрасте и дал свой первый концерт с Симфоническим оркестром Узбекистана, когда ему было всего семь лет. В 2014 году Искандар начал учиться у Станислава Юденича. В возрасте 14 лет он стал лауреатом более десяти международных конкурсов пианистов. Рапсодия - произведение популярное, в котором трудно поразить необычной трактовкой. Игра Мамадалиева впечатляет не столько оригинальностью, сколько высокой простотой, элегантным звуком, внутренней собранностью, благородной

сентиментальностью в лирических вариациях и аскетичным драматизмом интерпретации в целом.

Поразил своей интерпретацией Третьего концерта Сергея Прокофьева и Влад Косьминов (Узбекистан). Как победитель конкурса концертов Линн в 2013 году, он дебютировал в США в октябре того же года под управлением маэстро Гильермо Фигуероа, исполнив Первый концерт для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича. До своего дебюта в США он был лауреатом нескольких Международных и Республиканских конкурсов, в том числе Международного конкурса пианистов “Шабыт” (Гран-при, Астана, Казахстан, 2009) и Международного конкурса пианистов имени Рубинштейна (Вторая премия, Париж, Франция, 2004). В 2015 году Влад был одним из призеров международного конкурса Джорджа Гершвина в Бруклине (Нью-Йорк). В настоящее время он обучается в магистратуре в университете Park в Канзас-Сити под руководством Станислава Юденича. Исполнение Третьего концерта Прокофьева покорило слушателей органичным сочетанием творческой зрелости и артистической свободы, блестящей техники и эмоциональности, оно поразило немислимой виртуозной техникой, безупречным звуком, великолепной педализацией, сумасшедшей энергетикой и драйвом, что весь зал слушал игру пианиста, затаив дыхание. Более того, казалось, что музыкант нашел своего автора. Прокофьев близок Косьминову едва ли не всем своим арсеналом выразительных средств: “напором упрямых метрических форм”, “простотой и квадратностью ритма”, “наваждением неотступных, прямоугольных музыкальных образов”, “материальностью” фактуры, “инерцией неуклонно нарастающих четких фигурации” [10, с. 134, 138, 550].

Ярким завершением концертных вечеров стал большой Гала-концерт в рамках проекта “Дети-детям” с участием учеников профессора Юденича. В программе вечера прозвучали: Партита №2 BWV 826 c-moll Й. С. Баха и Кампанелла Ф. Листа (Qi Qi), Шестая венгерская рапсодия Ф. Листа (Искандар Мамадалиев), Первая часть Сонаты для фортепиано D.958 C-Dur Ф. Шуберта (Sihao Qin), Второе скерцо op. 31 b-mol Ф. Шопена (Athena Deng), Первая баллада op.23 g-moll Ф. Шопена (Antoinette Cheng), Вариации на тему Паганини op.35 Й. Брамса (Rio Xiang), “Сарказмы” op.17 С. Прокофьева (Kyoshiro Hirama), Вторая баллада h-moll Ф. Листа (Tianju Liao) и “Исламей” М. Балакирева (Влад Косьминов). Исполнение пианистов привлекало прежде всего художественной тонкостью интерпретаций сочинений, особенно Шопена, произведения которого были сыграны увлекательно и грациозно. Athena Deng и Antoinette Cheng обладают отличными техническими ресурсами: легкие, быстрые, четкие пальцы; уверенная и точная крупная техника; красивое, мягкое туше, выработанный и выровненный, отшлифованный, виртуозный аппарат, позволяющий исполнителям целесообразными и экономными средствами добиваться законченного выполнения всего задуманного. Искандар Мамадалиев и Kyoshiro Hirama проявили себя перwokлассными артистами, обладающими талантом, чуткостью и сильной волей, творческой фантазией и мастерством, вкусом, культурой и сценическим опытом. Техника Rio Xiang была мягкой, грациозной и филигранной, представляла собой сочетание непринужденности и строго регламентируемой свободы. Исполнение Qi Qi было пронизано феерической легкостью, ощущением воздушности звукового пространства и разнообразием тембровых красок. Игра

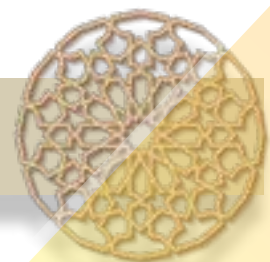
Sihaо Qin привлекала изяществом, красивым, красочным звучанием инструмента, гибкостью и активностью ритма. Игру пианиста Tianju Liao отличали одухотворенность и поэтичность. Свободой и непредвзятостью своих сценических высказываний, масштабностью замыслов, самобытным характером музицирования поразил слушателей Влад Косьминов.

Концертная программа WORLD CONCERTO TOUR стала роскошным подарком для поклонников значимых музыкальных событий, ценителей профессионального и виртуозного инструментального исполнения. Это была своего рода новая встреча с гениальными произведениями разных эпох и стилей. Таким образом можно сделать вывод, что узбекская фортепианная школа является генератором творческих методов

и идей, успешно развивающимися нашими воспитанниками за рубежом, утверждающими педагогические принципы в соответствии с современными стилевыми тенденциями и социокультурной средой. Когда эти исполнители приезжают в Узбекистан с различными концертными программами, мы видим насколько модифицируются их педагогические принципы, превращаясь в качественно новые звуковые явления. Пианисты в своих интерпретациях демонстрируют уже качественно новую исполнительскую культуру, основанную на базе узбекской фортепианной школы и той, которую восприняли в других регионах мира, что обогащает как национальную, так и мировую исполнительскую культуру в целом.

#### *Использованная литература:*

1. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. -Т., 2009.
2. Рабинович Д. Рудольф Керер // Музыкальная жизнь. 1961, № 6.
3. Юсупова О. Узбекское фортепианное исполнительское искусство и педагогика в годы независимости//Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. VI. -Т., 2009.
4. Ислямова Д. О книге "Офелия Юсупова" Галины Калмыковой // Молодая филология Узбекистана 2019. Материалы Республиканской научно-практической конференции. Часть 1. -Т., 2019.
5. Калмыкова Г. Офелия Юсупова. -Т., 2001.
6. Овчинников Д. Женские портреты консерватории// "Musiq". Вып. 1 (5) -Т., 2019.
7. Джамалова Д., Плазинская М. Наша гордость. Лауреаты международных конкурсов РСМАЛ им. В. А. Успенского. -Т., 2010.
8. Вальтер Б. О музыке и музицировании//Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. --М., 1962.
9. Корто А. О фортепианном искусстве. -М., 1965.
10. Фейнберг С. Сергей Прокофьев: Характеристика стиля// Фейнберг С. Пианизм как искусство. -М., 1969.







Виктор ХАНДАМЯН,

старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

## СОЗДАНИЕ БИБЛИОТЕКИ СЭМПЛОВ (КОНТАКТ) УЗБЕКСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ДУТАРА

### Аннотация

Библиотеки сэмплов – одна из популярных в современном мире музыкальных технологий по воссозданию инструментов в цифровой среде.

Разработка библиотек сэмплов является быстро развивающейся отраслью музыкальных технологий. В данной статье рассматриваются этапы создания библиотеки традиционного узбекского дутара. Особое внимание уделяется методам достижения реалистичного звучания инструмента в цифровом поле.

**Ключевые слова:** музыкальные технологии, дутар, сэмпл, библиотека, скрипт.

Сэмпллар кутубхонаси – рақамли муҳитда чолғуларни яратиш бўйича замонавий мусиқий технологиялар оламида кенг тарқалган.

Сэмпллар кутубхонасини ривожлантириш мусиқий технологияларнинг тез ривожланаётган йўналишидир. Ушбу мақолада анъанавий ўзбек дутори кутубхонасини яратилиш боғиқлари кўриб чиқилади. Алоҳида эътибор чолғунинг рақамли кенгликда реал янграшига эришиш методларига қаратилади.

**Калит сўзлар:** мусиқали технологиялар, дутор, сэмпл, кутубхона, скрипт.

### Annotation

Sample libraries are most popular music technologies for recreating instruments in a digital environment in the contemporary world.

Sample library development is a fast-growing industry in musical technology. This article discusses the stages of creating a library of traditional Uzbek dutar. Particular attention is paid to methods for achieving authentic sound of the instrument in a digital field.

**Keywords:** music technologies, dutar, sample, library, script.

С развитием медиа-индустрии (кинопроизводства, производства компьютерных игр, рекламы) стали особенно востребованными музыкальные произведения созданные с использованием цифровых технологий. Родился такой жанр музыкальной композиции как трейлерная музыка – музыка для кинорекламы (трейлер, тизер). Подобный жанр характеризуется использованием различных аудио-библиотек эфффектов и музыкальных инструментов. За последнее десятилетие выросла плеяда компаний по производству библиотек цифровых музыкальных инструментов. Среди компаний такие гиганты как Sonokinetic, Ethnoaudio, Strezov Sampling, Best service, 8Dio, Audio Imperia и пр. Одни сосредоточены на воссоздании тембров инструментов классического оркестра в цифровом формате, другие же на создании библиотек народных традиционных инструментов. Известны библиотеки арабских инструментов, турецких, иранских, индийских, японских и других. Компании сфокусированы на производстве библиотек цифровых инструментов, которые по качеству звука

почти не уступают “живым”. Цифровизация музыкального инструментария – исторический процесс, который происходит в техногенных цивилизациях.

Из истории Узбекистана, известно, что в 1935 году проводилась работа по унификации народных инструментов. Одной из целей подобной работы являлась необходимость приобщения широких народных масс к многоголосной музыке и достижениям мировой музыкальной культуры через народные инструменты. Инструменты, которые были созданы “не вчера” были переосмыслены по своему предназначению во благо идеологии равенства и просвещения широких народных масс: “Народные инструменты, как самые массовые и популярные, должны были сыграть важную роль в широкой пропаганде музыкальной грамотности, в воспитании восприятия многоголосного исполнительства и выявлении народных талантов. Однако отсутствие темперированного строя, неполные, недостаточно широкие звукоряды, слабый звук большинства инструментов и чрезмерно сильный некоторых из них ограничивали их использование на концертной эстраде, сужали репертуар, не позволяли исполнять произведения других народов” [1].

За короткий период были созданы:

1938 г. – оркестр узбекских народных инструментов;

1943 г. – организована специальная экспериментальная лаборатория по реконструкции народных музыкальных инструментов;

1948 г. – отделение народных инструментов;

1949 г. – кафедра народных инструментов.

К 1977 году производство усовершенствованных народных инструментов достигло 80 тыс. инструментов. Цель была достигнута. Многоголосие получило широкое распространение среди народных масс, но какова была цена? Аутентичные лады, свойственные традиционной музыке были забыты надолго. И лишь в 2012 году коллективом ансамбля Omnibus была воссоздана игра в аутентичных узбекских ладах.

Цифровые инструменты создаются для тех, кто не имеет возможности воспользоваться реальным инструментом, так как:

- 1) стоимость реального инструмента намного выше цифрового;
- 2) у композитора нет возможности овладеть инструментом;
- 3) нет возможности прибегнуть к услугам инструменталиста по разным причинам.

Таким образом приобретая цифровой инструмент, музыкант использует его в любое удобное время и при этом не несёт дополнительные расходы. Цифровые технологии отличаются практичностью и как правило привлекают в большей степени молодежь.

В ближайшее время в свет выйдет первая отечественная библиотека сэмплов узбекского традиционного дутара. Это стало возможным по нескольким причинам, так, 15 августа 2017 года было принято постановление Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёева ПК-3212 "Об организации деятельности Союза композиторов и бастакоров Узбекистана", что способствовало укреплению материально-технической базы организации и прямым образом дало возможность реализации идеи по созданию библиотеки сэмплов узбекского традиционного дутара. Командная работа с известным исполнителем на дутаре, устоз Гузал

Муминовой, которая особо открыта к экспериментам, и звукорежиссером Гафуром Махкамовым, а также полная творческая свобода в студии записи при Союзе композиторов и бастакоров Узбекистана явились стимулом к разработке цифрового аналога дутара.

Дутар – традиционный двухструнный щипковый инструмент народов Турана и Ирана. Техники игры варьируются в зависимости от региона. Виртуозное овладение инструментом заключается в умении исполнять множество различных техник левой и правой руки.

Создание цифрового аналога инструмента было бы невозможным без комплексного подхода, междисциплинарного взаимодействия. Звукорежиссура, дизайн и программирование – три кита благодаря которым становится возможным создание библиотеки сэмплов.

Для полной ясности приведем перечень этапов работы над библиотекой и тезисные советы по реализации ее создания:

**1. Анализ возможностей инструмента.**

На данном этапе осуществляется сбор информации об инструменте. Этот перечень может состоять из данных о техниках игры на инструменте, о диапазоне. В игре на дутаре существует масса штрихов и приёмов правой и левой руки (билак зарб, рез, пирранг, морденты, арпеджио, пиццикато и пр.) в основном играют параллельными интервалами такими как кварта, квинта и реже терция.

**2. Анализ зарубежных библиотек.**

Библиотека KORON – традиционные инструменты Ирана включает в себя струнно-щипковые инструменты, одним из которых является танбур. Техника игры на иранском танбуре немного напоминает игру на дутаре. Слабая черта данной библиотеки – это нереалистичные инструменты. Реалистичность звучания цифрового инструмента достигается различными способами, одним из которых является алгоритм на уровне программирования random circle – хаотичное повторение в рамках одного звука различных сэмплов. Таким образом осуществляется гуманизация или же очеловечивание звучания цифрового инструмента. Подобный алгоритм отсутствует в большинстве библиотек звуковысотных инструментов, что парадоксально вовсе не сказывается на репутации компаний производящих библиотеки.

**3. Создание структуры библиотеки.**

Текстовый файл описывающий структуру каждого элемента библиотеки, это может быть карта расположения звуков в цифровом формате, их названия и категории, которые группируются согласно исполнительским штрихам.

**4. Создание UI/UX макета.**

На базе структуры библиотеки разрабатываются дизайн пользовательского опыта (UX), что представляет из себя схематичное расположение элементов дизайна с позиции их практичности, а затем разрабатывается интерфейс пользователя т.е.

