



M U S I Q A

1 (17) / 2022

илмий-услубий журнал / научно-методический журнал

МУНДАРИЖА · СОДЕРЖАНИЕ · CONTENTS

ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИ / ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО	ТУРАПОВ Зулхорбек КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУТАР БАСА И ФОРТЕПИАНО МУСТАФО БАФОВЕВА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ..... 2
КАРИМОВ Файзулло АБУ НАСР ФОРОБИЙ ЧОЛГУ ИЖРОЧИЛИГИ АСОСЛАРИ ТЎҒРИСИДА..... 8	
МЕЛИБОВ Дилшоджон ЎЗБЕКИСТОН ХАЛҚ АРТИСТИ ТАЛЪАТ САЙФИТДИНОВНИНГ ДОЙРА ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИДА УСТОЗЛИК ФАОЛИЯТИ 11	
КЛЕЙМЕНОВА Зарина К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ..... 16	
ЗАКИРОВА Шахноза СОНАТА-СКАЗКА, КАК НОВЫЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ЖАНР СОНАТЫ..... 21	
МИРКАСИМОВА Эльмира ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ НЮАНСЫ В "САМАРКАНДСКОЙ СЮИТЕ" ДЛЯ 2-Х ФОРТЕПИАНО ГЕОРГИЯ МУШЕЛЯ..... 26	
АБДУГАППАРОВ Абдулпаттах НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ ВОСТОКА – ФУНДАМЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПРОФЕССОРА РАУФА КАДЫРОВА..... 32	
ПИРМАТОВА Нодира МАҚОМ ХОНАНДАЛИГИ ТАЪЛИМИДА ОВОЗ СОЗЛАШ МУАММОЛАРИ 35	
МУСИҚА ТАРИХИ ВА НАЗАРИЯСИ / ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКИ	РАҲИМОВ БОТИР ИККИНЧИ УЙҒОНИШ ДАВРИ МУСИҚИЙ ВОҚЕЙЛИКЛАРИ 41
МАТЯКУБОВ Ботир ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИДА МУСИҚА..... 44	
САФАРОВ Орол ҚУРБОННАЗАР АБДУЛЛАЕВ ТАЛҚИНИДАГИ ХОРАЗМ ДОСТОНЧИЛИГИ 54	
ТУРСУНОВА (ҲАСАНОВА) Хуршида БОЛАЛАР ВОКАЛ ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ 57	
МИРХАЙДАРОВА Закия К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА..... 62	
МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ВА ТАРБИЯ / МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ	АЛЛАНБАЕВ Рудакий ПРЕЗИДЕНТИМИЗ ИШОНЧИ – ЮТУҚЛАРИМИЗ ПОЙДЕВОРИ..... 65
ЁШ ОЛИМЛАР ТАДҚИКОТИ / ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ	АТАМУЛЛАЕВА Феруза ЎЗБЕКИСТОН МУСИҚИЙ ТАНҚИДЧИЛИК МАКТАБИГА БИР НАЗАР 69
АБРАРОВА Махина ЎЗБЕКИСТОН КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ СИМФОНИК АСАРЛАРИДА ТЕМБР ТАФАККУРИ МАСАЛАСИ 74	
МУСТАФИНА Екатерина ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ..... 77	
ЭРКАЕВ Нурали КОМПОЗИТОР ФАРРУХ АКРАМОВНИНГ "BIG BANG" СИМФОНИЯСИДА ЧОЛГУЛАШТИРИШНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ 82	
ЮСУПОВА Мадина ЖАҲОНГИР ШУКУРОВНИНГ "КНОНА" АСАРИ ЁШ МУСИҚИЙ НАЗАРИЁТЧИ ТАЛҚИНИДА 87	
ТУРДОШ ФАНЛАРИНИНГ ДОЛЗАРБ МАСАЛАЛАРИ / АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СМЕЖНЫХ НАУК	KURBANOVA Gulchekhra THE WONDERFUL POWER OF ART AND ITS CHARACTERISTICS OF THE PSYCHOLOGICAL IMPACT ON HUMANS..... 93
ДОСИМБЕТОВ Батир ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИ МУСИҚА МАДАНИЯТИДА НАЙ ЧОЛГУСИНИНГ ЎРНИ..... 98	

БОШ МУҲАРРИР

Гафурова С.

БОШ МУҲАРРИР ЎРИНБОСАРИ

Ганиханова Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:

Ашуров Б.
Гулзарова И.
Қосимхўжаева С.
Муҳамедова Ф.
Насырова Ю.
Турсунова Г.
Эргашева Ч.

ЖАМОАТЧИЛИК КЕНГАШИ:

Алиева И. (Озарбайжон)
Дубровская М. (Россия)
Низамов А. (Тожикистон)
Нурлыбаева Ф. (Қозоғистон)

МУСАҲҲИХ

Қудратова М.
ТЕХНИК МУҲАРРИР
Қамолдинова М.

ИНГЛИЗ ТИЛИ ТАРЖИМОНИ

Абдуллаева М.

ДИЗАЙНЕР

Хандамян В.

ТАҲРИРИЯТ МАНЗИЛИ:

Ўзбекистон давлат консерваторияси
100027. Тошкент ш.,
Шайхонтохур тумани,
Ботир Зокиров кўчаси, 1.
Тел: +99871 244 95 09
Индекс обуначилар учун: 1284
Email: eamsjournal@gmail.com
Журнал Ўзбекистон матбуот ва ахборот агентлиги томонидан 2017 йил 24 ноябрда № 0858 рақам билан рўйхатга олинган.



YAMAHA
корпорацияси ҳомийлигида
чоп этилади

Босишга рухсат
этилди 30.03.2022 й.

Бичими 60x84¹/₈
"Palatino Linotype" гарнитураси.
Кегли 13. Адади 30 нуска.
"ART VERNISSAGE"
МЧЖ Ноширлик
ва матбаа уйида чоп этилди.
Тошкент – 100000,
С. Азимов кўчаси, 35.
Буюртма № 16.

Таҳририятнинг рухсатисиз
журнал материалларидан
фойдаланиш тақиқланади.
Материаллар кўчириб босилганда
манба кўрсатилиши шарт.



ТУРАПОВ Зулҳорбек,
доцент Государственной консерватории Узбекистана,
почётный профессор Академии Наук Турон



КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУТАР БАСА И ФОРТЕПИАНО МУСТАФО БАФОЕВА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация

Концерт для дутар бас и фортепиано Мустафо Бафоева написан специально для Зулхорбека Турапова и исполнен им впервые. В статье приводится исполнительский анализ данного сочинения. Основное внимание уделяется художественному содержанию музыки, её национальной самобытности, техническим и выразительным приёмам игры.

Ключевые слова: Мустафо Бафоев, Зулхорбек Турапов, концерт, дутар бас.

Мақолада Мустафо Бафоевнинг дутар бас ва фортепиано учун Концерти кўриб чиқилиб, асар уларнинг биринчи ижроچиси Зулхорбек Турапов учун махсус ёзилган. Асарнинг ижро таҳлилида асосий эътибор муסיқанинг бадиий мазмуни, миллий ўзига хослиги, ижронинг техник ва ифодали усулларига қаратилади.

Калит сўзлар: Мустафо Бафоев, Зулхорбек Турапов, концерт, дутар бас.

Abstract

The article examines the Concerto for dutar bass and piano, created by Mustafu Bafoev especially for Zulhorbek Turapov, the first performer of this work. The main attention in the performing analysis of the work is paid to the artistic content of the music, its national originality, technical and expressive playing techniques.

Keywords: Mustafu Bafoev, Zulhorbek Turapov, concert, dutar bass.

Инструментальный концерт занимает важное место в композиторском творчестве Мустафо Бафоева. Особое внимание композитор уделяет концертам для народных инструментов, что не случайно. М. Бафоев является непревзойдённым знатоком народной инструментальной культуры [1]. Многолетняя дирижёрская практика работы с оркестром народных инструментов способствовал глубокому постижению национальной природы звукового мира узбекской музыки. Эти ценные качества проявляются в каждом сочинении композитора и особенно интересен в этом отношении Концерт для дутар баса и фортепиано, написанный в 2019 году специально для автора этих

Зулхорбека Турапова, первого исполнителя данного сочинения.

Дутар бас является самым богатым по тембровым возможностям музыкальным инструментом семейства дутаров [2; 69]. Композитор мастерски использует технические и выразительные возможности дутар баса на основе глубокого знания природы узбекских народных инструментов. Жанр инструментального концерта предоставляет ему в этом отношении широкие творческие перспективы. Всё это в полной мере раскрывается в Концерте для дутар баса и фортепиано – сочинении художественно-содержательном и технически виртуозном.

Концерт для дутар баса и фортепиано - крупная одночастная композиция, в которой своеобразно взаимодействуют принципы сонатности и макамонности. Концертирование как форма творческого самовыражения исполнительского мастерства проявилось в этом сочинении с подлинным вдохновением, на высоком эмоциональном уровне, что очень важно, а это самое главное для музыканта-исполнителя. "На музыкальном языке концертность преломляется через концертирование, особый аспект музыкального мышления" [3; 93].

Концертность как эмоциональный базис самовыражения музыканта-исполнителя в показе виртуозности игры, выразительной яркости раскрытия звуковых образов является существенной прерогативой, несомненным достижением узбекской музыки. Игровое начало, радость музицирования, жизнерадостный тонус восприятия мира являются характерными особенностями данного сочинения. Изучение концерта для дутара баса и фортепиано открывает музыканту-исполнителю необозримый мир образов родной природы, красоты окружающего человека пространства, воспитывает чувство патриотизма, любовь к родной земле, родному краю.

Жанрово-лирическая образная сфера произведения, глубокая национальная почвенность является его характерными чертами. Интонационный и ритмический строй музыки концерта передают особенности национального мировосприятия. Важным стилеобразующим фактором музыки является

танцевальность, оригинальное преломление уфарных ритмов, их активной энергетики, национально-традиционной праздничной, жизнеутверждающей силы бытия, оптимистического мировосприятия. Принцип концертирования в данном произведении становится формой постижения философического смысла жизни человека как творчества, стремления к совершенствованию духовного мира, познанию и самопознанию истины экзистенции. Концерт Бафоева ориентирован на исполнителя, обладающего высоким уровнем исполнительской техники, интеллектом, художественным вкусом и творческой фантазией. Темп Allegro, непрерывность стремительного движения, постоянно меняющийся размер, активная артикуляция требуют от музыканта-исполнителя тщательной работы над произведением. Следует обратить внимание на индивидуальную интерпретацию композитором музыкальной формы концерта, в построении которой важную роль играет опора на национальные традиции классической и народной узбекской музыки.

Сфера главной партии, открывающей экспозицию сонатной формы, характеризуется целостностью тематизма на основе единства противоположной, сложившегося в эпоху классицизма в Венской школе, синтезированного с импровизационными традициями макома. Тема главной партии, основанной индивидуализировано квартовой интонации, имеет лейтмотивное значение, пронизываясь концерт неоднократно

повторами, что позволяет определить её роль подобно “хона” в макомных композициях.

С первого же такта концерта утверждается яркая самобытная характерность узбекской музыки: октавно-унисонное изложение фортепианного вступления, постепенно меняющейся размеры 5/8, 3/4, 8/8, 6/8, интенсивное мелодическое развитие. В цифре 1 устанавливается уфарный ритм, гибко используемый композитором. Он подготавливает начало игры солиста, которому поручена тема главной партии. Она ярко индивидуальна посредством применения квартовой интонации, типичной для дутар баса фактора настройки этого инструмента:

Тему главной партии следует играть ритмически чётко в нюансе *f*, рельефно артикулируя указанные в нотном тексте акценты. Частая смена размера должна быть естественной и ограниченной закономерностью узбекской музыки. В развитии темы главной партии, в которой практически отсутствует паузы, важное выразительное значение имеет смена приёмов игры. Особое внимание требует legato, привносящее контраст в непрерывный мелодический звуковой поток.

В связующей части следует ослабить силу звучания до три добиться лёгкого, полётного тембра, затаённого тона в условиях нижнего регистра.

Сфера побочной партии (цифра 6) контрастна главной своим лирическим характером, вальсовым движением:

D. bass

mp

p

Piano

Основным приёмом игры здесь является legato. Нюанс *mp*, закруглённые мотивы и фразы, оттеняемые лигами, подчёркивают лиричный образ.

Разработка, напоминающая развитие темы главной партии у фортепиано (шесть тактов до цифры 11) вносит яркий контраст и возобновляет интенсивную энергетику движения, но уже в новом измерении как соревнование дутар баса и фортепиано в виде вопрос-ответной структуры. В разработке переключки между дутар басом и фортепиано музыкальные развитие приводит к новой фразе разработки в цифре 13, где в партии солиста появляются двойные ноты и аккорды. Исполнение двойных нот и аккордов требует ясной и предельно чёткой артикуляции, слышани коротких пауз, синхронности с аккордами в партии фортепиано. Последующее за этим развитие основывается на поочерёдном ведении поступенно восходящей мелодичной линии четвертными нотами, а затем другими длительностями. Смену необходимо играть приёмом тремоло, применять трель на указанных нотном тексте звуком. Данный раздел разработки следует воспринимать как диалог солиста и фортепиано, приводящий к новой фазе музыкального развития и динамичной кульминации в цифре 17:

17 ♩ = 100

ff

f

mf

ff

f

mf

Используя приём игры тремоло в нюансе *ff*, солист должен тщательно отработать данный раздел, добиваясь максимальной протяжённости звучания пролонгированных нот.

В цифре 18 необходим резкий контраст звучанию в нюансе *p* у дутар баса и *pp* у фортепиано, чтобы ярче показать следующую волну музыкального развития. Применение приёма игры легато поможет солисту достигнуть эмоциональной выразительности музыки, её интонационную утончённости. Интенсивное музыкальное развитие приобретает широкую масштабность на фоне усильного октавного органного пункта в партии левой руки фортепиано и остро пунктированных и синкопированных аккордов в партии правой руки фортепиано. Неудержимый поток мелодической фигуры шестнадцатыми приводит к мощной кульминации трансформированной темы побочной партии, которая величественно и эпически могуче в октавном изложении звучит у солиста:

Используя приём тремоло, солист в соответствии с динамическими указаниями усиления звука по двутактам *crescendo*, может очень ярко и впечатляюще подготовить сольную каденцию, начинающуюся в цифре 30. Каденции предшествует люфтпауза, во время которой солисту необходимо психологически настроиться на исполнение этого труднейшего раздела концерта. Каденция весьма развернута в импровизационном высказывании солиста. Она изобилует различными приёмами игры, интонационными и ритмическими трудностями, требует тщательно продуманного исполнительского плана, синтеза свободы и концентрации музыкально-исполнительской мысли артиста. Начало каденции звучит в нижнем регистре затаённо в динамике *p* с применением трепетного тремоло, как “космической вибрации” голоса эха веков, древних эпох и эпических сказаний:

The image displays musical notation for two measures, 18 and 19. Measure 18 features a bassoon line (bass clef) with a piano (*p*) dynamic and a tremolo (*tr*) marking, and a piano accompaniment (grand staff) with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 19 shows the bassoon line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and tremolo markings, and the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

30] ♩ = 200
Cadenza..... arco sul pont.
p
pizz.
arco sul pont.
mp
ord. sul pont.
mf

В процессе развития звучность дутар баса материализуется, как бы приближаясь к нынешнему времени, и приобретает драматический характер, ритмически импульсивную сущность и динамическую энергию восходящего звукового потока шестнадцатыми, вливающего в начало репризы в цифре 31, где возобновляется первоначальный темп и характер музыки.

Компактная реприза совмещает в себе и функции коды,

утверждая жизненно активный пафос оптимистического мировосприятия. Такая концентрация тематического материала в коде художественно оправдана и целесообразна.

Концерт для дутар баса и фортепиано М. Бафоева – это безусловно новое слово в современной узбекской музыке. Он открывает музыкантам-исполнителям перспективные направления в освоении сочинений крупной формы, необходимом в профессиональном развитии. Разрабатывая индивидуальную исполнительскую концепцию Концерта для дутар баса и фортепиано Мустафо Бафоева, музыкант-исполнитель совершенствует следующие профессиональные качества игры:

- интонационная выразительность игры;
- ритмическая организованность исполнения;
- практическое освоение приёмов игры тремоло, legato двойных нот и аккордов мелкой пассажной техники;
- освоение сочинения крупной формы, способствующее масштабности творческого мышления музыканта-исполнителя.

Опираясь на исполнительский анализ концерта в нашей работе, молодой музыкант может найти свой собственный путь в совершенствовании исполнительского мастерства.

Использованная литература:

1. Жабборов А. Ўзбекистон композиторлари, бастакорлари ва мусикашунослари. -Тошкент: 2018. 438 б.
2. Tashmatova A. Musiqiy cholg'ular muzeyi katalogi. -Тошкент: 2006. 17 б.
3. Ахмедходжаева Н. О понятии концертности//Музыкальное искусство. -Ташкент: 1982. С. 70-93.
4. Бафоев М. "Концерт" для дутар баса и фортепиано, клави́р, рукопись.



КАРИМОВ Файзулло,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.



АБУ НАСР ФОРОБИЙ ЧОЛҒУ ИЖРОЧИЛИГИ АСОСЛАРИ ТЎҒРИСИДА

Аннотация

Мазкур мақолада Шарқ алломаларидан Абу Наср Форобийнинг миллий мусиқий чолғулар тарихи ва чолғу ижрочилигига бағишланган маълумотлари келтирилган. Форобий ўз давридаги чолғуларга таъриф бериш билан бир қаторда уларнинг жамиятда тутган ўрнига ҳам алоҳида эътибор қаратади. Шунингдек, мақолада мусиқий чолғуларнинг шаклланиши ва тузилиши тарихи ҳам ёритилган.

Калит сўзлар: мусиқий чолғулар, Форобий, уд, рубоб, танбур.

Статья посвящена истории возникновения национальных музыкальных инструментов и инструментального исполнительства, которая отражена в трудах Абу Наср Фараби. Помимо описания инструментов своего времени, уделяется особое внимание их месту в социальной жизни. В статье также описывается история формирования музыкальных инструментов и их строение.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, Фараби, уд, рубаб, танбур.

Abstract

The article is devoted to the origin of national musical instruments and Abu Nasr Farabi's instrumental performance.

In addition to the description of the instruments of that time, special attention is paid to their place in society. The article also describes the history of musical instruments and their structure.

Keywords: musical instruments, Farabi, oud, rubab, tanbur.

Мусиқа санъати энг қадимги даврлардан бошлаб Марказий Осиё ҳудудларида яшаб келган халқлар маданиятининг ажралмас қисми ҳисобланган. Унинг йўналишлари, жанрлари, шакллари ўзбек халқининг аجدодлари бўлмиш ҳозирги Ўрта Осиё, Афғонистон, Покистон, Эрон ва Шарқий Туркистон ҳудудида яшаган қадимги сўғдийлар, хоразмийлар, парфияликлар, бақтрияликлар ижодий фаолияти ва тафаккурининг маҳсули сифатида асрлар давомида шаклланиб тараққий этиб келган. Шунингдек, бу санъат турининг ривожланишига Хитойнинг шимолий чегараларидан то Шарқий Европагача

чўзилган улкан минтақанинг дашт, ўрмон-дашт, тоғлик ўлкаларида яшаган халқларнинг таъсири ҳам ниҳоятда катта бўлганлигини исботловчи далиллар етарли.

Марказий Осиёда мусиқанинг тарихий, назарий ва амалий негизлари узоқ ўтмишданок пухта таҳлил қилинган, буни бизга қадар етиб келган мусиқага оид ўнлаб рисолалар исботлайди. Инсон дунёқарашининг барча йўналишларига бирдек таъсир этадиган ўзгаришлар илм, маданият, санъатда деярли бирдек из қолдириши маълум. Фикримизнинг далили сифатида бир қатор тарихий манбаларни мисол қилиш мумкин. IX-X асрларда яшаб

иждо қилган Абу Наср Форобийнинг иждоидида математика, тиббиёт, астрономия, муסיқа каби фанларга оид кузатувларга тенг ўрин берилган.

Форобийнинг фикрича, муסיқа чолғуларининг келиб чиқиши оҳангга боғлиқ. Унга кўра, табиатдаги товушлар муайян даражада ифода-лаб, оҳангни келтириб чиқаради ва уларни ифодалаш аста-секин чолғуларнинг яратилишига олиб келади. Кўринадики, Форобий муסיқа чолғуларининг келиб чиқиши масаласига илмий ёндашган. Бу масала форобий-шунос-мусиқашуносларни эътиборини тортган. Мутафаккир шу тариқа Уд (файласуф бу чолғуга алоҳида эътибор қаратади) ва бошқа чолғулар келиб чиққанлигини уқтиради.

Унинг қарашига кўра, чолғулардан таралаётган садолар ёқимли ёки ёқимсиз бўлади. Шунингдек: “ёқимли оҳанглар одамларга ёқимли озуқадек ва аксинча, ёқимсиз оҳанглар захарлайдиган овқатдек таъсир қилади”.

Шу сабабли чолғу хусусиятлари ва оҳангни бошқара олиш асосларини билиш муҳим аҳамиятга молик. Негаки, “товушлар садоланишини меъёридан ортиқ даражада ошириш тингловчида ҳаяжон уйғотиш; тингловчинини ваҳимага солиш натижасига эришиш мумкин.

Бироқ, чолғу ижрочилигидан асосий мақсад тингловчида хушқайфият, ҳолат ва муносабат уйғотишдир. Форобий буни яхши тушунгани сабабли унинг иккинчи фикри - “тингловчинини ваҳимага солиш” масаласи киши диққатини тартади. Демак, шовқиндан иборат оҳанглар тингловчига

салбий психологик таъсир кўрсатиши қадим даврлардаёқ идрок қилинган. Мутафаккир дейдики: “Унутмангки, қадим форс ва бобил ҳукмдорлари турли ҳарбий чолғулар ва баланд овозли кўнғироқлар билан жанг вақтида душманларига чексиз кўрқув ва ваҳима солишган”.

Форобий бир неча чолғулар ижрочилиги хусусиятларига эътиборни қаратади. “Дойра” (“даф”), “табл” (“тубул”), санги (“сунуги”) каби чолғулар ижрочилигида зарблар кетма-кетлиги муҳим аҳамиятга эга эканлигини таъкидлайди. Бу чолғуларнинг ижросифати созанданинг маҳоратига боғлиқ. Шу сабабли зарблар кучли бўлишига эмас, аксинча, тартибли (“қарғ”) ва сифатли (“нақр”) бўлишига эътибор берилиши лозим. Муסיқашунос

О. Матякубов Форобийнинг уд, гижжак, най каби муסיқий чолғуларни маҳорат билан ижро этганлигини айтади.