Open A0	Close A0
index	index
thumb	thumb
little	little
ring finger+thumb	ring finger+thumb
rez	rez
bilakzarb	bilakzarb
arp.	arp.
pizz.	pizz.
mordent	mordent

Рис.1. Пример структуры библиотеки



графический дизайн (UI), то что видит конечный пользователь.

### 5. Написание партии для записи в студии.

Создается нотная партия инструмента, в которой прописан каждый звук, техника его извлечения и динамические оттенки, расписанные по категориям.

### 6. Анализ звучания в студии.

Перед началом студийной сессии необходимо исследовать помещение на предмет зон рефракции звука. Такие зоны могут сказаться на ухудшении качества записываемого звука. Важно ликвидировать любые акустические помехи, в противном случае после аудио-мониторинга окажется, что сэмплы непригодны для дальнейшей обработки.

### 7. Запись партии в студии с исполнителем.

Например, запись одного только non legato в студии может обойтись в несколько сессий по несколько часов.

### 8. Нарезка сэмплов.

Получив аудио дорожки, переходим к этапу нарезки на короткие сэмплы. Обращаем внимание на атаку звука и затухание. В местах атаки возникают ударные шумы, которые затем переходят в различимую высоту звука. Важно найти временную точку, где шумы быстро переходят в тон, таким образом мы не потеряем ударную составляющую любого звука, особенно дутара.

### 9. Зонирование сэмплов в Kontakt.

После нарезки и подготовки сэмплов, их размещают в сэмплере Kontakt. Зонирование сэмплов – это размещение звуков по нотам, по категориям в редакторе программы. Количество сэмплов в зависимости от объема библиотеки может достигать тысячи единиц, а объем данных – несколько гигабайт. Следует учитывать, что при объемном инструменте, нагрузка на процессор возрастает и конечный результат не может быть одинаков в своем показателе на большинстве компьютеров. Один персональный компьютер справится с задачей, иной же "зависнет".



Рис.3. Зонирование сэмплов в Kontakt



Рис.2. Дизайн библиотеки

Чтобы избежать подобного, необходимо планировать структуру библиотеки перед записью в студии. Иначе это может стоить крупных финансовых затрат на этапе проектирования.

### 10. Создание скрипта.

Скрипт – программный код, отвечающий за реализацию всех активных элементов библиотеки во время пользования. Сэмплер Kontakt использует собственный язык программирования KSP. Вы можете освоить основы

самостоятельно, но более детальное овладение потребует временных затрат от года и более. В Европе и США например, написание программного кода оценивается в 500-1000\$. Если не обладаете такой внушительной суммой возможно проект заинтересует кого-либо на специализированных форумах для любителей и профессионалов создания библиотек, и в этом случае, написание скрипта будет реализовано. Помните, что за создание кода, программист может потребовать роялти с каждой продажи библиотеки и обсудите этот момент перед подписанием контракта.

### 11. Тестирование.

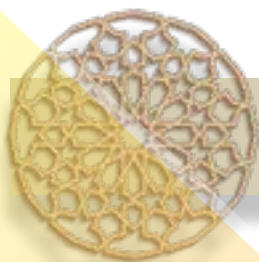
Заключительный этап разработки библиотеки – тестирование в работе каждого активного элемента системы. Симуляция игры пользователем в различных условиях, таких как темп, динамика, фактура.

Полный период разработки цифрового инструмента в зависимости от сложности и наличия финансовых средств может занимать от нескольких месяцев до более года.

Развитие отрасли движется в направлении создания более реалистичного звучания. Подобная тенденция свойственна большинству визуально-цифровых технологий, где перцепция играет значимую роль. Над решением задач работают команды из звукорежиссеров, композиторов, дизайнеров и программистов. Движение в направлении технологического прогресса музыкальных технологий возможно начать и в нашей стране. Развивая такие отрасли как фабрики по производству музыкальных инструментов и компании по производству цифровых аналогов музыкальных инструментов. В будущем будет ощутима диспропорция количества выпускников консерватории и вакантных мест. Важно создание мультиплинарных проектов, движущих однообразие музыкальных специализаций к комплементарности. Считаем, что подобное осуществимо при условии, когда проекты не зависимы от этоса музыкальных вузов и подведомственных им организаций. Необходима консолидация творческого и научного сообщества Республики в амбициозных междисциплинарных проектах. Такое движение прежде всего, это прирост дополнительных рабочих мест для музыкантов-ремесленников, звукорежиссеров, композиторов, дизайнеров и программистов.

### *Использованная литература:*

1. Постановление Президента Республики Узбекистан от 15.08.2017 г. ПП-3212 "Об организации деятельности Союза композиторов и бастакоров Узбекистана".
2. Петросянц А.И., Инструментоведение. Узбекские народные инструменты. Издание второе, дополненное и переработанное, Ташкент, -"Укитувчи", 1980.



Саида КАСЫМХОДЖАЕВА,

кандидат искусствоведения, доцент Государственной консерватории Узбекистана

## ВНЕДРЕНИЕ В СИСТЕМУ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

### Аннотация

На сегодняшний день наиболее актуальной задачей, стоящей перед творческими ВУЗами, является внедрение в систему музыкального образования инновационных технологий. В данной статье автор рассматривает возможности применения в педагогической практике одной из новых информационных технологий.

**Ключевые слова:** инновации, Дисклавир (Disklavier), педагогические технологии, методика преподавания.

Бугунги кунда ижодий ОТМларнинг олдида турган энг долзарб масалалардан бири, музикий таълим тизимида инновацион технологияларни олиб киришдир. Мазкур мақолада муаллиф педагогик амалиётда янги информация технологиялардан бирини имкониятлардан келиб чиқиб, қўллаш масаласини кўриб чиқади.

**Калит сўзлар:** инновация, Дисклавир (Disklavier), педагогик технологиялар, дарс бериш услубияти.

### Annotation

Today, the most urgent task facing to creative Higher education institution is the introduction of innovative technologies into the system of music education. In this article the author examining the possibilities of applying in teaching practice one of the new information technologies.

**Keywords:** innovation, Disklavier, pedagogical technologies, teaching methods.

В настоящее время актуальным является процесс внедрения в систему музыкального образования (включая педагогику музыкально-инструментального исполнительства) инновационных технологий, и связан он в числе прочего с формированием комплекса информационных средств обучения в высших образовательных учреждениях.

В современной научной литературе данный вопрос неоднократно рассматривался в разных аспектах (Л. Ю. Лосева, И. В. Соловьёва, Р. В. Панкевич и др.). При этом в XXI веке внимание общественности всё более привлекает созданный тремя десятилетиями ранее особый уникальный информационно-акустический музыкальный инструмент, которому пианистка и педагог Стелла Сик подобрала эпитет “формула будущего для музыкального образования”.

Эта система, известная с 1986 года под названием Дисклавир (Disklavier), по сути своей больше, чем музыкальный инструмент. Согласно техническому описанию, представленному в интернете фирмой “Yamaha”, Дисклавир есть “интеграция оптических, цифровых и компьютерных технологий в традиционные акустические рояли”.

Вместе с тем, в педагогическом аспекте, в некоторой степени изучены только функции записи и подключения ПК, позволяющие зафиксировать в цифровом формате точные данные исполнительской деятельности пианиста (Anjali Bhatara, Anna K. Tirovolas, Lilu Marie Duan, Bianca Levy, Daniel J. Levitin; K. Riley и др.). При этом они рассматриваются вне контекста других возможностей инструмента, собственно педагогических технологий для их использования не предлагается, из чего можно сделать вывод, что ресурсы Дисклавира применительно к педагогике музыкального образования исследованы далеко не полностью.



Таким образом, наблюдается противоречие между практической потребностью в освоении ресурсов Дисклавира в педагогике музыкально-исполнительского образования и недостаточной теоретико-методической разработанностью данного вопроса. Для разрешения этого противоречия первоочередной задачей является систематизация технических функций Дисклавира и выявление педагогического потенциала каждой из них.

Данную систематизацию представляется целесообразным разработать на основе соотнесения технических функций Дисклавира с возможностью их применения в области музыкального образования (с учётом наличия в нём разных уровней). Исходя из этого, предлагаются следующие классификационные разделы:

1. Базовые функции (БФ): являются основой для реализации других технических функций, в том числе педагогически ориентированных, но сами по себе не могут быть использованы непосредственно в рамках педагогических технологий.

2. Педагогически ориентированные функции (ПОФ), являющиеся основой для разработки собственно педагогических технологий, представлены на двух уровнях:

а) общего музыкального образования на начальном этапе (ПОФ НО);

б) профессионального музыкального образования (ПОФ ПО).

3. Вспомогательные функции (ВФ): имеют сугубо техническое назначение и не являются непосредственно педагогически ориентированными, но при взаимодействии с другими функциями обеспечивают расширение возможностей их применения и работоспособность системы.

4. Вспомогательные педагогически ориентированные функции (ВПОФ): предоставляют дополнительные возможности для реализации педагогических технологий, как традиционных, так и основанных на других технических функциях Дисклавира.

5. Педагогически не ориентированные функции (ПНФ): досугово-развлекательные.

Ещё одно достоинство Дисклавира – сочетание большого объёма встроенной памяти с функцией воспроизведения, что позволяет в любой момент прослушать записанные ранее композиции или записи одного сочинения, произведённые в разные периоды времени. Это даёт возможность не только педагогу, но и самому студенту анализировать и оценивать динамику развития исполнительского мастерства за короткий или длительный промежуток времени и сообразно полученному результату обдумывать дальнейшие действия.

В настоящее время только Дисклабир позволяет создать принципиально иной тип общения между преподавателем и студентом, а соответственно, и новый тип занятия. Несмотря на глубокую методическую проработанность системы формирования исполнительских качеств музыканта в традиционных условиях обучения существует ряд неразрешимых противоречий.

Современная педагогика рассматривает три типа коммуникации преподавателя и студента: авторитарный, демократический и либеральный. Исследователи сходятся во мнении, что педагогика музыкального образования должна стремиться к демократическому стилю общения, способствующему развитию таких важных качеств студента, как инициатива, ответственность, рефлексия, самокритика, творчество и т. д. (А. А. Чукавина, М. В. Голубцова и др.).

Для процесса обучения важно и то, что во время воспроизведения Дисклабир оставляет за студентом возможность одновременной игры на инструменте. То есть, исполнитель может работать над отдельным фрагментом одной рукой, воспроизводя предварительно записанную партию другой руки, или даже играть ансамбль в четыре руки с самим собой.

Если учесть что, в современных требованиях, предъявляемых к системе высшего образования, большое внимание и соответственно часов, отводится самостоятельной

работе студентов, то использование педагогически ориентированных функций Дисклавира в данном направлении представляется вполне целесообразным.

Таким образом, система Дисклавир позволяет формировать материал для самостоятельной работы студента. Конечно, качество звучания записи на компьютере будет зависеть от встроенной библиотеки семплов, но главное, что студент во время самостоятельной работы может ориентироваться на имеющиеся у него записи, а не только на свои ощущения и не всегда подробные воспоминания.

Благодаря возможности внесения изменений в запись, данная функция способствует развитию у студента таких качеств, как самостоятельность, творческий поиск и инициатива.

Следует заметить, что функция воспроизведения представляет интерес не только для обучающихся игре на фортепиано. Многие произведения исполняются с концертмейстером и на начальном этапе: когда солисту требуется многократно повторять одни и те же фрагменты, можно использовать Дисклавир. В таком случае воспроизведение становится вспомогательной педагогически ориентированной функцией.

Корректируя компьютерную запись, студент может постараться приблизить реальное исполнение к идеальному, которое живёт пока только в его сознании, а потом уже работать в направлении приближения реального исполнения к спроектированному им на компьютере.

Кроме того в дисциплинах историко-теоретического направления, где также требуются знания и соответствующее исполнение музыкального материала, работа с Дисклавиром, представляется перспективной.

Композиторам Дисклавир также может быть интересен своей возможностью воспроизводить музыку, сочинённую компьютерным образом.

Таким образом, при сравнении коммуникативных систем становится очевидным тот факт, что инновационный тип занятия базируется на основах традиционного, но взаимодействие преподавателя и студента уже выходит на иной уровень, где последний участвует в создании модели художественного образа на равных с преподавателем. Именно к этому стремится педагогика музыкального образования, и именно такое соотношение становится возможным благодаря применению системы Дисклавир.

### *Использованная литература:*

1. Указ Президента Республики Узбекистан от 21 сентября 2018 года “Об утверждении стратегии инновационного развития Республики Узбекистан на 2019 – 2021 годы”.
2. Постановление Президента Республики Узбекистан от 20 апреля 2017 года “О мерах по дальнейшему развитию системы высшего образования”.
3. Постановление Президента Республики Узбекистан от 8 августа 2017 года “О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана”.
4. Модель совершенства EFQM The EFQM Excellence Model// European Quality Award information Brochure 2004, -EFQM, 2004.
5. <http://www.edu.uz/ru/pages/undergraduate-education>.
6. Чукавина А. А. Педагогическое общение в стратегии и тактике психолого-педагогического воздействия [Текст] / А. А. Чукавина // Молодой учёный. - 2015. - № 22.3 (102.3). - С. 28-29.

## ЁШ БАСТАКОРЛАРНИ ТАЙЁРЛАШДА “ЧОЛҒУЛАШТИРИШ” ФАНИНИНГ АҲАМИЯТИ

## Аннотация

Умуммусиқий таълим масалаларини ечиш йўлида чолғулаштириш фанини ўргатишдан маълум мақсадлар – турли оркестрлар учун ёзилган асарлар партитураларини ўрганиш жараёнида талабага зарур бўлган билим ва кўникмаларни бериш кўзланади.

**Калит сўзлар:** оркестр, бастакор, чолғулаштириш, партитура, тембр.

На пути решения вопросов общемусыкального образования обозначены цели в изучении данного предмета, то есть предоставления студенту знаний и навыков, необходимых для изучения произведений искусства, написанных для различных оркестров.

**Ключевые слова:** оркестр, композитор, инструментоведение, партитура, тембр.

## Annotation

In order to address successfully the issues posed to the comprehensive music education, the certain goals have been set. Precisely speaking the students should be provided with elucidation and necessary skills of learning the scores of the pieces written for the different kind of orchestras.