Мутафаккир яна шундай дейди: уд, танбур, мизаф, рубоб, мизмар ва бошқа муסיқий чолғуларнинг садоланиш давомийлиги урма чолғуларники каби хусусиятларига кўра ўзига хос тусга эга бўлади”. Шу ўринда Форобий қизиқ бир масалага эътиборни тартади: “Рубоб чолғуси бошқа чолғуларга нисбатан инсон овозига яқин садоланади”. Бу фикрни биз қуйидагича тушунамиз: бу ўринда араб рубоби (“ар-рабаб”) назарда тутилмоқда, негаки ўша даврида бу чолғу нисбатан янғроқ садоланишга эга бўлган.

Абу Наср Форобий чолғу ижрочилиги асосларини чолғуларнинг тузилиш хусусиятлари (1), садоланиш

даражаси (2) ва инсон овозини қай танқидчилиги, этномусиқашунос- даражада садоантира олишига лик, муסיқий шарқшунослик шулар қараб (3) белгилайди. Чунки у инсон жумласидандир.

Хулоса қилиб айтганда, миллий муסיқамизни илмий жиҳатдан ўрга- ниб, ёшларга таълим беришда, шу билан бирга жаҳон муסיқа мадания- тидан баҳраманд қилишда илмий ва амалий фаолиятни уйғунликда олиб бориш мақсадга мувофиқдир.

XXI асрда муסיқа илми шиддат билан ривожланган бўлиб, бугунги кунда бир вақтнинг ўзида бир неча мустақил илмий тармоқлар мав- жуд. Муסיқа тарихи, муסיқа наза- рияси, муסיқа фалсафаси, муסיқа

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ислам. Энциклопедический словарь. -Москва: "Наука", 1991.
2. Муҳаммад ибн Сирин ва Абдулғаний Нобулусий. Тушлар таъбирномаси. -Тошкент: Тошкент Ислон университети нашриёти, 2012.
3. Рабғузий Н. Б. Қиссаси Рабғузий. 1-китоб. -Тошкент: "Ёзувчи", 1990.
4. Матёкубов О. Форобий Шарқ муסיқаси асослари ҳақида". -Тошкент: 1986.
5. Фитрат А. Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи. Қайта нашр. -Тошкент: "Фан", 1993. 55-бет.





МЕЛИБОЕВ Дилшоджон,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси



ЎЗБЕКИСТОН ХАЛҚ АРТИСТИ ТАЛЪАТ САЙФИТДИНОВНИНГ ДОЙРА ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИДА УСТОЗЛИК ФАОЛИЯТИ

Аннотация

Ушбу мақолада дойра чолғусининг ўзига хос хусусиятлари ҳамда дойра ижрочилиги бўйича замонавий таълим олиш шакллари, босқичлари ва талабалар олдига қўйилган вазифалар каби масалалар ёритилган. Шунингдек, мақолада устоз созанда, Ўзбекистон халқ артисти Талъат Сайфитдиновнинг дойра ижрочилиқ санъатидаги ёрқин услуби, жўшқин ижодий ҳаёти ва устозлик фаолияти ҳақида маълумотлар келтирилган.

Калит сўзлар: дойра, ижрочилиқ санъати, дойра усуллари, Талъат Сайфитдинов, Уста Олим Комилов, Қаҳрамон Дадаев.

В данной статье рассматриваются самобытные особенности инструмента дойры, а также формы и задачи современного образования по исполнительству на дойре. Кроме того, в работе даются сведения об активной творческой и наставнической деятельности яркого музыканта, народного артиста Узбекистана Талъата Сайфитдинова.

Ключевые слова: дойра, исполнительское искусство, исполнительство на дойре, Талъат Сайфитдинов, Уста Олим Комилов, Қаҳрамон Дадаев.

Abstract

This article discusses the distinctive features of the doira instrument, as well as the forms and tasks of modern education in the performance of doira. In addition, the work gives information about the active creative and teaching activities of a bright musician, People's Artist of Uzbekistan Talat Sayfitdinov.

Keywords: doira, performing art, methods of performing on doira, Talat Sayfitdinov, Usta Olim Komilov, Kahramon Dadaev.

Дойра ижрочилиқ санъати изчил ва узвий равишда ривожланиб боради. Баъзан мусиқачилар дойра зарбларини бир хил усулда тасаввур қилгани боис юксак маҳорат эгаси бўла олмайдилар. Аслида, дойра усуллари индивидуал ижро, мусиқа ва рақс жўрнавозлигида кенг қамровли хусусиятларга эга. Маълумки, чолғу ижрочилиги санъатида истеъдод билан бир қаторда чуқур таълим ҳам керак. Бугунги кунда Ўзбекистонда дойра чолғуси ва ижрочилиги бўйича таълим олиш қуйидаги шаклларда кечмоқда: якка тартибда; мақсадли тизимда.

Индивидуал тарздаги дойра чолғуси таълими стихияли равишда катта ёшлардан ўрганишдан иборат. Бунда мусиқа мактаблари, тўғарақлар ёки маданият саройларида иштирок этиш орқали малакани кучайтиришга эътибор берилмоқда ва умумтаълим мактабларидаги “Мусиқа” дарслари назарий асосини ўтамоқда. Бундай усул қишлоқ ҳудудларида кўпроқ учрайди. Мақсадли тизимда эса дойра ижрочилиги бўйича таълим олиш қуйидаги босқичларда кечмоқда:

- болалар мусиқа ва санъат мактабларида;
- ихтисослаштирилган мактабларда;
- олий таълим муассасаларида.



Мазкур таълим тизими профессионал дойрачи мутахассисларни тайёрлаш имконини бермоқда. Айни пайтда, биз дойра ижрочилик санъатида Устоз институтини имкониятларидан фойдаланиб таълим олиш ҳам мақсадга мувофиқ, деган фикрдамиз. Чунки бу, қўшимча амалий таълим шакли сифатида кенг имкониятларга эга. Бунда устоз қуйидаги вазифаларни бажариши керак:

1) шогирдга дойра чолғуси, ижрочилиги ва санъати назарияси бўйича махсус таълим бериш;

2) шогирдга дойра усулларини амалий жиҳатдан чуқур ўргатиш;

3) шогирдни касбий фаолиятга ҳар томонлама тайёрлаш;

4) шогирднинг истеъдодини рўёбга чиқариш ва ҳ.к.

Дойра ижрочилик санъатида устоз-шогирд аънанаси давом этиб келаётганлигини таъкидлаш жоиз. Фикримизча, унинг самарадорлигини мақсадли ошириш фурсати етди.

Устоз Талъат Сайфитдинов бутун фаолияти давомида устози Қаҳрамон Дадаев билан ҳамкорликда “дойрага тил кириштиш” ҳаракатида бўлди. Унинг “Баҳор” рақс ансамблидаги фаолияти ва Ўзбек филармониясининг яккагон хонандалари билан ҳамкорликдаги хизматлари ҳаминча дойра сеҳрига ошуфталик, янги ижро усулларини излаш, топиш ва яратиш, дойра мусиқий меросини оммалаштириш билан ўтди. “Баҳор”га ишга келган кезларини Т. Сайфитдинов шундай эслайди: “Мақсад йўлидаги машаққатли изланишлар, қувончу ташвишларга тўлиқ лаҳзалар мен учун энди бошланганди. Шухратли жамоада ўз ўрнинини топиш осон эмасди. Бунинг учун туну кун

ўқиб-ўрганиш, етук санъаткорлар мактабида товланиш кераклигини бошқа сафдошлар қатори мен ҳам англаб турардим”. Устоз шундай йўл тутиб, нуфузли жамоа бағрига сингиб кетди ҳамда жўшқин ижод билан шуғулланиб, ижод ва ҳаёт мактабини ўтади. Маълумки, жўшқин ижодий фаолият учун дойрачига уч нарса керак:

1) ўзига хос ижро услуби;

2) куй, қўшиқ ва рақсни теран ҳис қилиши;

3) ҳамфикр ва ҳамкор сафдошларнинг бўлиши.

Талъат Сайфитдиновда буларнинг барчаси мавжуд эди. Бунинг исботини Қўзижон Ҳақимов ва Тўлқин Қурбонов томонидан 1990 йили суратга олинган “Дойра доврўғи” номли видеофильмда ҳам кўриш мумкин. Ушбу фильм сценарийси Ўзбекистон халқ шоири Нормурод Нарзуллаев томонидан ёзилган бўлиб, унинг 1990 йилгача бўлган ижодий фаолиятдан ҳикоя қилади. Воқеан, кўп дойрачилар ўзига хос ижро услубига эга бўлгани ҳолда мусиқа, қўшиқ ва рақсни ҳис қила олмайдилар. Натижада дойра жўрнавотлиги қониқарли чиқмайди.

Оддий ёғоч гардишига тери тортиб ясалган дойра сози юртимизда кенг тарқалган миллий мусиқа чолғуларимиздан биридир. Ундан таралган оҳанг бир неча юз йилдирки, қалбни забт этиб, меҳнатга, ҳаётга ва ижодга муҳаббат уйғотишга хизмат қилиб келмоқда. Мазкур соз ва унинг ижросидаги сеҳрли оҳангларнинг сайқаллашиб боришида Т. Сайфитдинов каби моҳир созандаларнинг ҳиссаси катта. У бир неча шогирдларни етиштирган: А. Сирожов, Қ. Бобожонов, А. Алиқулов, Ш. Қодиров,

И. Абдуллаев, А. Насруллаев, А. Юлдашев ва б. Т. Сайфитдинов дойра ижрочилик санъати ва умуман санъаткорлик борасида шундай фикр билдиради: “Дойра – ансамбль билан мусиқа ижро этишда бошловчи ва бошқарувчи, бир сўз билан айтганда, дирижёр вазифасини бажаради. Шу сабабли Мукаррама Турғунбоева ҳамиша раққоса рақс ижро этаётганида дойрани тез эмас, маромида чалишни талаб қилардилар”. Ҳақиқатан ҳам дойра ва дойрачи жамоавий мусиқа ижросида ички дирижёр вазифасини бажаради ва бу вазифанинг асосий жиҳатлари қуйидагилардан иборат:

- 1) куйни бошлаш ва уни усулга солиш;
- 2) мусиқани йўналтириб туриш ва чолғулар уйғунлигини таъминлаб бориш;
- 3) куйнинг авж нуқтасида созлар оҳангини уйғунлаштириш;
- 4) раққоса ёки қўшиқчига услубий кўмаклашиш ва ҳ.к.

Талъат Сайфитдинов каби устозлар бу ҳақиқатни теран англаганлари сабабли юксак маҳорат даражасини эгаллаганлар. У шундай дейди: “Умуман олганда, дойрачилегимизда усуллар устоз-шогирд анъанаси асосида авлоддан-авлодга ўтиб келмоқда. Мен ҳам устозлардан ўрганганларимни Хусан Носиров, Рустам Убайдуллаев, Ҳабибулла Расулов, Ҳасан Азимов, Элмурод Исломов, Алишер Юлдашев каби шогирдларимга тўлиқ етказишга ҳаракат қилганман. Юртимизда дойра ижрочилик санъати ривожланиб бораётганлигидан хурсанд бўламан”. Зеро, дойра ижрочилигида уч нарса муҳим аҳамиятга эга:

- 1) зарбаларнинг тезкор бўлиши;
- 2) ҳар бир зарбанинг аниқлиги;
- 3) зарбаларнинг маънодорлиги.

Бу уч хусусият дойра ижросининг кутилган даражада бўлишини таъминлайди. Бунинг учун ижрочидан юксак ҳис, кўникма ва малакага эга бўлиш талаб этилади.

Зеро, Талъат Сайфитдиновнинг ижодий фаолияти сермазмунлиги билан диққатни тортади. Мисол учун, у 18 ёшида – 1964 йили Москва шаҳрида (Россия) бўлиб ўтган “Жаҳон ёшлари фестивали”да иштирок этиб, ғолиб бўлди. Бу чексиз илҳом ва қувонч берди, турли дойра усулларини изчил ўрганиб боришни одатга айлантди. “Занг”, “Сохта уфур” каби усуллар унинг дойрасида моҳирона ижро этила бошлади. Хорижлик санъаткорлар Муслим Магаметов, Рашид Бейбутов, Вахтанг Кикабидзе, Борис Бурунов, Ермен Серкибоев кабилар айнан Талъат ака туфайли ўзбек дойраси сеҳри билан ошно бўлганлар ва бу санъатга тан берганлар. Хайрулла Лутфуллаевнинг “Мен севаман, сен севасанму”, “Кўп экан”, “Келибдию кетибди”, “Санам, ҳеч борму инсофинг” каби қўшиқлари айнан Т. Сайфитдиновнинг дойра жўрлигида шухрат қозонди. Улар бу борада икки йўл тутишган:

- 1) имкон қадар миллий санъатни сақлаб қолиш ва ривожлантириш;
- 2) тоталитар тузум ва мафкура исканжаларини ҳар бир ҳаракатда юмшаттириш.

Фақат шу йўл билан дойрачилек санъатини ривожлантириш мумкин эди.

Мустақиллик йилларида Талъат аканинг ижодий фаолияти янги босқичга кўтарилди, 1992 йили Ўзбекистон халқ артисти унвонига сазовор бўлди. “Ўз Ватани номидан, – дейди у, – чет эл гастролларида иштирок этиш санъаткорга ўзгача ғурур ва ифтихор бағишларкан.

Шахсан мен учун бу давр ижодимнинг энг ёрқин дамларидир”.

Т. Сайфитдиновнинг ижодий фаолиятида қуйидагилар кўзга ташланиб туради:

Рақсларга жўрнавозлик. 1960-йиллардан бошлаб бир гуруҳ дойра ижрочилик санъати усталари Уста Олим Комилов тартибга солган дойра усулларини кенг ижро эта бошладилар. Натижада раққоса ва дойрачилар ҳамкорлигидаги “Катта ўйин” кенг оммалашди. Бу рақс Уста Олим Комилов ва Тамарахоним томонидан сахналаштирилган, 1960 йилларда эса Мукаррама Турғунбоева ва Қаҳрамон Дадаев томонидан қайта сахналаштирилди. Шу тариқа бу ўйин раққосалар ва дойрачилар учун ўзига хос синов босқичига айланди. Талъат ака мазкур рақс ижросида дойраси билан кўп иштирок этган.

Дойра ижроси рақсни нафақат ташкил қилади, балки бошқаради ҳам. Раққоса рақсни қанчалик маҳорат билан ижро этиши дойрачига боғлиқ. Талъат ака буни яхши билар ва шу сабабли раққосалар унинг жўрлигида рақсга тушишга интилишар эди.

Умуман, дойра ва рақс жўрлиги ҳар иккала санъат учун ҳам муҳим вазифани бажаради.

Дойра ва куй. Аслида дойра куйни бошқариб туради. Бу бошқарув куй жараёнидаги чолғуларни тартиблаш, куйнинг боши, авж нуқтаси ва охирида пафос бериш тарзида амалга ошади. Дойра усталари айнан шу жиҳатга урғу берганлар.

Ансамбль мутасаддилари ёки якка-хон хонандалар куйни, умуман мусиқани тушунган ва уни тартибга сола оладиган дойрачиларни ҳамкорликка таклиф қилишган. Бу борада Т. Сайфитдиновнинг

бир неча ансамблларда ва яккахон хонанда Хайрулла Лутфуллаев билан кенг ҳамкорлик қилгани унинг мусиқани чуқур ҳис этиши, ижодкорлиги ва билимдонлиги билан боғлиқдир.

Дойра ва ашула. Дойра усуллари ашула ёки қўшиқнинг (ҳозирги кунда ашула деганда мумтоз лирик асарларни куйлаш, қўшиқ деганда лирик шеърларни ижро этиш назарда тутилмоқда) таянчларидан ҳисобланади. Чунки дойра ашуланинг эмоционаллиги (ҳиссиётларга бойлиги), сержило полифонияси (кўп овозлиги) ва жарангдорлигини таъминлайди.

Бугунги кунда устоз сабоқларининг бу кўринишлари уйғун равишда амалдадир. Айни пайтда, устознинг оммавий таъсир қилиш кўлами кенгайиб бормоқда. Шуниси қизиқки, бу борада бир шахннинг эътироф этилиши устувор даражада кўзга ташланади. Шу маънода дойра ижрочилик санъати фидойи усталарининг фаолиятида ёрқин бир йўналиш яққол кўзга ташланиб туради, бу – устозлик вазифасини бажаришдир. Бу санъатда устоз билганларини ўргатиш, дойранинг нозик жиҳатларини кашф этиш ва уларни оммалаштириш кабиларга эътибор қаратилади. Ўзга соҳалардан фарқли ўлароқ, кўп ҳолларда устоз шогирд томонидан танланади. Бу хусусиятларнинг барчаси Талъат Сайфитдинов фаолиятида ўз ифодасини топган.

1970 йиллардан бошлаб дойра ижрочилик санъатида бир вақтнинг ўзида бир неча дойраларда ижро этиш урф бўла бошлади ва бунда баъзилар дойра сонини кўпайтириб боришни маҳоратнинг намойиши сифатида қабул қила бошлайдилар.

Дойра ижросида эса маҳорат дойра усуллари сеҳрига маҳлиё қилиш билан

белгиланади. Шу маънода Талъат ака дойралар сонини кўпайтириш кутилган самарани бермаслигини таъкидлайди. Айни пайтда, бу бир неча дойрада ижро этишни чекламайди. Асосий мақсад – ижрони мукамал амалга оширишдир.

Дойра ижрочилик санъатида ижодийлик қондасига амал қилмасдан устозлик вазифасини бажариб бўлмайди. Афсуски,

кўпчилик устоз деб эътироф этилгач, ижодийлик тамойилини унутиб қўяди. Бу – бир мақомда депсиниб қолишга сабаб бўлади. Айнан ижодийлик бош (ҳаракатлантирувчи) куч ҳисобланади.

Хулоса қилиб айтганда, Ўзбекистон халқ артисти, дойра ижрочилик санъати фидойиларидан бири Талъат Сайфитдиновнинг устозлик сабоқлари ҳаёт, санъат ва маҳорат мактабидир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Акбаров И. Ритмы дойры. -Ташкент: 1952.
2. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. -Москва: 1980.
3. Петросянц А. И. Дойра дарслиги. -Тошкент: 1957.
4. Икромов И. Дойра дарслиги. -Тошкент: 1997.
5. Ikromov I. Activity of classes of doira and percussion instruments at the State Conservatory of Uzbekistan// Eurasian music science journal №2 2021/2. 22-27 б.
6. Икромов И. Дойра чолғусининг тарихи, назарий йўналишлари ва ижрочилик омиллари// “Муסיқа” журнали №2 (14) 2021. 41-46 бетлар.
7. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка/ Наследие. -Ташкент: 1997.
8. Камолхўжаев О., Левиев А. Дойра дарслиги. -Тошкент: 1985.
9. Ражабов И. Мақомлар. -Тошкент: 2006.
10. Ражабов Ю. Ўзбек халқ муסיқаси. -Тошкент: 1955-1959 йй.
11. Самадов Р. Дойра зарблари. “Гулистон” журнали, 2001 й., № 4, 35-б.
12. Самадов Р. Дойра садосидан янграган хотира. “Гулистон” журнали, 2000, № 4.
13. Самадов Р. Анъанавий дойра ижрочилиги. -Тошкент: 2004.
14. Фитрат А. Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи. -Тошкент: 1927.





КЛЕЙМЕНОВА Зарина,

базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана



К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация

Статья посвящена основным тенденциям развития жанра оперы, наиболее характерно отражающим картину ее эволюции в музыке XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: опера, “театр представления”, инструментальный театр, “новый музыкальный театр”, “антиопера”, либретто.

Мақола опера жанрининг XX аср охири XXI аср бошларидаги ривожланиш ҳолатининг ўзига хос тасвирини акс эттирувчи асосий тенденцияларга бағишланган.

Калит сўзлар: опера, “ижро этиш театри”, чолғу театри, “янги мусиқий театр”, “антиопера”, либретто.

Abstract

The article is devoted to the main trends in the development of the genre of opera, which most characteristically reflect the picture of its evolution in the music of the XX - XXI centuries.

Keywords: opera, “theater of performance”, instrumental theater, “new musical theater”, “antiopera”, libretto.

Музыкальная культура к началу XXI века представляет собой сложную и многоплановую картину жанров, среди которых особое место занимает жанр оперы. На протяжении четырех веков она интенсивно обновлялась, эволюционные процессы способствовали возникновению новых специфических черт и особенностей внутри жанра, которые значительно повлияли на облик оперы в музыке последней трети XX – начала XXI веков. Данные факторы позволяют проследить за наиболее устойчивыми тенденциями обновления оперного жанра, проявившиеся на протяжении всего прошлого столетия.

Определяющей тенденцией обновления оперы в XX веке становится стремление композиторов выйти за рамки “оперных штампов”, сломать сложившиеся оперные стереотипы, характерные, в основном, для романтического искусства. Как отмечает музыковед М. Сабина, “атаковалась

прежде всего косность театральной формы оперного спектакля, дисгармония между зрительными и слуховыми впечатлениями, фальшь и ходульность актерской игры, шаблонность постановочных приемов, декораций и костюмерии” [1].

В результате подобного оппозиционного отношения к опере XIX века изменилась тематика жанра, основа ее образной сферы. Так, вместо доминирующей оперы-драмы, с ее накалом романтических страстей, наблюдается обращение к формам старинного театра, поэтике комедии дель арте, традициям кукольного, балаганного, фольклорно-обрядового представления (“Мавра” И. Стравинского, “Любовь к трем апельсинам” С. Прокофьева, “Арлекин” Ф. Бузони, оперная трилогия “Орфеиды” Ф. Малипьеро).

Композиторы по-разному стремились преодолеть кризис музыкальной драмы, обновить закономерности

романтического искусства, что привело к изменению системы театральной поэтики. Так, возникает новая эстетика “театра представления”, сменившая романтический и реалистический театр, построенный по законам поэтики “театра переживания”. Характерные черты новой театральной эстетики – обобщенность образов, условность явлений действительности, разъединение персонажа и изображающего его актера, человека и маски, в полной мере отображают иные запросы современного художника.

Самым ценным для композиторов прошлого века в театре представления становится искусство игры, условности художественного акта, в котором все герои и происходящие с ними события весьма опосредованно связаны с реальностью. Таким образом, зритель становится сторонним наблюдателем, рождается специфический “эффект отстранения”, при котором индивидуальные чувства, переживания остаются “за кадром”.

Изменения в сфере театральной поэтики диктуют и иные средства музыкальной выразительности. В творчестве композиторов начинают преобладать символические подтексты, индикаторные формы высказывания, возникают статичные образы, “персонажи-маски”, что в значительной мере способствует вытеснению традиционных форм драматургии. Данные факторы приводят к доминированию фабульных, тяготеющих к схематичности сюжетов, вместо привычных для XIX века “остросюжетных” перипетий. Данные тенденции нашли яркое

претворение в оперном творчестве композиторов первой половины XX века, среди которых выдающиеся имена С. Прокофьева, И. Стравинского, Ф. Бузони, Р. Штрауса, П. Хиндемита, Д. Малипьеро.