**Keywords:** orchestra, composer, instrumental studies, score, timbre.

Чолғулаштириш фани ёш бастакор талабанинг профессионал билим даражасини шакллантириш занжирининг энг муҳим ҳалқаларидан ҳисобланади. Умуммусиқий таълим масалаларини ечиш йўлида бу фанни ўргатишдан кўзланган асосий мақсад – турли оркестрлар учун ёзилган асарлар партитураларини ўрганиш жараёнида талабага зарур бўлган билим ва кўникмаларни беришдир. Фанни ўзлаштириш мобайнида қўйиладиган мақсад ва вазифалар бўлажак профессионал бастакорларнинг фақатгина буюк бастакорлар асарлари билан танишиш, чолғулаштириш услубларини ўрганиш, партитураларнинг таҳлилигина эмас, балки келажакда ёзиладиган ўз асарлари

салоҳияти айнан шу фанни қай даражада ўрганганлиги билан боғлиқ бўлишини англаб етишда, деб белгилаш жоиз.

Чолғулаштириш мусиқа басталаш билан узлуксиз боғлиқдир. У умумий ижодий жараённинг бир бўлаги бўлиб, бунда бастакор оркестр учун ёзилган асар устида ишлаш натижасини партитура кўринишида белгилайди. Шу билан ёш бастакорлар учун чолғулаштириш курсининг мазмун-моҳияти ва аҳамиятлилиги аниқланади, устоздан эса бу фанни ўқитишда ҳар бир талабани индивидуаллигини ҳисобга олган ҳолда катта масъулият билан жиддий ёндашиш талаб қилинади.

Бу мақсадларга эришиш учун классик ижодий меросни ва машҳур замонавий



бастакорлар асарларини муҳим восита сифатида чуқур ўрганиш зарур. Ёш бастакор онги унинг ижодий ҳаракатлари доимо энг яхши бадиий анъаналарни давом эттиришга ва уларнинг замирида янги, мустақил бадиий аҳамиятга эга бўлган асарлар яратишга қаратилиши лозим.

Курс давомида ёш бастакор оркестр чолғуларининг имкониятларини мукамал билмоғи, оркестр ва овоз йўналишларини аниқ тушунмоғи ҳамда турли оркестр фактураларини яратишни ўрганмоғи лозим. Шу ўринда бастакор талаба чолғулаштириш ҳамда мусиқий асар мазмунининг бир-бирига чамбарчас боғлиқлигини англаб етиши керак. У йирик классик ва замонавий бастакорлар услублари моҳияти ва муҳим хусусиятларининг фарқига бориб, улардан ўз ижодий изланишларида фойдаланиши ва ривожлантириши зарур. Масаланинг яна бир муҳим томони шундаки, чолғулаштириш фани билан “ихтисослик” (бастакорлик санъати) фанининг бир-бирига боғланган ҳолда ўтилиши мақсадга мувофиқ бўлади, бунда ёш бастакор ўзининг асосий интилишларини табиий ҳолда амалга ошириши учун шароит яратилади.

Чолғулаштириш фани масалаларини ечишда чуқур ўйланиб, тўғри қўйилган режа асосида малакали устознинг етакчилиги қилиши ва талабанинг шиддат билан астойдил ишлаши муҳим ўрин тутди. Устоз ўз ўрнида шогирдининг профессионалик даражасини ҳар томонлама ривожлантиришга интилиши зарур. Талаба асарнинг ижро хусусияти, мазмуни, шакли, услуби ҳамда фактурасини аниқлаштиришда аниқ тушунчалар ҳосил қилиши керак.

Ўқув курсининг асосий материали сифатида ғарб, ўзбек ва рус композиторларининг сара асарлари хизмат қилади. Ўқув материали талабанинг индивидуал

хусусиятларига жавоб бериши, унинг умуммусиқий ривожини даражасига ва бу ривожланишнинг барча поғонасида вужудга келадиган янги педагогик масалалар ечимини таъминлаб бериши зарур.

Чолғулаштириш машғулотида махсус танланган вазифаларни ечиш яхши натижалар бериши мумкин. Бундай вазифалар одатда у ёки бу муаммо ечимига бағишланади ва уларнинг устида ишлаш, оркестр баёнининг қайсидир хусусиятларини қисқа йўл билан очиб беришга хизмат қилади.

Агар бастакор-талабанинг чолғулаштириш бўйича бажарган вазифаларини оркестр ёки камер ансамбллар томонидан ижро этиш имконияти бўлса, асарларни ижро эттириб, тинглаб хулоса чиқариш фойдали бўлади. Албатта бундай ижролар талабаларда катта қизиқиш уйғотади ва ўқитувчи учун ўз педагогик ишининг натижасини амалда текшириш имкониятини беради.

Оркестр ижросидан фойдаланиш имконияти бўлмаган ҳолларда, ҳозирги кунда ривожланиб келаётган янги электрон технологиялардан фойдаланиш мумкин. Яъни: семплерли секвенсорлар (синтезатор, оркестратор), мусиқий программалар (Sibelius, Nuendo ва Cubase) ва овоз карталари ўрнатилган компьютерлардан фойдаланиш керакли натижаларга олиб келади. Талаба ўзининг кўп овозли ва кўп тембрли амалий ишини шу заҳоти техника ёрдамида эшитишга муяссар бўлади ва йўл қўйилган камчиликларини устози ёрдамида бартараф этиши, бундан ташқари янги электрон технологиялар орқали кам ижро этиладиган партитуралар ижросини ҳам тинглаб кўриши мумкин.

Чолғулаштириш фанини ўрганишдан аввал, талабанинг умуммусиқий ва махсус тайёрланганлик даражаси маълум талабларга жавоб бериши шарт. У маълум бир билим даражасига ва кўникмаларга эга

бўлиши талаб қилинади. Хусусан: гармония асосларини билиши, усталлик билан овозларни йўналтира олиши; асарнинг шаклини аниқлай олиши, чолғушунослик асосларини билиши (торли асбобларнинг созланиши, регистри, аппликатураси ва асосий штрихлари), дамли чолғуларнинг диапазони, регистрлари, характери ва уларнинг янграш кучи ҳамда асосий техник имкониятлари, кенг қўлланиладиган урма-зарбли чолғуларни билиши, партитура ўқиш кўникмаларига эга бўлиши керак. Бастакор-талаба оркестр чолғуларининг қай биридадир ижро қилишни билса, бу унга чолғулаштириш жараёнида анча устунликлар яратади.

Чолғулаштириш дарслари одатда индивидуал равишда олиб борилади, аммо вақти-вақти билан бир неча талабадан иборат йиғма дарсларни ўтказиш ҳам яхши натижалар беради. Чунки бундай дарслар талабаларда бир-бирининг бажарган вазифасини таҳлил қилиш имкониятини туғдиради. Агар талабаларни курслар бўйича гуруҳларга бўлиш имконияти бўлса, улар билан ойда бир маротаба чолғулаштириш назариясининг асосий вазифаларини кўриб чиқиш бўйича “маҳорат” дарсларини ташкил қилиш мумкин.

Чолғулаштириш курси қуйидаги аспектларни ўз ичига олади: чолғулаштириш борасидаги билимларни чуқурлаштириш ва кенгайтириш; симфоник оркестрнинг турли гуруҳларига амалий чолғулаштириш кўникмаларини шакллантириш; партитуралар таҳлили. Курснинг мазкур асосий ташкилий қисмлари ўзаро боғлиқдир. Табиийки, чолғушунослик асосларини яхши билиш чолғулаштириш бўйича бажариладиган амалий вазифаларни бажаришда жуда қўл келади.

Чолғулаштириш жараёнида вужудга келадиган ижодий вазифаларни ечишда, оркестр чолғуларининг техникавий ва

ифодавий имкониятларини чуқурроқ ўрганиш эҳтиёжи туғилади. Чолғуларнинг қай регистрда қандай имкониятларга эгаллигини, уларнинг штрихларини тўғри белгилашга алоҳида эътибор бериш зарур. У ёки бу фраза ва пассажнинг янграшини амалда тинглаш учун талабанинг чолғучилар билан узвий алоқада бўлиши мақсадга мувофиқдир.

Чолғулаштиришни ўрганиш жараёнида партитуралар таҳлили муҳим ўрин эгаллайди. Бу жараёнда бастакорнинг ижодий фикрини амалга оширишда оркестрнинг қайси ифодавий воситалардан фойдаланиши кераклиги аниқланади. Партитуралар таҳлили мураккаб жараён бўлиб, унда қуйидагиларни алоҳида ажратиб ўтиш лозим, бу:

- кириш қисми. Унда умумий шакл таҳлили ва асарнинг таркибий қисми кўрилади;

- технологик таҳлил. У фактуранинг барча элементларини ҳамда уларнинг ўзаро муносабати ва боғлиқлигини ўз ичига олади;

- бадиий мазмунли таҳлил. Унинг натижасида оркестр воситаларининг ифодаловчи роли асарнинг асосий бадиий-визуал қиёфаларини яратишда ва уларнинг ривожига аниқланади.

Чолғулаштириш фанини ўрганиш жараёнида партитуралар таҳлили узлуксиз сингдирилиши лозим. Синчковлик билан қилинган таҳлил талаба онгида классик ва замонавий бастакорларнинг оркестр учун ёзилган асарларидаги қўллаган услуби ва принципларини тушуниб етишда қанчалик аҳамиятлилигига аниқлик киритади. Оркестр ёзувининг мураккаб технологиясини эгаллашга айнан синчковлик билан таҳлил қилмасдан эришиб бўлмайди.

Аслида, чолғулаштириш дарсини бирон-бир партитурага мурожаат қилмай ўтишни тасаввур қилиш қийин.

Таҳлил жараёнида берилган асарни иложи борича жонли ижрода ёки аудио ёзувда тинглаш билан бирга олиб бориш қутилган натижаларни беради. Барча ҳолларда бир нарсани эсда тутиш лозим: таҳлил чуқур ва намунали бўлиши керак. Партитуранинг юзаки кўриб чиқишнинг мураккаб бастакорлик ҳунарини эгаллашда фойдаси жуда кам. Бундай бастакорнинг билими саёз бўлиб, талабалик даврида чала ўрганилган фан, келажакдаги ижодида талайгина муаммоларни келтириб чиқаради.

Партитураларни ўрганиш жараёнида, уларнинг тарихий шаклланган услубий хусусиятларини аниқламоқ ва англамоқ даркор. Шунда талаба аста-секин атоқли классик ва замонавий бастакорлар партитураларининг ўзига хослигини аниқлаб, унда ажратиш кўникмалари ҳосил бўлади. Зукко талабалар эса бастакорларнинг чолғулаштириш услубига қараб мазкур асарни айнан ким яратганлиги ва чолғулаштирилганлигининг фарқига етиш даражасигача борадилар.

Доимий равишда мазмунан, шаклан, услубан, фактура жиҳатидан турли бўлган жаҳон мусиқа адабиётининг энг сара асарлари партитураларини таҳлил қилиш, талабанинг чолғулаштириш бўйича кўникмаларни эгаллашига, мураккаб оркестр ёзувини ўрганишга ва унинг мусиқий дунёқарабини кенгайтиришга хизмат қилади.

Амалий машғулотлар учун фортепиано ва вокал мусиқасидан фойдаланиш мумкин. Фортепиано учун ёзилган асарларни чолғулаштириш, талабанинг ижодий имкониятларини очиб беради, аммо бошланғич даврда қийинчилик туғдириши мумкин. Чунки фортепиано фактураси оркестрникидан тубдан фарқ қилади. Муаллиф томонидан чолғулаштирилган фортепиано асарларини талабаларга амалий вазифалар тариқасида бериш мақсадга мувофиқдир. Бундай ҳолатда талабани дарҳол муаллифлик партитурасига рўбарў қилмасдан, балки, талаба томонидан бажарилган вазифани тайёр бўлган ҳолатидагина солиштириб қилинган таҳлил анча унумлироқ натижаларни беради.

Талаба томонидан ёзилган асарларни чолғулаштиришни бастакорлик дарсларида амалга ошириб, чолғулаштириш дарслари учун махсус, кичикроқ куйлар ёзиш ёки халқ куйларини қайта ишлаш, оркестр учун партитура яратишда талаба олдида бевосита аниқ вазифа қўйган ҳолда иш олиб бориш муҳимдир. "Чолғулаштириш" фани бугунги давр талабига жавоб берадиган мутахассис кадрларни, профессионал бастакорларни тарбиялашда катта аҳамиятга эга эканлигини яна бир бор ишонч билан таъкидлаш жоиздир.

### *Фойдаланилган адабиётлар:*

1. Анисимов Б.И. Практическое пособие по инструментровке для духового оркестра. Л., Музыка, 1979.
2. Банщиков Г. Законы функциональной инструментровки. Учебное пособие. -СПб., Композитор, 1999.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. II том., Музыка, 1972.
4. Дарваш Г. Правила оркестровки. Издательство "Корвина". 1964.
5. Карс А. История оркестровки. -М., Музыка, 1989.
6. Пистон У. Оркестровка. Учебное пособие. Пер. с англ. К. Иванова. -М., Советский композитор, 1990.
7. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. 1913, Российское музыкальное издательство.



**Аннотация**

Не малую роль в реформах образования в рамках стратегии развития системы подготовки кадров у нас в республике играет технологический подход к образовательному процессу. Активно разрабатываются в научно-педагогических исследованиях технологии организации учебного процесса. Однако, несмотря на широкое применение педагогических технологий в общем и профессиональном образовании, сфера музыкального образования остается достаточно консервативной и практически не использует технологических инноваций.

**Ключевые слова:** педагогические технологии, музыкальная педагогика, педагогика искусства, образовательный процесс.

Республикамизда кадрлар тайёрлаш тизимини ривожлантириш стратегияси доирасида таълим жараёнига технологик ёндашув таълим ислохотида муҳим ўрин тутди. Илмий-педагогик тадқиқотларда ўқув жараёнини технологик ташкил қилиш фаол ишлаб чиқилмоқда. Умумий ва профессионал таълимда педагогик технологияларнинг кенг қўлланилишига қарамай, муסיқий таълим доирасида анчайин консервативлик сақланиб қолмоқда ва амалиётда технологик инновациялар қўлланилиши деярли йўқ.