Не менее важной тенденцией динамичного XX века становится стремление к краткости, афористичности высказывания. Эта тенденция приводит к появлению в современных видах искусства, в частности литературе, драматургии, музыке новых закономерностей формы, языка, стилистики и т.д. Она во многом становится причиной возрождения и расцвета некоторых жанров “малой формы” и даже рождения новых жанровых разновидностей (вспомним творчество Антона Веберна, ставшее, своего рода, манифестом афористичности). “Подобный подход, – утверждает музыковед Т. Курышева, – дает возможность быть при желании предельно “малословным”, лаконичным и концентрированным в воплощении даже достаточно сложных и многозначных по содержанию философских замыслов” [2].

Названную тенденцию, воздействие которой в достаточной мере ощутимо во всех временных искусствах XX века, следует считать глубоко правомерной. С одной стороны, она находится в прямой зависимости от использования более сильных, по сравнению с искусствами прошлых веков, эмоциональных средств воздействия. А с другой стороны, она связана с интеллектуализацией современного зрителя-слушателя, который за минимальную единицу времени может воспринимать

максимум информации. Полагаю, что в этом обнаруживается прямая зависимость от ускорения “жизненного ритма” в век научно-технического прогресса. Предельное уплотнение каждой единицы времени всех жизненных процессов естественно вызывает аналогичное же их уплотнение в произведениях искусства.

В области оперного театра общая тенденция сокращения временной продолжительности произведений прослеживается уже в творчестве Шенберга (“Ожидание”), Пуччини (“Джанни Скикки”), Бузони (“Арлекин”), Стравинского (“Мавра”) и других видных композиторов прошлого столетия. К пятидесятым годам подобного рода оперные жанры определяются в музыковедении как камерные. В ряде стран проводятся фестивали камерных опер, разного рода творческие встречи и семинары, посвященные ее проблематике, как, к примеру, Международный композиторский конкурс имени К. М. Вебера на лучшую камерную оперу (Дрезден).

Вторая половина XX столетия отмечена более радикальными тенденциями эволюционного процесса жанра оперы, одной из которых является “антиоперное” движение. Оно характеризуется не только иными сюжетными или драматургическими изменениями, но и новыми закономерностями его сценического воплощения. Прежде всего, композиторы отказываются от литературной основы либретто, что ведет к усилению зрелищной составляющей оперного спектакля. Кульминацией в развитии

“антиоперного движения” становятся оперные опусы композиторов-авангардистов, в которых отсутствует традиционная сюжетная фабула, логическая последовательность событий (“Нетерпимость”, “Прометей” Л. Ноно, “Опера” Л. Берио, цикл “Европеры” Д. Кейджа).

Закономерным следствием эволюционных тенденций оперы является возникновение в 1960-х годах “инструментального театра” как самостоятельного музыкально-сценического жанра. Татьяна Курышева характеризует его как театр, где “зрелище создается не специфическими исполнителями – актерами, танцорами, но самими музицирующими инструменталистами” [2]. Широкое распространение данного музыкального явления в прошлом веке обусловлено его синтетической природой, в котором возникают различные ряды, связанные с театрализацией исполнительского процесса. К ним можно отнести: применение грима, реквизита, свободу передвижения исполнителей, использование пластики, актерской игры, употребление голосовых эффектов.

Основоположником данного жанра выступил немецкий композитор-авангардист Маурисио Кагель, для которого инструментальный театр – это, в первую очередь, “перемещения инструменталистов во время сценической реализации нотного текста с использованием ограниченной или свободной алеаторики” [3]. В творчестве Кагеля можно выделить опус “Оркестр для двух человек” (1973), в котором принципы

“инструментального театра” отображены с помощью случайных и непровольных движений музыкантов. Они создают уникальное “звуковое полотно” с помощью более чем двухсот музыкальных инструментов, к которым они прикреплены веревками и прутьями.

Интенсивные эволюционные процессы, наблюдаемые на протяжении прошлого века, стали причиной появления “нового музыкального театра” на рубеже 1960–70-х годов в европейском искусстве. Данное явление включает в себя характерные особенности жанра оперы с новейшими тенденциями сценических и исполнительских искусств, в частности, искусства перформанса. Маурисио Кагель одним из первых употребил термин “новый музыкальный театр”, понимая под этим “новые формы музыкального театра, которые отличаются от оперы, оперетты или мюзикла” [4].

Объединяющим фактором нового явления становится отрицание каких-либо традиционных жанров музыкального театра, поиски новых видов синтеза искусств. Отмечу, что данный процесс характеризует музыкальное искусство и на современном этапе развития, который благодаря вариативности, не допускает возможности исчерпывающего, “замкнутого” определения. Согласно эстетике “нового музыкального театра” развивается оперное творчество Д. Кейджа, М. Кагеля, М. Фелдмана, Д. Лигети, Л. Ноно, Л. Берио, Л. Даллапикколы, Ф. Гласса.

В их творчестве искоренение оперных штампов начинается с отказа от самого модуса “оперности” в названии композиций. Так, рождаются индивидуальные жанровые обозначения “жалоба в трех актах” – “Бедный Матрос” Д. Мийо (1926), “священное представление” – “Иов” Л. Даллапиколлы (1950), “трагедия слышания” – “Прометей” Л. Ноно (1985) “сценическое действие” – “Ничто” Л. Берио (1995). Обозначения “опера” избегал и Франческо Малипьеро, называя свои музыкально-драматические сочинения “музыкальными комедиями” (оперный триптих “Три комедии Гольдони”, 1926), “драматическими экспрессиями” (“Дон-Жуан”, 1962).

Интересны творческие эксперименты композиторов М. Кагеля и М. Фелдмана, в музыке которых заметно влияние современных течений “театра абсурда”, “антинарративности”, что привело к появлению жанра “антиоперы”: “Государственный театр” (1971), “Ничто” (1976). В оперном творчестве Д. Лигети и вовсе появляется двойное жанровое отрицание “анти-антиопера”, примером которой может служить опус “Великий мертвиарх” (1977). Настоящим манифестом нового музыкального театра является оперный цикл Джона Кейджа “Европеры” (1990). Смещение различных техник письма, различных видов искусств, различных жанров характеризует данное сочинение. Музыкальный материал пяти музыкальных проектов “Европер” Джона Кейджа включает в себя фрагменты оперных шедевров трех прошедших

столетий, исполнение которого определяется методом жеребьевки, а костюмы и реквизит выбираются из любых других постановок данного театра. Все это как бы говорит: в настоящее время опера является не чем иным, как набором взаимозаменяемых штампов.

Завершая свои наблюдения, отмечу, что к началу XXI века новый

музыкальный театр стал одним из ведущих и наиболее активно развивающихся направлений современного музыкально-сценического искусства. Ключевым фактором данного процесса является многовекторность, полипластовость и полижанровость развития музыкального театра, которая предоставляет широкий художественный выбор современному художнику.

Использованная литература:

1. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. -Москва: "Композитор", 2003. С. 110.
2. Курышева Т. А. Театральность и музыка Т. А. Курышева -Москва: "Сов. Композитор", 1984. С. 22.
3. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра. Автореф. дис. доктор искусствоведения. -Саратов: 2014. С. 45.
4. Тарнопольский В.В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2015/4 (12), с. 26.





ЗАКИРОВА Шахноза,
доцент Государственной консерватории Узбекистана



СОНАТА-СКАЗКА, КАК НОВЫЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ЖАНР СОНАТЫ

Аннотация

Статья посвящается творчеству Николая Карловича Метнера. В работе приводится детальный анализ программных произведений композитора из цикла оп. 14, состоящий из двух сказок “Песнь Офелии” и “Рыцарское шествие”. При рассмотрении этой редакции автор подразделяет сказки Метнера на следующие группы: сказки, опирающиеся на конкретный литературный сюжет и группа сказок, имеющая образно-жанровый заголовок, также особое внимание уделяет формированию и кристаллизацию стиля композитора.

Ключевые слова: соната-сказка, Метнер, фортепианное исполнительство, интерпретация.

Ушбу мақола Николай Карлович Метнер ижодида бағишланади. Мазкур ишда композиторнинг оп. 14, “Песнь Офелии” ва “Рыцарское шествие” дастурли туркум асарлари батафсил таҳлил этилган. Асар таҳлилида муаллиф композитор Метнер эртақларини икки гуруҳга: аниқ бир адабий сюжет асосидаги эртақлар ҳамда мажозий жанрли эртақларга ажратади, шунингдек, асосий эътиборни композитор ижодининг шаклланиш йўлларига қаратган.

Калит сўзлар: соната-эртақ, Метнер, фортепиано ижрочилиги, интерпретация.

Abstract

The article is dedicated to the work of Nikolai Karlovich Medtner. It provides a detailed analysis of the composer's works from the cycle op. 14, which consists of two fairy tales “The Song of Ophelia” and “The Knight's Procession”. To analyze this edition, the author subdivides Medtner's fairy tales into the following groups: fairy tales based on a specific literary plot and a group of fairy tales with a figurative genre title. Special attention is paid to the formation and crystallization of the composer's style.

Keywords: sonata-fairy tale, Medtner, piano performance, interpretation.

Уникальность творческой личности Николая Карловича Метнера, его эстетические взгляды охватывали очень широкий спектр. Художник сумел отразить в своем творчестве лучшие стороны двух великих культур – русской и немецкой. Он сочетал, казалось бы, не сочетаемое – рационализм и утилитарность немецкой классической школы и лирико-психологическую надломленность героев русского искусства, стремление и невозможность достижения воображаемого идеала романтического искусства с осознанием неотвратимости реалий бытия нашедших отражение в

русском искусстве. Соединить все это композитор сумел в жанре “сказки”. Именно сказка стала для Метнера одним из любимейших видов фортепианного творчества. Несомненно, что все лучшие специфические черты композиторского облика Метнера до конца раскрываются именно в его поэтических сказках.

Жанр сказки это и творческая лаборатория, и энциклопедия образов, и дневники Николая Метнера. Сказка в творчестве Метнера имеет такое же важное значение как мазурка для Шопена, интермеццо и новеллеты для Брамса, поэмы для Скрябина, прелюдии



и этюды-картины для Рахманинова. Именно в сказках Метнер раскрывается особенно широко и сердечно. Все что волновало композитора нашло отражение в его сказках – это эпико-героические предания, бытовые сцены, народные празднества, зарисовки картин природы, философские размышления.

В трактовке жанра и формы сказки Метнер использует ее и как миниатюру, но иногда приближает к балладам. Ведь в балладах вымысел и реальность находятся в неразрывном единстве.

Жанр сказки был не единственным заимствованным Метнером из литературы. Им создан ряд пьес: “Дифирамбы”, “Отрывки из трагедий”, “Новеллы”; сами их названия указывают на связь с литературным источником.

По типу трактовки программы сказки Метнера можно разделить на группы: группа сказок опирающаяся на конкретный литературный сюжет и группа сказок имеющая образно-жанровый заголовок. Так в сказке “Золушка и Иванушка-дурачок” ор. 51 композитор раскрывает народные образы; в сказке “Русская сказка” ор. 42 народные легенды; в “Рыцарское шествие” ор. 14 № 2 и “Бедный рыцарь” ор. 34 №4 героические мотивы.

Колокольная тема занимает в русском искусстве особое место начиная с творчества кучкистов заканчивая творчеством современных композиторов. Одну из своих сказок Метнер назвал “Угрожающие колокола”.

Музыкальный язык сказок, строение и гармоническая основа диктуются определенным жанром – это могут быть канцона, романс, скерцо.