**Калит сўзлар:** педагогик технологиялар, муסיқий педагогика, санъат педагогикаси, таълим жараёни.

**Annotation**

The technological approach to the educational process plays a significant role in educational reforms within the framework of the development strategy of the new training system in our republic. Today technology of organization of the educational process has actively advanced in the scientific and pedagogical research. However, despite the widespread implementation of educational technology in vocational education, the field of music education remains fairly conventional and practically does not use technological innovations.

**Keywords:** pedagogical technologies, musical pedagogy, pedagogical art, educational process.

Педагогика искусства отличается ярко выраженной спецификой, обусловленной индивидуальным характером обучения, апеллирующим к миру эмоций и художественных образов, к духовно-эстетической сфере человека, развитие которой, как полагают музыканты, во всех случаях уникально, неповторимо и не подлежит технологическому описанию. В связи с этим актуальным представляется рассмотрение вопроса о возможности

разработки и применения педагогической технологии в музыкально-образовательном процессе и о специфических особенностях такой технологии.

Термин “педагогическая технология” имеет множество различных значений и трактуется в научно-педагогической литературе, как правило, неоднозначно. Мы придерживаемся позиции Д. В. Чернилевского, который понимает педагогическую технологию как интегративную систему,

включающую упорядоченное множество операций и действий, обеспечивающих педагогическое целеопределение, содержательные, информационно-предметные и процессуальные аспекты, направленные на усвоение систематизированных знаний, приобретение профессиональных умений и формирование личностных качеств обучаемых, заданных целями обучения [1].

В музыкальном образовании концептуальной основой педагогического процесса традиционно выступают личностно-ориентированный и деятельностный подходы, что определяется спецификой музыкальной деятельности как основы образовательного процесса, протекающей в индивидуальном режиме занятий, характеризующейся пристальным вниманием к личности ученика, доверительным стилем взаимоотношений с преподавателем. Мы полагаем, что, наряду с указанными подходами, необходимо применение также компетентностного подхода, который в данном случае будет являться доминирующим, так как определяет цели, задачи и конечный результат обучения – подготовку компетентного специалиста, а также координирует программу подготовки специалиста с целями обучения и возможностями педагогической технологии.

В музыкальном образовании взаимозависимость содержательных и процессуальных компонентов образовательной системы выражена достаточно отчетливо. Содержательная часть обучения направлена на усвоение теоретических знаний и поиск новой информации. Она детерминирует применение известных в общей педагогике методов учебной работы – объяснительно-иллюстративного, эвристического, проблемного и других. Содержание образования, связанное с освоением исполнительских навыков, обуславливает обращение не только к общедидактическим методам, но и к специфически музыкальным методам исполнительского показа и наведения. Овладение навыками коллективной творческой деятельности требует использования педагогического

и творческого моделирования, предполагающих воссоздание в учебном процессе различных “режимов” функционирования музыкального коллектива (учебного, репетиционного, сценического) и т. д.

Нам представляется актуальной позиция подхода к образовательному процессу как к процессу развития гуманитарной системы, с акцентом на личностно-субъективные параметры педагогической деятельности, в которой рациональная регуляция неотделима от эмоциональной. Субъективность, отсроченность, вариативность результата обучения не позволяют обеспечить такой же уровень его предсказуемости и гарантированности, как в инженерно-технических и производственных областях [3]. Операционная сторона педагогической деятельности не может быть отделена от ее личностно-субъективных параметров, следовательно, полная жесткая алгоритмизация ее маловероятна.

В условиях музыкально-педагогического процесса, ориентированного на индивидуально-личностный подход к ученику, применение вариативных педагогических методов и приемов, учитывающих уровень развития музыкальных способностей воспитанника, его темперамент, характер, стиль общения и т.п., алгоритмизация педагогической деятельности в принципе невозможна. В процессе музыкальных занятий (особенно в исполнительском классе) педагогу приходится мгновенно реагировать на изменение эмоционально-психологического состояния ученика, его исполнительских намерений и, соответственно, корректировать постановку учебных задач, менять методы педагогического воздействия.

Есть исследователи, которые решительно отрицают возможность существования педагогических технологий в условиях личностно-ориентированного обучения, мотивируя это тем, что уровень детальности проектирования здесь ограничен принципами неопределенности, в соответствии с которыми предусмотреть все подробности невозможно и ненужно (Э. Н. Гусинский и Ю. И. Турчанинова). Авторы утверждают,

что невозможно распланировать заранее путь становления и развития личности, но можно и необходимо проектировать желательные свойства образовательной среды [4]. Образовательный эффект у каждого субъекта учебного процесса свой, так что нельзя предсказать, каким он будет у конкретного человека в данной ситуации. Но в активизирующей образовательной среде высока вероятность возникновения факторов, которые могут возбудить личный интерес, стимулировать проявление инициативы, способствовать актуализации знаний и прочее.

Для сферы музыкального образования данное утверждение является принципиальным. Роль воспитывающей творческой среды неоднократно подчеркивали многие деятели музыкальной педагогики, указывая, что чем раньше юный музыкант попадет в такую среду, тем быстрее пойдет его музыкальное развитие. Именно поэтому в основе работы с особо одаренными детьми в специализированных музыкально-образовательных учреждениях лежит принцип ранней профилизации, предполагающий раннее “погружение” ребенка во взрослую среду активного музыкального творчества, в совместную исполнительскую деятельность со сверстниками и более взрослыми учениками. Сказанное позволяет утверждать, что важнейшей задачей разработки и реализации педагогической технологии в условиях музыкально-образовательного процесса

является проектирование развивающей творческой музыкальной среды.

В условиях личностно-ориентированного музыкального обучения “педагогическая технология” существует в своеобразном виде. Она представляет собой специфическую индивидуальную деятельность педагога по проектированию учебной деятельности и ее практической организации в рамках определенной предметной области с ориентацией на развитие и саморазвитие личностных свойств учащихся, учитывая его потребности и возможности.

Итак, обобщая сказанное, можно утверждать, что педагогическая технология предлагает проект образовательного процесса, который определяет структуру и содержание учебно-познавательной деятельности студентов, а также способы, методы и средства обучающей деятельности преподавателя. В условиях музыкально-образовательного процесса концептуальной основой педагогической технологии является личностно-ориентированный, деятельностный и компетентностный подходы к образованию; содержательной частью выступает конкретная образовательная программа, регламентированная государственным образовательным стандартом; процессуальную основу составляют средства, методы, формы деятельности преподавателя и студентов, отражающие специфику организации музыкального обучения и реализующие целевую программу подготовки компетентного специалиста.

#### *Использованная литература:*

1. Чернилевский Д. В. Дидактические технологии в высшей школе: учеб. пособие для вузов / Д. В. Чернилевский. -М., ЮНИТИ – ДАНА, 2002. 437-стр.
2. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии / Г. К. Селевко. -М., Народное образование, 1998. 256 с.
3. Кларин М. В. Инновации в мировой педагогике / М. В. Кларин. -Рига. НПЦ “Эксперимент”, 1995. 176-стр.
4. Гусинский Э.Н. Введение в философию образования / Э. Н. Гусинский, Ю. И. Турчанинова. -М., Логос, 2000. 224 с.
5. Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. Сборник статей. -М., Музыка, 1991. 163 с.
6. В. Юзефович. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. 2-е изд. -М., Музыка, 1985. 115-стр.



Давлат ХИММАТОВ,

фалсафа фанлари номзоди,

Ўзбекистон давлат консерваториясининг катта ўқитувчиси

## ЭСТЕТИК ДИД ВА УНИНГ АҲАМИЯТИ

### Аннотация

Мазкур мақолада эстетик дид ва унинг инсон ҳаётидаги аҳамияти, ёшлар эстетик дидининг шаклланишига таъсир қиладиган омиллар, санъаткор эстетик дидининг аҳамияти, куй-қўшиқлар ҳамда уларга ишланган клиплар, кинофильмларнинг эстетик дидни шаклланишига таъсири масалалари фалсафий таҳлил қилинган.

**Калит сўзлар:** эстетик дид, эстетик онг, маданият, эстетик англаш, оммавий маданият, ёшлар тарбияси.

В данной статье, с философской точки зрения, анализируется эстетический вкус и его значение в жизни человека, факторы, влияющие на формирование эстетического вкуса молодежи, его важность в формировании личности деятеля искусств.

**Ключевые слова:** эстетический вкус, эстетическое сознание, культура, эстетическое понимание, массовая культура, воспитание молодежи.

### Annotation

This article analyzes the aesthetic taste and its significance in human life, the factors affecting the formation of the aesthetic taste of youth, as well as the importance of the aesthetic taste for the representative of art, and the influence of songs and music videos on aesthetic taste from a philosophical point of view.

**Keywords:** aesthetic taste, aesthetic consciousness, culture, aesthetic understanding, mass culture, youth education.

Замон ривожлангани сари маданиятли инсонга қўйилаётган талаблар ҳам ўзгариб бормоқда. Шундай талаблардан бири – шахснинг эстетик онгининг ривожланганлиги ҳамда эстетик дидининг юксак даражада бўлиши талабидир. Эстетик дид эстетик онгнинг муҳим таркибий қисмларидан бири бўлиб, ҳис-туйғу ва тафаккур бирлиги, инсон ўзлигини ифодаловчи баҳодир.

Эстетик дид – инсонни оламдаги нарса ва ҳодисаларнинг эстетик сифатларини идрок этиш ва баҳолай олиш қобилиятидир.

Эстетик дид тушунчасининг ўзига хослиги шундаки, у бир томондан идрок, фаҳм-фаросат каби илдизлари билан ақлга бориб тақалса, иккинчидан, ўзининг эҳтирос, ҳис-ҳаяжон, субъектив

баҳолаш хусусияти билан ажралиб туради. Шу сабабли биз одатда, эстетик дид деганда инсондаги гўзаллик, улғуворлик, фожеавийлик сингари эстетик хусусиятларни, умуман, нафосатни идрок этиш қобилиятини назарда тутамиз. Масалан, осмонни қора булут тўлиқ қоплаб олганини кўра-била туриб соябонсиз йўлга чиққан одамни фаҳмсиз, чанг, лой поябзалини ечмай, гиламни босиб, ичкарига кирган одамни фаросатсиз деб атаймиз. Йиртиқ-ямоқ жинси шим билан костюм кийган одамни кўрсак, уни дидсиз деймиз. Биринчи ҳодисада биз табиий шароитга мослашмай, ўзига жабр қиладиган кишини, иккинчисида ҳам гигиеник, ҳам ахлоқий қонун-қоидаларга амал қилмай, тарбиясизлиги туфайли

уй эгасини ранжитган одамни, учинчи ҳодисада кийинишдаги уйғунликни тушунмаган, гўзаллик билан бачкана ялтироқликнинг фарқига бормаган кимсани кўрамиз. Ёки бошқача қилиб айтганда, биз онгнинг, биринчи ҳодисада ҳақиқатга, кейингисада эзуликка, учинчисада эса гўзалликка муносабатини учратамиз. Ҳар учала ҳодисанинг асосида ҳам қобилият ётади. Зеро, фаҳм–ақлий, фаросат–ахлоқий, дид–эстетик қобилиятни юзага чиқаради. Учала қобилиятнинг ҳам ибтидоси табиий туғмаликка бориб тақалса-да, улар ўзларини асосан тарбия, ижтимоий муносабатлар орқали рўёбга чиқаради. Айниқса, эстетик дид мураккаб тарбия жараёнини тақозо этади. Чунки у ҳам ақлий, ҳам ахлоқий, ҳам ҳиссий тарбия уйғунлашган умумийликдан иборатдир.

Эстетик дид замирида гўзалликни хунуқликдан ажрата билиш ва ундан беғараз шодланиш ҳамда лаззатланиш қобилияти ётади. Эстетик дид бир вақтнинг ўзида ҳам бизнинг баҳомиз, ҳам бизга берилган баҳо бўлиб, эстетика фани тадқиқот доирасининг энг мураккаб ва қизиқарли муаммоларидан ҳисобланади. Эстетик дидга эга бўлган инсон атроф-муҳитни гўзаллик ва хунуқлик, улуғворлик ва тубанлик, фожеавийлик ва кулгилилик каби мезоний тушунчалар орқали кўздан кечиради. Юксак эстетик дидга эга бўлиши нафақат ўзига, балки, атрофдагиларга ҳам ижобий таъсир кўрсатади.

Дид эстетик англашнинг энг муҳим унсуридир. Шу нуқтаи назардан эстетик дид тарбияси инсон камолотида муҳим ўрин тутаяди. Дид шунчаки баҳо бўлмай, нарса-ҳодиса эстетик хусусиятларини чуқур идрок этиш орқали юзага келадиган хулосадир. Аммо дид ягона, мутлақ эстетик ҳодиса эмас. У муайян нисбийлик табиатига эга. Эстетик дид ҳар кимда ҳар хил бўлиб, унда субъектив мушоҳада

кучли. Шунинг учун инглиз файласуфи Девид Юм дид ҳақида баҳслашмайдилар, яъни ҳар кимнинг диди ҳар хил деган фикрни илгари сурган. Аммо шундай эстетик қадриятлар борки, улар муайян замон, ижтимоий ҳаёт, умуммиллий, умуминсоний, маданий даража билан шартланади. Улар идрок этилганида баҳслашиш мумкин эмас. Масалан, буюк мусаввирлар Ботичеллининг “Венеранинг туғилиши”, Рафаэлнинг “Конестабил мадоннаси” ва қатор замонлар тан олган бу каби қадриятларни “Бу менга ёқмайди”, дейиш ножоиздир. Немис файласуфи И. Кант дид ҳақида баҳслашиш ҳам мумкин ва аксинча баҳслашмаслик ҳам мумкин, деган антиномияни ўртага ташлайди. И. Кант назарида эстетик дид якка одамга хос бўлган инсоннинг туғма қобилиятидир. Дид мулоҳазаси ниҳоятда шахсий табиатга молик.