Чрезвычайно характерен для Метнера цикл ор. 14, состоящий из двух программных сказок – “Песнь Офелии” и “Рыцарское шествие”. В выборе “сюжетной” основы сказок сказалась дань увлечения композитора романтическими образами далекого прошлого.

Приступив к работе над циклом, Метнер хотел написать ряд пьес под названием “Офелия”. Но впоследствии он отказался от этого замысла, осуществив свою другую мысль – написать сказку-портрет “Офелия”, основанную на нескольких мало контрастных темах. Сначала Метнер ее задумал как скрипичную пьесу (см. пример 1).

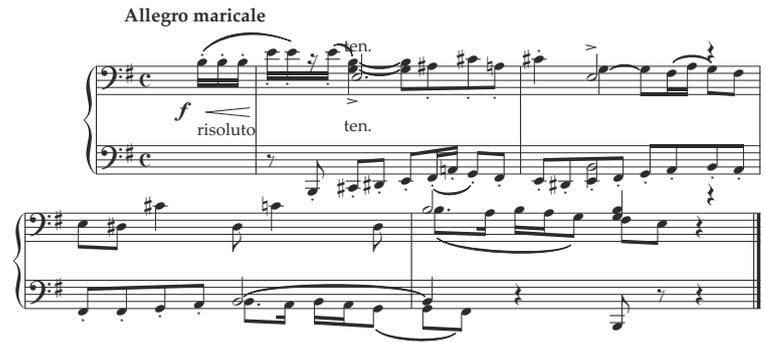


Офелия в трактовке Метнера приобретает черты простой девушки, который так часто встречается в старинных легендах. В выборе музыкальных средств для характеристики основного образа композитор опирается на достижения европейского музыкального искусства: строгое четырёхголосие, простые гармонические проследования, единая ритмическая организация (восьмые), частые мелодические повторы.

Однако при всей скупости музыкальных средств сказка “Песнь Офелии” привлекает единством настроения, непосредственностью искренне-лирического высказывания. В простой песенной теме четко передана тихая элегическая печаль. В самом складе мелодии, в ее характерных оборотах ощущается родство с русской народной песенностью (см. пример 2).



Воинственных рыцарей, собирающихся в поход, рисует Метнер во второй сказке цикла – “Рыцарское шествие”. Сказка – яркий пример драматизации повествовательного жанра. Очень показательна в этом отношении основная тема сказки. Она характерна своеобразным сочетанием суровой архаики с яркой выразительной напряженностью, свойственным ряду метнеровских музыкальных образов. Строгая размеренность мелодического движения с подчеркнутым многократным повторением одного звука (как бы воспроизводящего барабанную дробь) напоминает тему фуги (см. пример 3).



В средней части сказки Метнер вводит новый образ, напоминающий мрачное похоронное шествие. Эта тема подвергается особенно интенсивному развитию и в кульминационный момент контрапунктически соединяется с первой темой сказки (см. пример 4).



Крайне напряженный, драматически насыщенный раздел сказки по праву считается энциклопедией метнеровского полифонического искусства!

Сказка “Рыцарское шествие” может служить примером сочетания полифонических и гомофонных принципов в гомофонном в своей основе произведении. Одно из самых больших достоинств сказки – в целостности и ясности формы, в структурной отточенности и выпуклости ее музыкальных образов, непрерывно развивающихся от первой части, через полифонически напряженную середину, к динамической репризе – кульминации всего сочинения.

Мелодическое дарование Метнера раскрылось очень ярко через сказки. В лирических сказках, непосредственно связанных с русской образностью, с русской тематикой, Метнер вводит мелодии широкого дыхания, берущие свой исток в русском народном песнетворчестве.

Такова и основная тема первой сказки (см. пример 5).



Сказка монотематична – вся она посвящена развитию одного лирически-взволнованного образа.

Чисто народный склад мелодии побудил Метнера использовать характерный принцип развития в сказке. Подобно неторопливому течению протяжной песни, мелодия все время разворачивается, варьируется, как бы постепенно раскрывает свои возможности. В насыщенной полнозвучной фактуре сказки ощущается влияние творчества С. В. Рахманинова.

Творчество Метнера, композитора большого дарования и высокой культуры, создателя выдающихся сочинений в области фортепианной и камерной музыки, оказало влияние на развитие и формирование ряда русских композиторов, особенно в первое десятилетие XX века. Воздействие метнеровских творческих принципов можно проследить в сочинениях

таких авторов, как Ан Александров, В. Шебалин, Ю. Шапорин, Е. Голубев,

С. Файнберг. В пору расцвета модернизма путь Метнера был для молодых композиторов одной из тех точек опоры, которые помогли им противостоять многим антихудожественным веяниям в искусстве и прийти к достижениям современного творческого этапа.

Известная обособленность позиций Метнера в искусстве XX века не позволила ему стать во главе определенного творческого направления, создать школу последователей. Однако

воздействие метнеровских творческих и исполнительских принципов на развитие современного музыкального искусства – несомненно. В лучших сочинениях композитора – сказках и сонатах, концертах и песнях – выявились и откристаллизовались своеобразные, характерно метнеровские черты: былинно-эпическая настроенность тона, декламационная выразительность тематизма, часто афористически лаконичного, интенсивное, тематически насыщенное развитие, восходящее в основном к полифоническим принципам, строгий, без “модных излишеств” музыкальный язык.

Именно эти собственно метнеровские черты оказались в ходе дальнейшей эволюции современного искусства наиболее ценными и перспективными. И если композитору не суждено было создать своей школы последователей, то “метнеризм”, как определенный

комплекс музыкально-выразительных средств и приемов, нашел свое продолжение в творчестве ряда русских и советских композиторов, например, в четвертом фортепианном концерте Рахманинова, в ранних сонатах Прокофьева и Мясковского, в сочинениях Ан Александрова, Голубева, Шебалина, Гольденвейзера и у представителей более молодого композиторского поколения (например, у Дмитрия Благого).

Продолжая лучшие традиции классического искусства, Метнер не следовал

слепо его образцам. Он искал и нашел свой путь в искусстве XX века, развивающий классические традиции в современной ему действительности. Творчество композитора как бы подтверждает идею современника композитора В. В. Стасова, который в одной из своих работ писал: “Музыка, как и все прочие искусства, ревностно черпает из потока прошлого, и старые формы все в более и более богатом применении служат выражением нового содержания” [8].

Использованная литература:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. -Москва: Ч. 1, 2, 3. 1988.
2. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка (От истоков до вершин творчества). -Москва: Изд-во АН СССР. 1963.
3. Долинская Е. Николай Метнер. -Москва: 1966.
4. Друскин М. С. Клавирная музыка. -Ленинград: 1960.
5. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. -Тамбов: 1993.
6. Метнер Н. К. Воспоминания. Статьи. Материалы. -Москва: 1981.
7. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. -Москва: 1979.
8. Стасов В. В. О некоторых формах нынешней музыки. Собрание сочинений. Том III, СПб, 1894.





МИРКАСЫМОВА Эльмира,
и.о. профессора Государственной консерватории Узбекистана



ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ НЮАНСЫ В “САМАРКАНДСКОЙ СЮИТЕ” ДЛЯ 2-Х ФОРТЕПИАНО ГЕОРГИЯ МУШЕЛЯ

Аннотация

Данная статья посвящена исполнительскому анализу “Самаркандской сюиты” для двух фортепиано Г. Мушеля. В разборе дана характеристика образной сферы каждой части, отмечена особенность композиции, фортепианной фактуры, оригинальность музыкального языка, а также предложены методические указания для исполнителей-пианистов. Данная работа может быть использована в высших образовательных учреждениях педагогами и студентами, а также концертирующими пианистами.

Ключевые слова: сюита, ансамблевое исполнительство, органнй пункт, полиритмия, музыкальный язык, полифонический метод мышления.

Мазкур мақола Г. Мушелнинг икки фортепиано учун “Самарқанд сюитаси”нинг ижро таҳлилига бағишланган. Таҳлилда ҳар бир қисмининг образ таҳлили тавсифи берилиб, композициянинг ўзига хослиги, фортепиано фактураси, муסיқий тилнинг оригиналлиги қайд этилган, шунингдек, ижрочи пианиночилар учун услубий кўрсатмалар таклиф қилинган. Ушбу илмий иш олий ўқув юртлари ўқитувчилари ва талабалари ҳамда концерт берувчи пианиночилар томонидан қўлланилиши мумкин.

Калит сўзлар: сюита, ансамбль ижрочилиги, орган пункти, полиритмия, муסיқий тил, полифоник фикрлаш услуби.

Abstract

This article is dedicated to G. Mushel's Samarqand Suite for two pianos and analysis of it from a performer's point of view. It contains author's description of every section's imagery, compositional features, and texture of the piano parts. The article also suggests methodical notes for performers and may be used in higher educational institutions by students, teachers, as well as concert pianists.

Keywords: suite, ensemble performing, pedal point, polyrhythm, musical language, polyphonic thinking.

Среди многочисленного наследия классика узбекской музыки композитора Георгия Мушеля особое место занимают произведения, сочиненные им для фортепианного дуэта. Переложение пьес из цикла “Альбом органнх пьес” в 1962 году вошли в “Самаркандскую сюиту” для 2-х фортепиано, а сочиненная композитором третья часть фортепианной сюиты “В сумраке усыпальницы Шахи-Зинда” позже была переложена для органа. Таким образом, дуэтнй репертуар пианистов пополнился замечательным произведением,

пользующееся популярностью и в настоящее время среди исполнителей.

Обращаясь к разбору “Самаркандской сюиты”, следует отметить национальное своеобразие каждой из частей, проявляющееся в использовании ритмоинтонационных и ладовых оборотов народной музыки, свойственных исключительно музыке Узбекистана, а также тембровой палитре, в которой угадывается звучание солирующих инструментов национального оркестра.

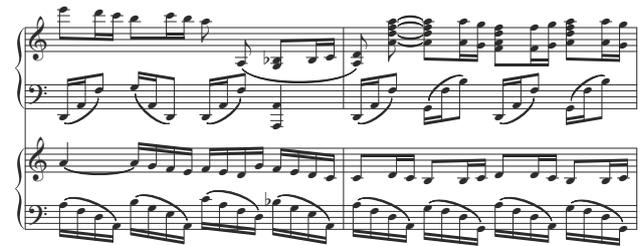
Каждая из 4-х частей, составляющих “Самаркандскую сюиту” Г. Мушеля, имеет программное название. Первая часть “На опустевших холмах Афрасиаба”, написанная в трехчастной форме, исполняется в темпе *Andante*. Неспешное начало вызывает в памяти древние развалины когда-то цветущего города, с жизнью людей, их тревогами, страстями, несчастьями и радостями. Задумчивая тема в партии первого фортепиано с повисшими четвертными нотами пропеваётся мягким бархатным звуком. Подголоски в партии второго фортепиано, напоминающие тяжелые вздохи, к концу каждого двухтакта исполняются *diminuendo*.



Второе предложение исполняется более выразительно, квартный мелодический ход придает музыке активный, действенный характер. Синкопированный ритм, сопровождающий тему в партии первого фортепиано, звучит на фоне тянущихся половинок с точкой. Исполнителю партии второго фортепиано необходимо услышать изменения окраски длинных аккордов с каждым появлением поступенно спускающихся подголосков.