Дарҳақиқат шоир айтганидек, “Кимгадир ёқар лола, ким атиргул шайдоси, мен учун райҳон аъло”. Бу уч хил дид ўзига хос субъектив кечинмаларга асосланса-да, уларнинг умумий объектив илдишлари бор. Улар гуллардаги гўзалликни турли хил шаклда кўрадилар ва бу ҳолат табиий. Шу сабабли ҳар уч дид ҳурматга, эътиборга лойиқ. Шундай экан, диднинг турли даражаси ҳақида фикр юритиш мумкин. Бу одамларнинг савияси, маданийлик тоифаси билан боғлиқ. Инсон дид билан кийиниши, уйи, жаҳон адабиётининг нодир намуналари билан тўла бўлгани учунгина эстетик диди юксак, деб баҳо бериб бўлмайди. Баъзи кишилар борки, нафосатни завқланиш учун эмас, балки ўзининг бошқалардан маданиятлигини, ўқимишлигини кўрсатиш учун бир восита, деб билади. Шундай экан, уларнинг моҳиятини англаб етиши, санъат асарларини ўқиб баҳолай олиши, ҳақиқий санъат асари қадрини билгани учун юксак дид соҳиби дейиш

тўғрироқ бўлади. Тўғри, бадий дид эстетик дидга нисбатан хусусий, тор қамровли, лекин шунинг баробарида эстетик диднинг асосини ташкил этишини назарда тутганда инсоннинг санъат асарларини таҳлил қила олиши ва тўғри баҳо бериши муҳим аҳамият касб этади.

Эстетик дид масаласи шахс, жамият ва миллат маданияти учун катта аҳамиятга эга. Негаки жамиятда юксак дидли кишилар қанча кўп бўлса, унинг маданият даражаси юксалади, жамият фаровонлашади. Алоҳида инсоннинг эстетик диди шу жамият маданияти даражасида намоён бўлади. Шу сабабли эстетик дид тарбиясига доим эътибор қаратилган. Чунки фақат юксак эстетик дид эгасигина ҳақиқий эркин фикрлаш салоҳиятига, дунёни гўзаллик призмаси орқали кўра билиш қобилиятига эга бўлади.

Эстетик дид туғма бўлиши мумкин. Энди дунёга келган, ҳали ижтимоийлашмаган гўдак бешиқда ётар экан, бешикка осифлиқ рангли ўйинчоқдан завқланиши, ғадир-будир, шаклан қўпол эмас, қўлга майин, юмшоқ, силлиқ уринадиган нарсаларни хуш кўриши, уларни сийпалаб завқланиши, алла эшитиб ором олиши буни тасдиқлайди. Аммо таълим-тарбия жараёни унинг шаклланиши ва такомиллашувида муҳим ўрин тутади. Айниқса, оила эстетик тарбиянинг илк масканидир. Бола эстетик дидининг шаклланишида ота-онанинг алоҳида ўрни бор. Қўғирчоқ ўйнаётган қизалоқни ҳеч кузатганмисиз? Кичик-кичик мато парчаларидан қўғирчоғига турли-туман кийимлар тикади, мустақил ранглар танлайди, алла ва эртақлар айтади. У онасига тақлид қилади, онасидан ўрганган муомала ва хунарларни қўғирчоғига қилади, онасидан ибрат олади. Онасининг туфлисини кийиб, сумкасини кўтариб, кўзгуга қараётган

қизалоқнинг диди, аввало, онасининг таъсирида шаклланиб боради. Демак, болага фақат насихат қилиш эмас, аввало ўз хатти-ҳаракати, юриш-туриши билан ибрат бўлиш катта аҳамиятга эга. Бола учун ота-она эстетик идеалдир. Шунинг учун оилада, айниқса ибрат катта аҳамиятга эга. Негаки, ўғил отасига, қиз онасига тақлид қилади. Яъни бола учун отаси энг кучли, энг ақлли, онаси эса энг гўзал ва донодир. Бу ҳаттоки бола улғайганда ҳам намоён бўлади. Аксарият йигитлар умр йўлдошининг онасига ўхшашини ишташлари, оналарини ибрат қилиб кўрсатишлари ҳам шундан далолат беради.

Эстетик дид таълим-тарбия масканлари билан бирга санъат воситасида ҳам такомиллашиб боради. Айниқса, санъат доим эстетик тарбиянинг асосий воситаси бўлган. Айнан бадий адабиёт эстетик дид тарбиясида ўзига хос ўринга эга. Гўдак илк дунёни таниганиданок алла эшитади, кейинчалик эртақлар оламига ошно бўлади. Унинг бадий адабиётга қизиқиши оила таъсирида поғонама-поғона юксалиб бораверади. Китобдаги ижобий қахрамонларнинг хатти-ҳаракати, кийиниши, юриш-туришига тақлид қилади, уларга ўхшашга ҳаракат қилади. Бутун фарзандларимизнинг диди қандай асарлар таъсирида шаклланиб бормоқда? Миллий менталитетимизга тўғри келмайдиган бадий асарлар, кинофильмлар эстетик дидни такомиллаштиришга қодирми? Бу энг долзарб масалалардан бўлиб, Биринчи Президентимиз Ислом Каримов бу борада “Биз учун ахлоқий жиҳатдан номаъқул, миллий қадрият ва қарашларимизга ёт бўлган, лекин ҳозирги вақтда ҳаётимизга кириб келаётган мана шундай кўринишларни бамисоли юқумли касаллик деб қабул қилишимиз лозим. Ва айни шу асосда бундай хуружларнинг ўта хавфли ҳолат эканини англашимиз зарур. Нега



деганда, агар инсоннинг қулоғи енгил-елпи, тумтароқ оҳангларга ўрганиб қолса, бора-бора унинг бадиий диди, музика маданияти пасайиб кетиши, унинг маънавий оламини сохта тушунчалар эгаллаб олиши ҳеч гап эмас”, дея алоҳида таъкидлаган. Ахлоқий жиҳатдан номаъқул, миллий қадрият ва қарашларимизга ёт бўлган “оммавий маданият” намуналарига қарши курашишда санъат соҳаси вакиллариининг ўрни беқиёс. “Оммавий маданият” намуналарига қарши курашиш санъаткорларимиздан жуда катта масъулият талаб этади. Телевидениеда намоёиш этилаётган куй-қушиқлар ҳамда уларга ишланган клиплар, кинофильмлар, ҳатто рекламалар ҳам ёшлар маънавиятига, эстетик дидининг шаклланишига катта таъсир кўрсатади. Бунинг исботи сифатида

телеканалларимизда намоёиш этилаётган турк сериалларида аксарият бош қаҳрамонлар соқол қўйганликлари боис ёшларимиз орасида соқол қўйиш урфга айланаётганини айтиб ўтиш мумкин.

Санъаткорнинг эстетик диди қанчалик юқори бўлса, фаолиятининг кишилар онгида акс садо бериши ҳам самарали бўлади. Санъаткор жамиятнинг фаол аъзоси сифатида яратган асарларида ўзини намоён этади ва ўқувчи-ёшларга эстетик таъсир кўрсатади. Шунинг учун бугун ижодкорларимиз эстетик дидга эга бўлиши, миллий санъат, урф-одат ва анъаналарни билиши ва миллий қадриятларимизни ўз асарларида акс эттириш орқали маънан юксак, ахлоқан баркамол авлодни тарбиялашда ҳисса қўшишлари лозим.

#### *Фойдаланилган адабиётлар:*

1. Каримов И. А. “Юксак маънавият – енгилмас куч”. -Т., Маънавият, 2008. 103-б.
2. Умаров Э. “Эстетика”. Ўқув қўлланма. -Т., Ўқитувчи. 1995. 306-б.
3. Фалсафа “Қомусий луғат”. -Т., Шарқ, 2004. 464-б.
4. Кайковус. Қобуснома. -Т., Истиқлол, 1994.
5. Борев Ю. Эстетика. -М.,1988.



**Татьяна РАСУЛОВА,**

кандидат философских наук,

и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана

## АКБАР – РЕФОРМАТОР, ПРОСВЕТИТЕЛЬ И СОЗИДАТЕЛЬ ИНДИИ

### Аннотация

Статья посвящена одному из величайших представителей династии Великих Моголов – Акбаре, который сыграл выдающуюся, труднопереоценимую роль в объединении Индии, установлении мира и спокойствия в стране. Акбар вошел в историю как смелый реформатор, создатель государства и государственности, строитель городов и просветитель народа.

**Ключевые слова:** Император Индии, Великие Моголы, Амир Тимур, строитель, просветитель, религиозная толерантность, равенство прав граждан, Сотрудник Космической Эволюции.

Мақола Буюк Мўғуллар сулоласининг ёрқин намояналаридан бири – Акбарга бағишланган. Акбар довюрак реформатор, давлат ва давлатчилик бунёдкори, шаҳарлар барпо этувчи ва халқ маърифатчиси сифатида тарихга кирган.

**Калит сўзлар:** Ҳиндистон императори, Буюк Мўғуллар, Амир Тимур, қурувчи, маърифатпарвар, диний бағрикенглик, фуқаролар ҳуқуқи тенглиги, Космик Эволюцияси Ишчиси.

### Annotation

The article is dedicated to Emperor of India Akbar, one of the greatest representatives of the Great Mogul dynasty. Akbar went down in history as a courageous reformer, creator of state and statehood, constructor of the cities and enlightener of the people.

**Keywords:** Emperor of India, Mughals, Amir Timur, builder, enlightener, religious tolerance, civil rights equality, Cosmic Evolution Servant.

Абу-л Музаффар Желал-ад-Дин Мухаммад (1542-1605) был не только выдающимся полководцем и государственным деятелем, любителем и покровителем науки и искусства, тонким знатоком и ценителем книги, под руководством которого создавались бесценные книжные миниатюры, но и Великим Объединителем и Созидателем Индии. Это было время, когда взаимная вражда и ненависть между людьми считались почти что нормой в человеческих взаимоотношениях, и именно в такое смутное, варварское время Желал-ад-Дин проповедовал

идею единения всех народов и этносов Индии. Не случайно еще при своей жизни Желал-ад-Дин получил почетное прозвище Акбар, что в переводе с арабского языка означает великий.

Действительно, Акбар был Великим Императором Индии. Однако истинное величие его состояло не в самом факте воцарения на императорском троне, не в принадлежности к династии Великих Моголов, ведущих свое происхождение от Амира Тимура, и даже не в родстве с Чингисханом, от которого Желал-ад-Дин вел родословную по линии своей

прабабушки – матери его деда Бабура. Нет. Истинное, Неземное величие Акбара состояло в той реформаторской, просветительской и созидательной деятельности, которую Император Индии проводил на протяжении всех долгих лет своего царствования. Неудивительно, что Акбар, остался в истории как создатель могущественного и процветающего государства, став строителем и созидателем городов, человеком широчайшего мировоззрения, которое не так уж часто встречается даже в наше время. Именно эта деятельность Акбара была подмечена и оценена как его преданными сторонниками, так и теми современниками и потомками, чье духовное сознание было достаточно чутким и открытым, чтобы понять и принять его идеи как величайшее благо для всей страны.

Так в чем же состояла реформаторская, просветительская и созидательная деятельность Великого Императора Индии Акбара, которая способствовала объединению разных народов и этносов одной страны, но при этом служила целям Космической Эволюции человечества в целом?

Начнем с того, что Император Акбар дал пример Великого Служения и Подвига, совершенного им во имя духовной эволюции всего человечества. Этот Подвиг и Великое Служение состояли в том, что живя материально благополучной, комфортной, даже роскошной жизнью и обладая неограниченной, абсолютной царской властью, Акбар нашел в себе невероятную духовную силу и мужество, чтобы думать не о личных удовольствиях, а о благе своего народа, о его просвещении и духовном развитии. Иными словами, Акбар прилагал все свои усилия, чтобы вести народы Индии по ступеням Космической Эволюции. В этой связи в Живой Этике сказано: “И еще говорил

Акбар: “Счастливы, ибо мог прилагать в жизни священное Учение, мог дать довольство народу и был отнесен большими врагами” [1,270]. В “Транях Агни Йоги” говорится: “Многие совершали подвиги в затворе и отшельничестве и победили, но немного тех, кто во главе царств земных совершили его. Царь Соломон и Император Акбар Великий дали пример человечеству того, что дух, воистину, непобеждаем ничем, даже царскою властью” [2, с.327, § 275].

Провозглашенный Императором Индии в возрасте 13 лет, Акбар достаточно рано осознал, что мир и спокойствие в стране, раздираемой межрелигиозными, межнациональными и кастовыми противоречиями, возможно достичь только при толерантном правлении. А для этого Великие Моголы, которые пришли в Индию в качестве завоевателей, должны были не только уважать религиозные взгляды, и национальные обычаи народов Индии, но и уравнивать их в гражданских правах с мусульманами. Поэтому в 1563 году Акбар отменил налог на индусов, плативших дань за возможность совершения паломничества в священные для индуистов места, годом позже была ликвидирована джизья [3], а в 1593 году своим указом император уравнивал в правах индусов и мусульман. И это равенство перед законом на долгий срок скрепило такие разрозненные и такие разные пласты индийского общества, что способствовало сохранению мира в государстве Великого Акбара на все время его правления, и даже дальше, пока его потомки не отказались от этой идеи.

Вместе с тем, Акбар не ограничился этим. Утверждая толерантность своего правления, Император Индии, совместно со своим ближайшим другом и визирем Абу-л Фазлом Аллами, написавшем о нем прекрасную книгу “Акбар-наме”,



провозгласил “всеобщий мир” (солхи-кулл), т.е. политику прекращения преследования инаковерующих. В этих целях Акбар стал устраивать у себя при дворе особые собрания, во время которых сторонники различных религий – мусульмане, индуисты, буддисты, джайнисты, иудеи, миссионеры-христиане вели оживленные философские дискуссии на тему выбора религиозной веры. Иначе говоря, Акбар собирал теологов, проповедовавших различные вероучения, обсуждал с ними вопросы религии и метафизики, обменивался идеями, отказываясь при этом признавать абсолютное превосходство только ислама в ущерб другим религиозным культурам. Однако, видимо, не найдя удовлетворения в этих беседах, Акбар, в конце концов, создал собственное суфийское братство, посвященное “Божественному монотеизму” (Тавхид-э-Илахи), и пытался утвердить в стране новое вероучение единства всех религий, которое назвал “Дин-и-Илахи”, т.е. Божественная Вера. Устав братства провозглашал безусловную веру в Единого Бога, который раскрывает Себя в любой религии.

Как в этой связи пишет Л. В. Шапошникова: “В мире бушевала темная Варфоломеевская ночь, а индийский император старательно изучал известные ему религии, чтобы, отобрав лучшее из них, создать религию терпимости, добра и мира” [4, с.327]. Н. К. Рерих отметил: “Великий Акбар с мудрой Джод-бай, создавая храм Единой Религии, мыслили о том же великом вмещении, преисполняясь терпимости” [5, с.62]. У Е. И. Рерих в этой связи есть слова, которые приоткрывают некую сокровенную завесу: “Под деревом Акбар имел видение. Серебряный вестник неожиданно предстал и сказал: “...Будешь строить Царство и в нем Храм будущий. И как Владыка пройдешь поле жизни, неся в духе Храм будущий”” [6, с.283].

Таким образом, Великий Акбар, строя Храм единой религии, заглядывал далеко вперед, слагая камни Космической Эволюции человечества, раздираемого межрелигиозными, межнациональными и межэтническими противоречиями и враждой. Однако когда Акбар попытался уничтожить кастовую систему в Индии, которая тормозила прогрессивное развитие страны, то эта идея встретила настолько мощное, даже яростное сопротивление фанатиков, что от нее пришлось отказаться.

Будучи человеком широких взглядов, Акбар на деле утверждал религиозную веротерпимость и толерантность, примером чего служил и его собственный дворец, в котором уживались его жены, жены Великого Императора Индии, исповедовавшие различные религиозные культы, в частности, ислам, индуизм, маздеизм. Воспринимая индусов в качестве своего народа, Акбар, из симпатий к их традиционным верованиям, стал вегетарианцем, отказался от любимого развлечения – охоты на животных, и запретил приносить животных в жертву в честь своего дня рождения, а также в местах, священных для индуистов.

Невозможно перечислить все, что было сделано Акбаром за его почти полувековое царствование в качестве государственного деятеля и покровителя науки и искусства. Так, Великий Акбар построил город Фатехпур-Сикри, т.е. Город Победы, который на несколько лет стал столицей империи, возвел величественные дворцы и мечети в Агре, Дели, Аллахабаде и других крупных городах Индии, возвышенная красота которых до сих пор покоряет воображение, как граждан страны, так и туристов. И хотя сам он не был ни поэтом, ни художником, ни ученым, данное обстоятельство нисколько не умаляет истинное Величие Акбара, видевшего прекрасное будущее человечества, провозвестником и создателем которого

он был. Ибо Великий Акбар показал своим современникам и потомкам пример широкого, действительно Космического мировоззрения и толерантного правления, дал народам Индии образцы подлинной красоты и величия в построенных им дворцах и храмах, оставил завет равенства всех религий, ведущих к познанию Единого Бога, т.е. Истины.

Всею своей сознательной жизнью Великий Акбар приближал прекрасное будущее человечества. Н. К. Рерих, говоря об этом, воистину Великом Человеке, писал: “Не смешает со множеством славных имен народ Индии имя Акбара, собирателя, творца счастливой народной

жизни. Народ не забывает и не припишет никаким умаляющим побуждениям широкие мысли великого объединителя Индии... Так же как и многие, священные в памяти, имена, он собирал и сражался вовсе не для личной ненасытности, но творя новую страницу великой истории” [7, с.235]. Не случайно Джелал-ад-Дин Мухаммад Акбар, подобно своему Великому Предку Амиру Тимуру, стал Хранителем Камня Чинтамани [8, с.241]. Трудно найти более весомые знаки того, что Великий Акбар был, действительно, не только Провозвестником и Сотрудником, но и деятельным Созидателем Космической Эволюции.

### *Использованная литература:*

1. Живая Этика. Агни-Йога.
2. Грани Агни Йоги. 1955 г. //Записи Б. Н. Абрамова. – Новосибирск: Предприятие “Алгим”, 2010.
3. Джизья, или джизия (араб.), - подушный налог, который взимался с немусульманского населения в мусульманских странах.
4. Шапошникова Л. В. Исторический процесс как космическое явление. – В кн.: Шапошникова Л. В. Мудрость веков. -М., МЦР, МАСТЕР-БАНК, 1996.
5. Рерих Н.К. Терпимость. – В кн.: Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. -М., Сфера, 1999.
6. Рерих Е. И. Серебряный Вестник. В кн.: Рерих Е. И. Путями Духа. -М., Сфера, 1999.
7. Рерих Н. К. Душа народов. В сб.: Рерих Н. К. Твердыня пламенная. -М., Сфера, 1999.
8. Рерих Н. К. Сердце Азии. Рига. Виеда, 1992.

Шоҳида ГАФУРОВА,

техника фанлари номзоди, Ўзбекистон давлат консерваториясининг доценти

## ОВОЗ ЁЗУВИ ЖАРАЁНИДАГИ ЭКВАЛИЗАЦИЯ МАСАЛАСИГА ДОИР

### Аннотация

Мазкур мақола овоз режиссёри ишидаги эквализация мавзусига бағишланган бўлиб, у овоз ёзуви жараёнининг ёзув, тенглаштириш ва мастеринг каби турли хил босқичларида қўлланиши мумкин. Мақолада эквализациянинг турли хил жиҳатлари кўриб чиқилган, баъзи бир амалий тавсиялар, хусусан, вокалга ишлов беришдаги тавсиялар келтирилган, зеро охириги натижа овоз режиссёрининг ижодий ҳамда профессионал имкониятларига бевосита боғлиқдир.

**Калит сўзлар:** овоз режиссёрлиги, аудио, товуш билан ишлаш, эквалайзер, эквализация, овоз ёзуви.

Статья посвящена теме эквализации в работе звукорежиссера, которая может применяться на разных стадиях процесса звукозаписи, таких как запись, сведение и мастеринг. Рассматриваются различные аспекты эквализации, даются некоторые практические рекомендации, в частности при обработке вокала, поскольку конечный результат напрямую зависит от творческих и профессиональных способностей звукорежиссера.

**Ключевые слова:** звукорежиссер, работа со звуком, эквалайзер, эквализация, аудио, звукозапись.

### Annotation

The article is devoted to the issue of equalization in sound engineering work, which can be applied at various stages of the sound recording process, such as recording, mixing and mastering. The article examines various aspects of equalization process and gives some practical recommendations; in particular, on the example of vocal processing, given that the outcome directly depends on the creative and professional abilities of the sound director.

**Keywords:** sound producer, work with sound, equalization, EQ, audio, sound recording.

Эквалайзер – ускуна, унинг ёрдамида товуш спектрининг бошқа таркибий қисмларига тегмасдан бир қисмига таъсир қилиш мумкин. Эквалайзер муайян чолғу ёки овоз спектрининг бир қисмига таъсир қилишга қаратилган. Ушбу ҳаракат натижаси – частоталар жаранги амплитудаси спектрининг муайян диапазонида ортиши ёки камайишидир.

Агар овоз ёзиш ҳамда продакшннинг бутун жараёнини кузатсак, унда эквалайзерларни деярли барча босқичларда қўллаш ўринли эканини кўрамиз. Бу, биринчи навбатда, бевосита овоз ёзиш, яъни мусиқий материални аналог ёки рақамли ташувчиларга қайд этиш; бу маълумот, яъни алоҳида янговчи чолғулар тўпламини яхлит мусиқий манзарага айлантириш; ва бу мастеринг, яъни миксинг тингловчи эшитадиган тугал ҳолатга келтириш.



Ушбу учта банднинг ўзаро фарқлари аниқ кўришиб турибди. Ёзиш босқичидаги эквалайзер – бу овоз ёзувчи трактнинг бир қисми. Унинг таъсири бир йўла содир бўлиб, ёзиш якунлангандан сўнг, эквалайзер бўёғини бекор қилиш иложсиз.

Одатда, ёзиш учун овоз кучайтиргич ёки комбикка, ё бўлмаса, алоҳида блоklarга уланган эквалайзердан фойдаланадилар. Эквализациянинг сифатли блоки жуда қиммат туради, аммо бу ускуналарнинг мусиқийлиги ҳам юқори савияда бўлади.

Масалан, агар хонанда (вокалист)нинг овозида ўзгача гўзал частоталар мавжуд бўлса, уларни эквалайзер ёрдамида таъкидлаб кўрсатиш мумкин. Ва аксинча, қандайдир частоталар етишмаса, мазкур эквалайзерга хос бўлган специфик рангни киритган ҳолда, уларни кўшиш мумкин. Бас-гитара ёки гитарани соzлаётганда созандалар ва овоз режиссёрлари овоз ёзиш амалга ошириладиган жанрдан қатъий назар, кўпинча комбокучайтиргичга, преамп ёки гитара бошига уланган эквалайзерни бошқариш имконига эга бўладилар. Мастеринг босқичида эквализация ниҳоятда нозик тусда амалга оширилади, чунки асосий частотали манзара одатда маълумот учун тақдим этилган. Умуман олганда, мастерингдаги яхши маълумотга, эҳтимол, унинг кераги ҳам бўлмас [1].

Эквалайзерларнинг қўлланилиши кўпроқ, албатта, маълумот босқичига хосдир. Шубҳасиз, спектрда бундай ҳаракатларни амалга оширишни имкон қадар камайтириш керак. Мамлакатимиз, қолаверса бутун дунёнинг кўплаб тажрибали овоз режиссёрлари ҳам бу ҳақда сўзлайдилар. Шундай бўлса-да, кўплаб вазиятларда (сайқаллаш босқичида йўл қўйилган хатолар сабаб, шунингдек, тон-генераторларнинг етишмаслиги ёки маълумот муҳандисининг эътиборсизлиги туфайли) эквалайзердан буткул воз кечишнинг иложи йўқ.

Вокални тахрирлашнинг барча босқичлари ўтилгандан сўнг, бевосита минус билан боғлиқ маълумотларга ўтиш мумкин. Маълумотнинг асосий ҳолатларидан бири – хоҳ мултитрек ёки овоз билан фонограмма бўлсин, бу эквалайзердир. Мазкур ускуна билан ишловчи овоз режиссёри маҳорат билан ишласа, ўз миксини муваффақиятли даражада уйғун ва тотли қилиши, шунингдек, ёзилган яхши нарсани бузиши ва ёзув дефектларини янада чуқурлаштириши мумкин.

Шуни тушуниш керакки, эквалайзер тарихан ёзув дефектларини бартараф этувчи ускуна сифатида яратилган эди, шу боис, биринчи навбатда, ўз фонограммаси ва вокал трекини АЧТ (амплитудавий-частотали тавсифлар) дефектлар предметига таҳлил этиши зарур [2].

Бизнинг даврда, деярли барча яхши микрофонларда ёзиш имконига эга бўлган бир пайтда, биз ўтмишда бўлгани каби ёзув дефектлари хусусида сўзлашимиз мумкин эмас. Шундай бўлса-да, ҳар бир микрофон ўз жарангига эга, яъни уларнинг бири овозни “юқорироқ” қилиб эшиттирса, бошқаси хонандага ортиқча димоғ товушини бериши мумкин ва ҳ.к. Ҳар қандай “ҳаддан зиёд” ҳолатни биз, тузатиш жоиз, деб ҳисоблашимиз мумкин. Албатта, бу ерда назоратга олинган акустика масаласи юзага чиқиши мумкин. Табиийки, акустика ҳам турли хил бўлиб, улардан бири товушни “юқорилатса”, бошқаси “пасайтиради”, аммо биз мазкур мақолада маълумотлар профессионал мониторинг колонкаларда амалга оширилишини назарда тутамиз.

Шуни ҳам ёдда тутиш жоизки, эквалайзер орқали чолғу ёки вокал характерини буткул ўзгартириб юбориш мумкин. Бунда овоз режиссёрининг вазифаси аввало, жарангга зиён етказиш эмас, балки уни имкон даражада яхшилаш ва бу аснода

ижронинг ўзига хос хусусиятларини бузмай, балки имкони бўлса уларни таъкидлаб кўрсатиш, яъни инсонни инсонийлигича, жонлилигича қолдиришдир. Аксарият ҳолларда хонанда – бу композициянинг бош қаҳрамони бўлиб, унинг эквализациясига муносиб ёндашиш керак. Дарҳол айтиш мумкинки, ҳар қандай куйловчида ҳам саб-қуйи частоталар спектрида фойдали сигнал йўқ, яъни камида 40 Гцгача, эҳтимол бу остона бирмунча баландроқдир.

Шунга кўра, ушбу частоталарда кесиш фильтри ёки ҳеч бўлмаганда “шелф” дан фойдаланиш мумкин, агар эркалар вокали саналган басни ўта кучли кесиш хавфи юзага келган вазият бўлса. Нисбатан кўпроқ учрайдиган муаммолардан бири – бу хонанданинг гўё “ёстик остидан” эшитилаётгандек тасаввур уйғотувчи яққол димоғ товушидир. Мазкур муаммони ечишдаги энг кенг тарқалган хатолардан бири – бу юқориги ўрталик ва юқори частоталарни эквалайзер орқали кўтаришдир. Бундай ёндашувда хонанда овозини нотабий, электрон қилиб қўйиш хавфи бор, айниқса, маълумотлар рақамли эквалайзер ёрдамида олиб борилаётган бўлса. Бундай қарор қабул қилишдан аввал, вокалнинг пастки ўрталик частотасини аксинча туширишга уриниб кўриш керак. Эҳтимол, шундан сўнг юқори спектрда кўтарилиш талаб этилмас ёки кўтарилиш у қадар аҳамиятли бўлмас [3].

Биз частоталарнинг аниқ белгиларини кўрсатмаймиз, чунки вокал эквализациясига нисбатан ҳар бир ижрочининг индивидуаллиги ҳамда микрофонларнинг турли хил техник тавсифлари ва эквалайзерларнинг ўзи сабаб, универсал ёндашувлар мавжуд эмас.