Раздел *Con moto* вводит слушателя в события “старинной глубокой”, невольным участником которых

он становится. Исполнителю партии первого фортепиано следует обратить внимание на двухголосие в левой руке: выполняя лиги в верхнем голосе, следует дослушивать четверти в басу. Глубокие октавные басы в левой руке партии второго фортепиано, учитывая ремарку автора *piano*, рекомендуется исполнять, погружая вес всей руки в клавиатуру. Поток шестнадцатых, тревожно льющийся в обеих партиях, приводит в 14 такте к кульминационной вершине, отображающая взволнованность и отчаяние.



Исполнение *subito piano* в 20-м такте осложняется фигурациями двойных терций в партии второго фортепиано. Для успешного проведения этого эпизода следует подобрать удобную аппликатуру с применением штриха *legato* в верхнем голосе. Октавные переключки между обеими партиями с синкопированными восьмыми подводят к грандиозной кульминации всей части в 28 такте.



Последующее после ферматы развитие по своей значительности

превосходит все ожидания: в кульминационном эпизоде, исполняемом на *fortissimo* (*fff*) при охвате диапазона в восемь октав, композитор использует все виды крупной фортепианной техники, более того, применен композиторский прием имитационной техники письма.



В разделе *a tempo* на фоне широко разложенных арпеджированных аккордов в партии первого фортепиано звучат фигурации, изложенные октавами, которые должны прозвучать певуче и связно. Для успешного выполнения этой задачи поможет использование четвертого и третьего пальцев на черных клавишах. Несмотря на присутствие в обеих партиях фигураций шестнадцатых, напоминающих о волнительных событиях давно прошедших дней, дальнейшее динамическое развитие приводит к постепенной прозрачности и растворению.

Тематические реплики, звучащие в увеличении, прерываются импровизационными пассажами второго фортепиано. Исполнителям следует обратить внимание на четырехголосное изложение в партии первого фортепиано, а также на игру мажора-минора и найти соответствующие краски, тонкие оттенки звучания, подчеркивающие свет и тень гармоний.

Вторая часть сюиты – Токката, озаглавленная “Цветущая долина Зеравшана”, сочиненная ранее для органа (1958), была включена в цикл “Альбом органной пьес”. Название токкаты композитор дал позже, включив ее в переработанном виде в “Самаркандскую сюиту” для двух фортепиано (1962). Как известно, Г. Мушель был не только выдающимся композитором, но и обладал даром художника, о чем свидетельствует множество оставленных им картин, отличающихся экспрессивной манерой письма. Обостренное зрение живописца помогало композитору воплощать в звуках музыки красочные картины окружающей природы, сцены из жизни и быта узбекского народа. В данном случае вторая часть сюиты навеяна яркими пейзажами, картинами природы солнечного Зеравшана. Кстати, каждую из частей “Самаркандской сюиты” Г. Мушель проиллюстрировал своими живописными произведениями, названными аналогично пьесам цикла.

Токката исполняется *Allegro* (первоначальное темповое обозначение органной токкаты – *Allegro vivace*) в размере 6/8. Триолями изложенная фактура на органном басу “С” с тянущимися первыми звуками, имитирует бурные воды реки Зеравшан. Для точной синхронности вступления необходимо чувствовать пульс темпа второй части еще до начала игры, что становится доступным лишь в результате упорных тренировок.

Следует также придерживаться динамического плана, намеченного



композитором, а именно, первые 32 такта исполняются *piano*, несмотря на появлении в басах длинных тянущихся четвертей с точкой, подводящих к кульминационному подъему. В октавных гаммообразных ходах, изложенных *martellato* (57-60 такты), рекомендуется применить аппликатуру As-dur'ной гаммы.



В репетиционных аккордах в партии второго фортепиано (с 55 такта) рекомендуется при игре использовать легкое кистевое движение с короткой опорой по триолям. Исполнителям следует распределить динамику таким образом, чтобы длинные фразировочные эпизоды как можно дольше находились в нюансе, обозначенным композитором.

Кульминационная точка всей второй части наступает в 103 такте



и доводится до финала “Цветущей долины Зеравшана”: музыка исполняется в нюансе *fff*, охватывая весь диапазон фортепиано, ремарка *Maestoso*, допускающая определенную сдержанность темпа (*Menomosso*), и, наконец, сложнейшая фактура, изложенная двойными терциями, секстами и октавными скачками.



И с последним C-dur'ным аккордом прозвучал апофеозный финал “Цветущей долины Зеравшана”, наполненный надеждами, светом и любовью.

Третья часть “Самаркандской сюиты” Г. Мушеля – “В сумраке усыпальницы Шахи-Зинда” – ассоциируется с молитвенным ритуалом, сопровождающий души умерших в мир иной. Для правдивости изображения художественного образа, композитор избрал форму, характерную для строения поминальной молитвы, музыкальное воплощение которой представляет собой два трехтактных мотива с завершающим двухтактом. Лейттема с последующим вариантным изложением предстает перед слушателем в разных, но узнаваемых обликах.



Исполнителям этой части важно вести мелодическую линию, учитывая агогические оттяжки, связанные с тяжелыми вздохами, с сожалением потери близких. В партии первого фортепиано следует услышать четырехголосие, бережное заполнение длинных половинных нот.

Ансамблевая сложность этой части заключается в синхронном исполнении продублированных партией второго фортепиано левой руки партии первого фортепиано. Особое внимание следует обратить на двухтакты, отделенные апострофом и завершающие каждую высказанную мысль. С одной стороны, они разрывают фразы на отдельные мотивы, как бы резюмируя сказанное, с другой – способствуют их объединению. Цельности восприятия способствует и динамический план, предусматривающий наличие одной кульминации (с 53 – 58 такты) с последующим спадом. Последнее проведение темы на органном басу “Е” при нюансе *ppp*, растворяясь в вышине, приближает слушателя к таинству соприкосновения с Вечностью.

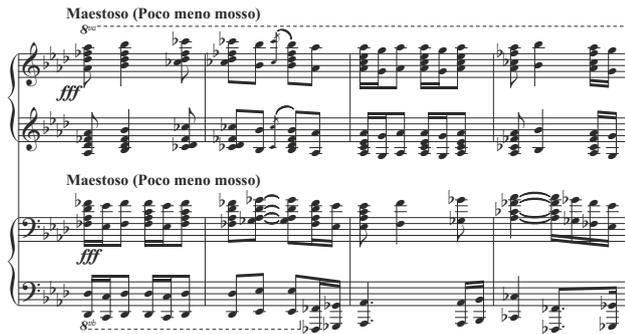
Четвертая, завершающая сюиту, часть “Самарканд в лучах восходящего солнца”, написана в форме фуги. Семитактовая тема, проведенная в темпе *Allegretto* при нюансе *piano*, начинается

свое маршеобразное шествие затаенно, издали. В самом тематическом зерне слышна энергия шестнадцатых и пульсация восьмых длительностей.

Очень важно исполнителям обеих партий выстроить динамический план фуги, поскольку ее фактура изобилует октавами, аккордами, тяжелой поступью басов в нижнем регистре фортепиано.

Композитор, используя имитационный метод письма, проводит во всех голосах тему в октавном удвоении, мотивы противосложения украшены насыщенными аккордами с заполнением, а последние два такта перед кодой исполняются *allargando*.

При такой насыщенности всех голосов сложно добиться разнообразия звучания. И, тем не менее, необходимо точно выполнять предписания автора относительно динамики фуги, где каждое имитационное звено, развиваясь, доводится до своей кульминационной точки, которая должна прозвучать ярче предыдущей. Таким образом, накопившаяся энергия тематических



проведений выливается в грандиозную кульминацию, завершающую не только фугу, но и весь цикл.

Исполнительский анализ “Самаркандской сюиты” Г. Мушеля достаточно труден – здесь уместна многовариантность интерпретации, зависящая от возможностей и воображения пианистов. И, тем не менее, каждой пьесе были предпосланы определенные методические и исполнительские комментарии, способные активировать творческую инициативность и пианистические навыки исполнителей.

Использованная литература:

1. Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. -Ташкент: 2007.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. -Москва: 1965.
3. Тюлин Ю. и др. Музыкальная форма. -Москва: “Музыка”, 1974.





АБДУГАППАРОВ Абдунаттах,
доцент Государственной консерватории Узбекистана



НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ ВОСТОКА - ФУНДАМЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПРОФЕССОРА РАУФА КАДЫРОВА

Аннотация

В статье рассматриваются методические принципы кандидата педагогических наук, профессора Государственной консерватории Узбекистана Рауфа Кадырова, опираясь на воззрения великих учёных и педагогов Востока, автор статьи раскрывает и обосновывает важность музыкально-педагогической методики Р. Г. Кадырова в формировании профессионально-творческого развития молодого поколения музыкантов.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, воспитание, духовность, образование, традиция, методика.

Мақолада педагогика фанлари номзоди, Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори Рауф Қодировнинг Шарқнинг буюк алломалари ва устозларининг фикр-мулоҳазалари асосидаги услубий тамойиллари кўриб чиқилиб, мақола муаллифи Р. Г. Қодировнинг муסיкий-педагогик услубиятининг ёш авлод муסיқачиларининг касбий-ижодий ривожига шаклланишида муҳим эканлигини тушунтиради ва асослаб беради.

Калит сўзлар: муסיкий педагогика, тарбия, маънавият, таълим, анъана, методика.

Abstract

The article discusses the methodological principles of the candidate of pedagogical sciences, professor of the State Conservatory of Uzbekistan Rauf Kadyrov. The author of the article develops and validates the importance of the musical and pedagogical methodology of R. Kadyrov in shaping the professional and creative development of the young generation of musicians, based on the views of the great scientists and teachers of the East.

Keywords: musical pedagogy, upbringing, spirituality, education, tradition, methodology.

Музыкальная педагогика является одной из важных составляющих музыкального образования и воспитания. Она интенсивно развивается и обновляется в соответствии с требованиями времени и запросами общества. На современном этапе развития музыкальной культуры в контексте возрождения духовных ценностей наследия великих мыслителей Востока особо актуализируется их вклад в музыкальную педагогику. “В истории нашей духовности есть такие личности, творчество которых трудно изучать только в связи с одной отраслью. Потому что эти

выдающиеся люди своим положением, авторитетом были причастны ко всем областям деятельности общественной жизни своего времени” [1; 230].

По сути все великие учёные Востока были отличными музыкантами, глубоко постигшими теоретические основы и практику музыкального искусства. Они играли на музыкальных инструментах, пели, сочиняли музыку, писали о её закономерностях научные трактаты, передавали ученикам свой богатый музыкальный опыт. Поэтому изучение музыкальной деятельности великих учёных Востока является неотъемлемой частью

современной музыкальной педагогики. Осознавая это, ведущий специалист в области музыкальной педагогики и психологии, профессор кафедры музыкальной педагогики Государственной консерватории Узбекистана Рауф Кадыров в своих лекциях по музыкальной педагогике детально рассматривал творческие аспекты музыкальной деятельности великих учёных Востока.

Обобщением многолетней исследовательско-педагогической работы стало учебное пособие “Музыкальная педагогика”, опубликованное в Ташкенте в издательстве “Музыка” в 2009 году [2; 540]. В главе “Из истории музыкальной педагогики” отражена музыкальная деятельность великих мыслителей Востока от истоков до нынешнего времени.

Вводный раздел данной главы “Исторические периоды и культурные основы музыкальной педагогики (структурный план)” является методологической платформой музыкально-педагогической методики Рауфа Кадырова, и подготавливает обучающихся к восприятию учебного материала, в качестве которого представлены пятнадцать концепций от Фараби до опытов Шермата Ёрматова включительно. Опираясь на базовый фундамент национальных культурных ценностей узбекского народа, учёный чётко формирует сущность своей концепции: “Основной целью является обобщение имеющихся данных этого направления в единой структуре, которая может быть использована так же и как наглядное пособие в педагогической теории и практике системы музыкального воспитания и образования в Узбекистане” [2; 145].