Муסיқа позициясидан қараганда инсон учун вокал – биз яхшироқ таниган, бошқа чолғуларга қараганда кўпроқ эшитадиган муסיқий чолғуки, бизнинг овозга нисбатан эшитиш малакамиз бирмунча бойдир. Шунга кўра, овоз эквализацияси, айниқса аниқ, майин ва деярли сезиларсиз бўлиши керак. Овоз режиссёри иш қандай эди, қандай бўлди, яхшироқ бўлдими, деган мақсадда, фарқни билиш учун эквалайзерни bypass режимига ўтказиб, ўз ишини албатта текшириб олиши зарур. Бу ерда ҳам вазият худди тахрирлашдагидек, агар ишончсизлик юзага келса, яъни эквализация вокал фойдасига хизмат қилса, яхшиси унинг устида кўпроқ ишлаш, уни турли акустикада тинглаш ёки ундан умуман воз кечиш керак. Эквалайзер, шунингдек, микс маконини қуриш воситаси бўлиб хизмат қилиши мумкин, вокал билан боғлиқ вазиятда эса у хонанданинг микс маконидаги жойлашув ҳолатига ишора қилувчи воситадир. Сиз бу жойлашув ҳолатини қурганингизда бутун композициянинг услубий таҳлилини қилишингиз ва ўзингизга қуйидаги саволларни беришингиз керак:

- Мазкур композиция қайси услубга мансуб?
- Мазкур услубдаги композициялар қандай бинода реал кўринишда ижро этилади?



Эквалайзер Cubase 5 дастурида

– Мазкур услубдаги композициялар учун хос бўлган, хонанданинг созандаларга нисбатан жойлашув ҳолати қандай?

– Мазкур услубдаги композициялар учун хос бўлган, хонанданинг томошабинларга нисбатан жойлашув ҳолати қандай?

Эквалайзер ёрдамида хонандани тингловчига юқорги ва пастки частоталарни кўтариш ҳисобига яқинлаштириш ёки уни қарама-қарши ҳаракатлар сабаб “фонограмма”га чўктириш мумкин; шунингдек, овозни тахминан 2қдан 3қгача диапазонда юқорги ўрталик даражасини ошириб, ретро услубда, бирмунча телефонбоп қилиш ҳам мумкин.

Агар сиз юқорида қўйилган саволларнинг барчасига тўғри жавоб берсангиз, конкрет композиция услуби учун хос бўлган эквализацияни қила оласиз, ва шунингдек, алоҳида олинган услубнинг одатий қоидаларидан ҳам чекинишингиз мумкин. Шу тариқа, биз биламизки, рок-ижрочилар учун созандаларнинг хонандага яқинлиги хосдир, аммо шундай бўлса-да, у (хонанда) фронт-мен, яъни, барибир созандалар гуруҳига нисбатан томошабинларга яқинроқ туради. Масалан, эски мактаб эстрада мусиқасида хонанда қоидага кўра, сахнада бир ўзи туради, чунки у “юлдуз” ва томошабинлар билан унинг ўртасидаги масофа, унга жўрнавозлик қилаётган созандалар билан орадаги масофадан анча яқин бўлади [4].

Фонограмма эквализациясига келсак, фонограмма – бу тайёрланган ва тугал вокалости асари бўлиб, аксарият ҳолларда, унга эквалайзер орқали кўшимча ишлов бериш ортиқчадир. Аммо хонанданинг индивидуал ижро хусусиятларини била туриб, биз кўпинча сифати унча яхши бўлмаган минусларга дуч келамиз, бу ерда ҳам биз айрим эквализацияга имкон қолдирамиз. Хусусан агар бутун фонограммада юқорги ва пастки частоталар етишмаса, бу яхшигина сезилади ва ҳ.к., аммо, агар фонограмманинг ўзи вокал билан зиддиятга борса ва унга мос тушмаса, нима қилиш керак? Овознинг асосий ишчи частоталари қоидага кўра, 1,5 қдан 2,5 қгача бўлган диапазонда жойлашувидан келиб чиқиб, минусда, шу диапазоннинг ўзида (1-2 Дбга) кичик тушиш қилиш мумкин, табиийки, конкрет хонанда овозининг хусусиятларини ҳисобга олиб, аниқ частоталарни танлаган ҳолда. Аммо, фонограммани тўлиқ эквалайзер орқали вокалга кўшиш керак экан, дея хулоса қилиб бўлмайди. Агар овоз барибир чолғуга “мос тушмаса”, уни яна бир бор текшириб, овоз эквализациясини ўзгартиришга уриниб кўриш керак.

Шундай қилиб, маълум бўладики, вокалга нисбатан эквалайзер нафақат ёзув дефектларини бартараф этувчи ускуна, балки микс учун маконий муҳит яратувчи восита сифатида ҳам келади, шунингдек, у бадий образ яратувчи асбобки, ундан фойдаланиш учун техникдан кўра, ижодий ва ҳатто, фалсафий ёндашув зарур.

#### **Фойдаланилган адабиётлар:**

1. Gibson David - The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production 2nd Edition, 2005. 344-pages.
2. Rick Clark. Mixing, Recording, and Producing Techniques of the Pros, Second Edition, 2010. 400-pages.
3. Данилов А. “Академия Мюзикмейкера”. -М., 2016. 480-стр.
4. Петелин Р., Петелин Ю. Сочинение и аранжировка музыки на компьютере. БХВ. -Петербург, 2009. 608 с.



Мунаввара АБДУЛЛАЕВА,

доктор философии (PhD), доцент Государственной консерватории Узбекистана

## ОБУЧЕНИЕ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ С ПОМОЩЬЮ ПЕСЕН

### Аннотация

В статье рассматриваются вопросы усиления мотивации студента и пути облегчения процесса обучения иностранному языку с помощью песен в вузах искусств. Проблемы произношения, акцента, понимания разговорной речи на слух и ее воспроизведение занимают не последнее место и хорошо решаются с помощью коммуникативной функции песен, оказывая воздействие на эмоциональную память обучающихся.

**Ключевые слова:** образное мышление, музыкальные специальности, произношение, акцент, эмоциональная память.

Мақолада талабалар мотивациясини кучайтириш ҳамда санъат ўқув юртларида талабаларнинг чет тилларини ўрганиш жараёнини кўшиқлар ёрдамида енгилаштириш масалалари кўриб чиқилади.

Талаффуз муаммолари, акцент, сўзлашув нутқини тушуниш ва амалиётда қўллаш кабилар кўшиқларнинг коммуникатив функцияси ёрдамида ижобий ечим топади. Бунда ўрганаётган талабанинг эмоционал (рухий) хотирасига таъсир кўрсатилади.

**Калит сўзлар:** образли тафаккур, мусикий мутахассисликлар, талаффуз, акцент, рухий хотира.

### Annotation

The article discusses the issues of strengthening the motivation of the students and ways to facilitate the process of learning a foreign language through songs in art institutes. The problems of pronunciation, accent, listening comprehension and its reproduction are well solved with the help of the communicative function of songs by affecting the emotional memory of students.

**Keywords:** figurative thinking, musical specialties, pronunciation, accent, emotional memory.

В процессе изучения иностранного языка преподаватель ищет то, что является наиболее интересным и близким человеку, изучающему иностранный язык, чтобы усилить его мотивацию и облегчить процесс обучения. Так если специалистам технических направлений легче изучать иностранный язык, используя техническую лексику, то гуманитариям, и в особенности студентам музыкальных специальностей, по всей вероятности, должно даваться легче все связанное с музыкой и искусством.

Сегодня, благодаря современным методикам, а также техническим достижениям компьютерных технологий, возможности обучению иностранным языкам расширяются. Интернет предлагает огромное количество ресурсов – тексты, игры, упражнения, on-line тесты, а также песни любимых исполнителей мировой эстрады. Известно, что помимо освоения грамматики и освоения словарного запаса, такие проблемы, как произношение, акцент, понимание разговорной речи на слух и ее воспроизведение, занимают не последнее место. Из этого следует,

что необходим комплексный подход к решению практических задач при изучении иностранного языка. А этого можно достичь если воздействовать как на сознание, так и на эмоциональную сферу учащихся. И вот здесь на помощь может прийти один из новых методов обучения английскому языку как в аудиторной работе, так и самостоятельно – это метод использования песен [4]. Приятная мелодия песен заставляет человека подпевать, произнося даже незнакомые слова, прослушивать ее несколько раз и таким образом облегчает запоминание. Учащиеся также начинают проявлять интерес к авторам и исполнителям песен, а также к культуре и традициям той страны. Что наиболее важно, песни добавляют разнообразие к уроку, следовательно, усиливают мотивацию студентов.

С помощью песен возможно стимулирование образного мышления учащихся и привития хорошего вкуса, а также повышается вероятность приобщения студентов к другой культуре [3]. Коммуникативная функция песен оказывает воздействие на эмоциональную память обучающихся. Музыкальный урок повышает концентрацию и, следовательно, улучшает усвояемость материала без зубрежки. Таким образом, можно утверждать, что этот метод имеет много позитивных сторон, кроме того, что это очень интересный и веселый метод.

Музыкальный урок имеет приятную сторону, которая облегчает запоминание слов и грамматики. Таким образом, студенты, изучающие грамматику с помощью песен, освоят грамматику легче, чем с помощью упражнений из учебников. Тем более что в них можно найти все возможные грамматические структуры. В определенных песнях грамматические структуры использованы ярко выражено, при этом с точной передачей смысла, фразы построены так, что помогают

правильно строить и использовать изучаемую структуру.

В первую очередь следует отметить, что в песнях содержится аутентичный английский язык. Как правило, он более современный и более употребляемый, чем сухой язык учебника. Однако, надо обратить внимание на то, что песенный материал нужно употреблять с осторожностью, так как могут попасться песни с разного рода лексикой, включая сленг и нецензурные выражения. Современным учителям, в этом отношении, гораздо проще, так как в интернете можно получить доступ к морю различных сайтов, на которых можно найти и песни, и грамматические упражнения к ним. Кроме того, непонятные образы, неизменно возникающие в поэтической речи, могут послужить поводом для дискуссий, обсуждения смысла песни с одноклассниками. Далее это может привести к обсуждению актуальных проблем, затронутых авторами песни и, следовательно, к лучшему пониманию культуры изучаемого английского общества.

Кроме того, использование песен на уроках, решает проблему правильного произношения. Добиться хорошего произношения можно лишь многолетней практикой отработывая речь с носителями языка или пребывая в какой-нибудь англоязычной стране, что может быть для наших студентов довольно трудно осуществимой задачей. На помощь могут прийти песни. Слушая песни Британских, Американских, Австралийских, Канадских исполнителей студенты могут ознакомиться с разнообразным акцентами и различными произношением. В песнях в очень легкой и доступной форме преподносится словарный запас, а также культурные особенности столь необходимые при изучении английского, как и любого другого иностранного языка. Разучивание песен с помощью

повторения несложного мелодического рисунка, помогает поставить правильную артикуляцию и произношение.

Изучение языка с помощью песен помогает активизировать уже знакомую лексику в контекстуальном окружении, [3] а также более прочно усваивать и расширять словарный запас, с помощью новых слов и выражений. Повторяемые в песнях рефрены способствуют быстрому и легкому усвоению цельных лексических структур, ведь именно повторение требуется для эффективного запоминания. После прослушивания одной песни несколько раз слова и выражения запоминаются гораздо легче, даже если не все слова понятны, что неизбежно встречается. Повторение, которое естественным образом присуще песням, может сделать упражнение легче и приятнее. Очень важно использовать песни на уроках на этапе закрепления материала, когда студенты уже изучили новую лексическую или грамматическую тему, с помощью песен легче отработать эту тему.

Кроме того, использование песен на уроках содействует и развитию творческих способностей студентов, так как на уроке создается более раскрепощенная обстановка, повышается эмоциональный тонус студентов, а следовательно активизируется языковая деятельность и, соответственно, повышается мотивация студентов к изучению иностранного языка. Студентам необходимо объяснить, что песню можно слушать много раз, но не понимать всех слов, но в какой-то момент приходит озарение и ранее неразличимые слова начинают проясняться, надо только достаточное количество раз прослушать песню.

Выбор песен для преподавания неограниченный, к любой грамматической теме можно подобрать подходящую песню. Однако песни надо подбирать так чтобы они были интересны самим

студентам, чтобы они стимулировали студентов к обсуждению, высказыванию мнения в отношении содержания песни и ее исполнению.

Кроме того, разговорные темы, включенные в учебную программу можно иллюстрировать, подбирая подходящие по теме песни. В произведениях современных авторов звучат призывы к миру (The Beatles, Pink Floyd), любви (Frank Sinatra, Elton John, Whitney Houston, Celine Dion, Beyonce), бережному отношению к окружающей среде (Michel Jackson, Lionel Richie), что кроме нового словарного запаса, может расширить представление слушателей о тех проблемах, которые волнуют зарубежную молодежь. Песня Beatles "Let it be" – это классика современной музыки и посвящена взаимоотношениям в семье современного композитора и исполнителя Джона Леннона. В песне Мадонны "Frozen" много конструкций страдательного залога. На примере этой песни хорошо показать, насколько часто используется в обычной речи страдательный залог. А песня известной и эпатажной американской поп-рок исполнительницы Pink – "Just Give Me a Reason" уже благодаря своему названию заявляет о том, что она отлично подходит для изучения неопределенных артиклей "a/an": Just give me a reason, Just a second, You were a thief, Just a little bit's enough.

Потренировать употребление Present Perfect Continuous поможет хит от Anastacia – "Left Outside Alone": All my life I've been waiting, и т.д. [2]. Так как каждая песня несет в себе определенную тему или законченную историю, это дает простор для построения уроков с использованием различных грамматических упражнений. Песни можно выбирать с учетом уровня знаний студентов, по уровню сложности и богатству словарного запаса – beginners, pre-intermediate, intermediate, advanced.



В зависимости от психологического типа, студенты могут быть активны или пассивны на уроках, однако и у тех, и у других часто возникает проблема как выразить свои мысли на английском языке из-за языкового барьера, который особенно проявляется на начальном этапе изучения языка [5]. Заставить студентов раскованно общаться на английском является главной трудностью, которую преподаватель должен помочь студентам преодолеть в первую очередь. Даже те студенты, которые обладают обширным лексическим и грамматическим запасом знаний, часто испытывают трудности в разговорной практике, боясь совершить ошибки. В таких случаях изучение с помощью песен может привести к хорошим результатам. При прослушивании песен, обстановка в классе становится более спокойной, исчезает чувство страха, скованности, зажатости. Другими словами, можно сказать, что песня растапливает ледяную атмосферу урока, и процесс усвоения приобретает более продуктивный характер.

Надо заметить, изучение иностранного языка с помощью песен имеет ряд негативных сторон, и в первую очередь это то, что не всегда грамматика используется правильно в песнях. Исполнители английских песен часто используют сокращенные формы слов, иногда не придерживаются правильных грамматических конструкций, они могут петь в очень быстром темпе, с совсем незнакомым акцентом, некоторые певцы используют ограниченный словарный запас, а грамматически правильный порядок слов часто изменяется в угоду рифме. Здесь преподаватель должен быть внимательным и объяснять студентам в каких случаях грамматические обороты можно изменять для более красочного выражения эмоций. Также произношение не у всех певцов правильное, многие

используют сленг и сокращения, что может усложнить процесс обучения.

Поначалу студенты могут растеряться и усомниться в своих способностях понять прослушанное. Однако именно практикуя аудирование, а благодаря современным техническим средствам прослушивать можно много раз, останавливая запись и воспроизводя с нужного места, можно добиться очень хороших результатов. Даже самые зажатые и ленивые студенты начинают проявлять интерес и с нескрываемым удовольствием присоединяются к приятному процессу освоения языка с помощью пения. Музыка способствует многократному повтору, а именно повтор требуется для эффективного запоминания [3]. Кроме того в песне слова поданы таким образом, что их легко запомнить благодаря рифме и ритму, а эмоционально окрашенная информация улучшает качество восприятия и положительно влияет на запоминание. Таким образом, запоминание английских слов происходит автоматически, без каких-либо усилий.

Далее нужно заметить, что количество аудиторных часов, отведенных для изучения английского языка в консерватории, это всего два часа в неделю и 140 часов самостоятельной работы в год. При таком раскладе очень трудно добиться ожидаемых результатов. Так вот, привив навыки изучения языка с помощью песен, можно ожидать, что студенты будут продолжать и самостоятельно использовать песни для самообучения, что в свою очередь поможет поднять уровень подготовленности студентов. Главное вызвать у них интерес и выработать правильную линию для самостоятельного, независимого от учителя усвоения.

Одной из главных проблем в классах по обучению иностранному языку - это большое количество студентов, более 12 человек в группе. Очень трудно организовать студентов так, чтобы каждый получил

возможность устно практиковаться в течение всего урока. При использовании песен на уроках всеобщее хоровое пение обеспечено. Преподаватель может тратить много времени на проговаривание трудно произносимых фраз и выражений без определенного успеха, тогда как с помощью песен процесс усвоения правильного произношения идет гораздо свободнее и с наименьшими погрешностями. Что касается студентов музыкальных вузов, здесь важно, что все студенты обладают музыкальными способностями и могут аккомпанировать себе на пианино или другом музыкальном инструменте, таким образом повышая интерес студентов к изучению языка.

Использование данного вида обучения потребует от преподавателя много времени, чтобы найти подходящий материал, изобретательности, чтобы обработать его и представить в таком виде, чтобы он соответствовал плановой теме, охватывал соответствующий грамматический и лексический материал, был связан логически и конструктивно с предыдущими и последующими темами и т.д. И кроме всего вышеуказанного, подобранный материал должен быть интересен для студентов. Для этого преподаватель должен общаться со студентами, интересоваться их увлечениями, изучать

специальную литературу и методологию в современных источниках. Эффективность деятельности преподавателя зависит от того, насколько ему удастся идти в ногу со временем, а жизнь в эпоху глобализации изменяется почти ежедневно, улучшать свои способности, избавляться от старых привычек, всегда быть в поиске, не останавливаться на достигнутом. Новое время требует от нас новых современных методов и приёмов обучения, нестандартных решений. Настало время сочетать различные технологии: старые и новые, традиционные и новаторские[2]. Таким образом, несмотря на то, что учителя в вузах должны придерживаться учебной программы, стоит использовать песенный материал на занятиях. Можно смело сказать, что использование песен на занятиях и в самостоятельной работе студентов активизирует учебную деятельность, мотивирует студентов и способствует обогащению словарного запаса студентов в гораздо более легкой форме чем с помощью зубрежки. От преподавателя только требуется правильно подбирать материал, прислушиваться к мнению студентов и соответственно подготавливаться к урокам и таким образом прививать студентам любовь и уважение не только к языку, но и к культуре англоязычных стран.

### *Использованная литература:*

1. Английский язык в мире. <http://engblog.ru/english-in-the-world>
2. Бурмистрова Н. "Использование песен на уроках английского языка для развития навыков аудирования". 2013 <http://pedagogika.snauka.ru>
3. Горкалева Е.Н. Развитие когнитивно-коммуникативных умений на основе англоязычной популярной песни в процессе обучению иностранному языку. Вестник Томского государственного педагогического университета. № 6, 2011.
4. Калабина Л.Ф. "Роль песен в изучении английского языка" 15.11.2012. <http://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/angliiskii-yazyk/library/rol-pesen-v-izuchenii-angliyskogo-yazyka>
5. Larry Lynch. "Why songs should be an integral part of any EFL teacher's repertoire of resources". <http://www.exploringabroad.com/articles/songs-for-english.htm>
6. Муслимова Э.Ф. Языковой барьер при изучении английского языка и способы его преодоления. Журнал Современные тенденции развития науки и технологий МБОУ СОШ №1, Россия Голицино №2-9, 2017. 135-137 с.



Арзу АЗИМОВА,  
доктор искусствоведения,  
профессор Государственной консерватории Узбекистана

**ВЫХОД В СВЕТ МОНОГРАФИИ Н. С. ЯНОВ-ЯНОВСКОЙ  
“ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТА В ЕЁ ПРОЕКЦИИ НА ВОСТОЧНУЮ МУЗЫКУ”**

**Аннотация**

Наталья Соломоновна Янов-Яновская – известный и неутомимый исследователь творчества композиторов Узбекистана. Её фундаментальные научные труды явились большим вкладом в узбекское музыкознание.

В новом исследовании поднимаются вопросы интертекстуальности, открывая новое направление в отечественном музыкознании.

**Ключевые слова:** интертекст, композитор, Восток-Запад, музыка, культура, цивилизация.

Наталья Соломоновна Янов-Яновская – Ўзбекистон композиторлари ижодиётининг атоқли, серғайрат тадқиқодчисидир. Унинг фундаментал илмий асарлари муסיқашунослик фанига катта ҳисса қўшган.

Янги тадқиқотда муסיқашунос-лигимизда янги йўналиш очган ҳолда интертекстуаллик масалалари кўтарилади.

**Калит сўзлар:** интертекст, композитор, Шарқ-Ғарб, муסיқа, маданият, цивилизация.

**Annotation**

Natalya Solomonovna Yanov-Yanovskaya, is a prominent and diligent researcher of the Uzbekistan's composers creative works. Her fundamental academic papers like have made prodigious contribution to the Uzbek musicology.

In the follow-up study, the issues of intertextuality have been raised, opening a new direction in the national musicology.

**Keywords:** intertext, composer, East-West, music, culture, civilization.

Наталья Соломоновна Янов-Яновская – известный и неутомимый исследователь творчества композиторов Узбекистана. Достаточно напомнить о таких её фундаментальных трудах как “Музыка узбекского кино” (1969), “Узбекская симфоническая музыка” (1979), “Муталь Бурханов: время, жизнь, творчество” (1999), “Узбекская музыка и XX век” (2007), “Композитор Икрам Акбаров (2011), где автор сумел не только описать, но и глубоко осмыслить процессы, этапы формирования композиторской школы в нашей республике. Сегодня идеи и положения Янов-Яновской настолько прочно вошли в круг представлений

о профессиональной музыке, что не всегда отдаешь себе отчет об авторстве. Не является ли это признанием заслуг ученого, проверенных временем? Представляется, что на этот риторический вопрос можно дать только положительный ответ.

Новый труд, где в центре внимания исследователя находится проблема интертекста, воспринимается с одной стороны, как продолжение предыдущих изысканий. С другой – как свидетельство чуткого осознания Н. С. Янов-Яновской существенных изменений, происходящих в современной цивилизации, связанных с активизацией процессов глобализации, спровоцированных информационным



бумом, что потребовало, естественно, многое заново осмыслить в оценке достижений и, одновременно, места композиторской школы Узбекистана в мировом культурном пространстве. Именно в теории интертекста Янов-Яновская нашла опору, методологические установки к решению этой задачи: “Такой подход предполагает сознательный курс на установление конкретно-текстовых переключек между музыкальными явлениями разных исторических периодов, причем, на всех уровнях художественного организма, как содержательных, так и структурных. И осознание подобных взаимосвязей обеспечивает существенное расширение историко-смыслового поля сочинения” (с.3).

Важность интертекстуального подхода, в проекции на музыкознание и восточное искусство в целом, подчеркнута посвящением ей отдельной главы “О теории интертекста”. Эта глава насыщена интересными, удивительно тонко подобранными цитатами, соображениями, озарениями поэтического, литературоведческого, философского плана, разрушающими географические, временные, национальные границы, наводящими между различными, иногда весьма отдаленными друг от друга, культурами смысловые, ассоциативные мосты.

Среди огромного и разнообразного массива материала, формирующего представление автора об аспектах теории интертекста, есть соображения, напрямую связанные с важными методологическими установкам, которые многое проясняют в сегодняшних реалиях узбекского музыкознания. В этом плане особый интерес представляют соображения Янов-Яновской о преодолении сложившейся в науке системе оценок в контексте оппозиционной модели Восток-Запад. Наблюдения, касающиеся активизации

взаимодействия культур, цивилизаций в XX веке на уровне всей планеты в диахроническом и синхроническом векторах, позволяющие оценить отношения Восток-Запад в качестве локальных, звучат обосновано, убедительно, актуально.

Далее, автор указывает на установление новых форм взаимоотношений культур, активно развивающихся на фоне усиления интеграционных процессов. В качестве доминирующей формы в последние десятилетия Янов-Яновская выделяет диалог, как результат встречных тенденций стремления к взаимообогащению. Это принципиальное и своевременное высказанное положение, отражающее современную ситуацию в Узбекистане, так как многие десятилетия взаимоотношения, например, узбекской традиционной и композиторской музыки, характеризовались и изучались только как однонаправленные – от монодии к многоголосию.

2 глава “Взгляд на узбекское композиторское творчество с позиции интертекста” направлена, как отмечает автор, на осознание процесса становления восточной, соответственно, и узбекской композиторской школы “...как творческий диалог двух культур, двух текстов, более того, - как диалог композитора с обеими традициями (чужой, осваиваемой и собственной, родной)” (с.40). Именно эта позиция позволила Н. С. Янов-Яновской оценить творческие устремления и достижения двух ведущих композиторов Узбекистана – М. Бурханова и И. Акбарова как противоположно направленные, в контексте весомости влияния западных, русских и восточных культурных сфер. Доказательная база основательна, она опирается на тщательный анализ стиля, жанра, языка известных произведений Бурханова и Акбарова, в которых заложены базовые ориентиры, характеризующие

в целом творческие предпочтения как данных композиторов, так и их последователей. Автор исследования, подчеркивая условность описанных двух путей творческой реализации, справедливо отмечает, что со временем тенденция взаимовлияния указанных полюсов набирает силу.

Отдельная тема главы – время и пространство в музыкальном мышлении Востока и Запада, монодии и многоголосия. Изучение этой проблемы – одна из важнейших задач современного музыкознания, так как она дает ключ к пониманию глубинных универсальных и специфических особенностей систем, лежащих в основе различных музыкальных культур. Н. С. Янов-Яновская, осознавая важность этих параметров (время и пространство) художественного бытия, не столько берется за решение объемной задачи, сколько, обозначая ее узловые моменты, привлекает внимание исследователей к актуальной проблематике.

Следующая глава “О многообразии интертекстуальных маршрутов в музыке узбекских композиторов” создает масштабную, во временном и географическом планах панораму, отражающую интерес и стремление узбекских композиторов “охватить огромное интертекстуальное пространство, вбирающее в себя самые различные объекты” (с.73). Янов-Яновская отмечает новые аспекты, обогащающие смысловые, жанровые, стилевые составляющие музыкальной культуры – интерес к истории, архитектуре, обращение

к суфизму, появление произведений-посвящений, освоение как восточных разнонациональных традиций, так и западных – неоклассицизм, полифония. Безусловно, за каждым из перечисленных направлений стоят фигуры композиторов – Д. Сайдаминовой, И. Акбарова, М. Бафоева, Т. Курбанова, Ф. Янов-Яновского, Д. Янов-Яновского, М. Махмудова и др., чей интерес к новым образным пластам, существенно расширил палитру композиторского творчества. Фактически, этим развернутым описанием и анализом сложившихся тенденций, приоритетов в профессиональной музыке, Н. С. Янов-Яновская убедительно демонстрирует действенность и всеобъемлемость интертекстуальных взаимодействий.

Завершая представление монографии “Теория интертекста в её проекции на восточную музыку (на примере творчества композиторов Узбекистана)”, хотелось бы отметить, что данный труд, продолжая ряд выдающихся исследований доктора искусствоведения, профессора Н. С. Янов-Яновской, является большим вкладом в музыкознание. Предпринятый здесь интертекстуальный подход дает возможность на новом уровне не только осознать процессы, формирующие современное профессиональное музыкальное пространство Узбекистана, но и осмыслить его как неотъемлемую часть мировой культуры.

### *Использованная литература:*

1. Янов-Яновская Н.С. Музыка узбекского кино, -Т., 1969.
2. Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка, -Т., 1979.
3. Янов-Яновская Н.С. Муталь Бурханов: время, жизнь, творчество, -Т., 1999.
4. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век, -Т., 2007.
5. Янов-Яновская Н.С. Композитор Икрам Акбаров, -Т., 2011.