Рассматривая содержание данной главы учебного пособия, необходимо отметить целесообразность личностно-ориентированного методологического подхода Кадырова к изложению изучаемого материала. Раскрывая облик каждого мыслителя, исследователь сосредотачивает внимание на его музыкально-педагогических принципах, выявляет черты индивидуальности педагога, методы музыкального воспитания.

Характеризуя Фараби, Рауф Кадыров привлекает широкий историческо-культурный научный материал для раскрытия масштаба личности мыслителя и подчёркивает его непревзойденное мастерство игры на музыкальных инструментах: “Люди восторгались его исполнительским искусством” [1; 150]. Приводимые в учебном пособии фрагменты из “Вводного трактата в логику”, из трактатов “О достижении счастья”, “Добродетельный город”, “Указание пути к счастью”, “О квалификации наук”, разделы из “Большой книги музыки”. Показательно, что изучая работы мыслителей Востока Р. Кадыров сумел выделить их индивидуальные качества. В качестве примера следует отметить раздел об Алишере Навои, где автор учебного пособия выбрал представления афоризмов. Фрагменты из поэмы “Возлюбленный сердце” имеют дидактическую направленность. Они весьма оригинальны и даже противоречивы: “Школьный учитель – невинных детей мучитель. Он любит детей учить, но всегда готов их наказать. Он непримирим и беспощаден, по природе он – сталь, а сердцем он – камень. Он хмурится и гневается на детей, злится на невинных людей. В большинстве учителя грубы характером, ум их уцербен” [1; 200]. Глубоким психологизмом наполнен текст “О музыке и певцах”, многие суждения великого

титана мысли Навои весьма актуальны в нынешнее время.

Огромную ценность в учебном пособии имеет текст об Абдурауфе Фитрате, и его уникальном труде, посвященном истории узбекской классической музыки, исключительно самобытной и своеобразной. Абдурауф Фитрат писал: "Мы верим, что сейчас собранный материал, пусть даже в нём будут недостатки научно-методического характера, однако вовремя собранный этот материал в дальнейшем окажет большую помощь" [1; 254]. Сегодня, эти слова, написанные Фитратом почти сто лет тому назад, оказываются пророческими и указывают путь дальнейшего продвижения узбекской музыки,

необходимость её глубокого изучения и пропаганды.

Обобщая аналитические наблюдения над музыкально-педагогической методикой Рауфа Кадырова в её проекции на актуализацию возрождения наследия великих мыслителей Востока, необходимо констатировать, что данный труд является одним из достижений современной научно-педагогической мысли Узбекистана. Изучение учебного пособия "Музыкальная педагогика" Рауфа Кадырова должно стать духовной потребностью молодого поколения, осмысливающего свой жизненный путь и предназначение своей творческой деятельности.

Использованная литература:

1. Хомиди Х. Мыслители Востока. -Ташкент: Издательство "ART PLEX", 2019. -344 с.
2. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. Учебное пособие. -Ташкент: "Musiq", 2009. -504 с.





ПИРМАТОВА Нодира,
Юнус Ражабий номидаги
 Ўзбек миллий музыка санъати институти
 доценти, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист

МАҚОМ ХОНАНДАЛИГИ ТАЪЛИМИДА ОВОЗ СОЗЛАШ МУАММОЛАРИ

Аннотация

Мақом – ўзбек миллий санъатининг гул-тожи ҳисобланади. Мазкур мақолада мақом хонандалиги таълимида овоз созлаш усуллари ва муаммолари тадқиқ қилинган.

Калит сўзлар: оҳанг, ижро, мақом хонандалиги, овоз маҳорати, товуш тизими.

Мақом считается жемчужиной узбекского национального искусства. В данной статье рассматриваются вопросы голосоведения и методика обучения мақомному пению.

Ключевые слова: мелодия, исполнение, мақомное пение, голосовые навыки, звуковая система.

Abstract

Makom is considered the pearl of Uzbek national art. This article discusses the methods and problems of voice tuning in teaching makom singing.

Keywords: melody, performance, makom singing, voice skills, sound system.

“Наво” сўзи – куй, оҳанг, мунгли куй маъноларини билдиради, яъни “Наво чекиш” демақдир (Навоий ҳам ўз тахаллусини шу сўздан олиб, гул (Маҳбуб) ишқида наво чекувчи булбул маъносида ишлатган эди). Наво қадимий мақомлардан биридир. Уни “Нағмаи Довудий” деб ҳам атаганлар. Бу ҳақда XVI-XVIII аср манбаларида ривоят ва афсоналар келтирилади. Мақоми Наво жамларининг тўқсон бир тури жумласидан ўн бешинчи (Хусайнийнинг “Қонун” ичида эса ўн тўртинчи) дойрани ташкил этади, яъни биринчи гуруҳ жинсларининг II навъи иккинчи гуруҳ ташкил этган жинсларнинг II навъи қўшилишидан ҳосил бўлади. Куй ёки ашула қайси парда (тоника)дан бошланишидан қатъи назар, Наво мақомининг юқорида айтилган лад тузилмаси Шашмақом вариантыдаги Наво ва унинг шўьбаларига ҳам мос келади. Бинобарин, юқорида кўрсатилган лад товушқаторига мос келадиган куй ва ашула йўллари

Наво мақомига киради. Ҳазрати Навоий нутқни бир мўъжиза деб санаган бўлса, назмни ундан-да устун кўяди. Алалхусус, шеърят ва қўшиққа нутқнинг вужудга келгани сабабчидир. Ҳофиз шеърни қўшиқ шаклида ижро этиб, инсониятнинг руҳий оламига кириб боради. Қўшиқ ақлу шуурни бирдек сеҳрлайди. “Сеҳржоду” овоз воситасида амалга ошади. Яъники, овознинг ўзида сеҳр мужассамдур. Овозни инсонга Аллоҳ инъом этган. Бинобарин, одамзод овозини бутунлай ўзгартиришга қодир эмас. Сайқал бериши, тарбиялаши мумкин, холос.

Ижронинг бошқа турлари каби хонандалик ҳам киши вужудидаги мия, танглай, томоқ, нафас йўллари каби аъзоларнинг иштироки билан боғлиқ жараёндр. Демакки, хонанда жисмоний-руҳий жиҳатдан соғлом бўлмоғи, ўша зикр этилган аъзоларнинг уйғунлигини таъминлай билиши лозим. Профессинал хонанда ўз овозини буйсундира олади, унда

турли мусиқий жилолар, оҳанглар пайдо қилади. Хонандалик сирларини ўрганаётган ҳар бир талаба овоз ҳосил қилишда иштирок этувчи аъзоларнинг анатомияси, физиологияси ва унинг вазифаларини яхши ўзлаштириб олмағи лозим. Товуш ўзи нима? Товуш физик ҳодиса бўлиб, таранг тортилган жисмнинг (сим, - пластинка ва ҳ.к) ташқи таъсир натижасида механик ҳаракатга келиши – тебранишидан ҳосил бўладиган жараёндир. Табиатда қулоғимиз илғайдиган турли товушлар мавжуд. Лекин уларнинг ҳаммасини ҳам мусиқий товуш деб бўлмайди. Мусиқий товуш бир-бирига нисбатан баланд-пастиги, туси (тебри), давомийлиги, яъни чўзими ва кучи билан шовқинли товушлардан фарқ қилади. Товуш баландлиги деганда инсон қулоғи қабул қила оладиган товушлар кўзда тутилади. Товушнинг ифодали, гўзал қилувчи омилар учта бўлиб, шулардан бири – интонация (лотинча – баланд, юқори). Унинг тозалигига эришиш учун, аввало, хонанданинг овози машқлар жараёнида ишланган бўлиши керак. Бундан ташқари, овознинг тоза чиқиши ижрочининг маҳорати ва кайфиятига ҳам боғлиқ. Эшитиш ва овоз аппарати ўртасида ҳам муҳим боғлиқлик бор. Бўлажак хонандаларга овозни қандай тўғри чиқариш ҳақида қанчалик тушунча берилмасин, унинг ўз-ўзини тинглаб таҳлил қилиши катта роль ўйнайди. Яъни ҳар бир хонанда ўз овозини ўзи шакллантиради, уни ўзини тинглаш орқали тушунади.

Ал-Форобий, Абу Али ибн Сино каби мутафаккирлар ўз рисоаларида овозни энг мукамал соз сифатида эътироф этганлар. Анъанавий ижрочилик тарихига назар солсак, дастлаб халқимиз орасида

томоқни сиқиб чиқариладиган овоз кенг тарқалганини кўраимиз. Сурхондарё, Қашқадарё ва Самарқандда бахшилар ҳозир ҳам ана шундай овозда куйлашади. Бундай овоз “ички овоз”, баъзан “томоқ овоз” ҳам дейилади. Бахшилар овозда уларнинг руҳидаги рангни ҳосил қиладилар. Бахшилик туркий халқлар анъанавий хонандалигининг энг қадимий намунаси сифатида бизнинг давримизда ҳам анча машҳурдир. Бу ижрода Исломгача бўлган маданиятимизнинг, Фитрат таъбири билан айтганда, “Олтин излари акс эттирилгандай гўё”. Инсон ўз овозини мунтазам тарбиялаб борса, уни кучайтириши, тозалаши, нафис ҳолатга олиб келиши мумкин. Зотан, овознинг ёқимли бўлиши ҳам жисмоний, ҳам руҳий баркамолликка боғлиқдир.

Оддийгина қилиб айтсак, овоз қумга сочилиб кетган олтин заррачаларига ўхшайди, уни йиғиб олиб, ўз мақсади йўлида фойдаланиш инсоннинг ўзигагина дахлдор амал. Овозни Аллоҳ беради. Уни сайқаллаш эса инсоннинг ўзига қолдирилган юмуш. Тарихий манбаларда қайд этилишича, Соҳибқирон Амир Темурнинг овози жарангдор бўлиб, уни парвариш қилиб борган экан. У уста нотик ҳам саналган. Олиму шоирлар йиғинида нутқ ирод қилган маҳалларида анжуман аҳли сеҳрланиб қолган экан. Агарда ул зотнинг овози хирқироқ, чийилдоқ бўлганида бу кўп сонли кишиларни маҳлиё қила олмас эди. Бинобарин, Амир Темур жисмоний ва руҳий салоҳиятини овозига ўтказиб билган.

Энди мақоламизнинг асосий мавзуси бўлган мақом хонандалиги таълимида овоз созлаш муаммолари ҳақида сўз юритсак. Маълумки, хонандаларга овоз

қўйишда, асосан, академик вокал санъати услубларидан фойдаланилади. Бунда талабаларга фортепиано жўрлигида турли гаммалар орқали овоз машқлари қилиб борилади. Чунки мақом хонандалигида академик вокал йўналиши каби услублар мавжуд эмас (ўтмишда бундай мактаб қолдирилган бўлса ҳам бизда у ҳақида малумот йўқ). Хуллас мақом хонандалигида овоз маҳоратлари бугунги кунда ғарб вокал андозалари ёрдамида олиб борилмоқда. Албатта, академик хонандалик ўзининг мукаммал назарияси билан ажралиб туради. Шу сабаб мақом хонандалигида баъзи атамалар ҳам, кўпинча, академик йўналишдаги номлалишлар билан тушунтирилади. Масалан, академик хонандалигида овозлар қуйидаги турларга бўлинган: эркак овозлар, бас, баритон, тенор, аёл овозлар, алт, сопрано, меццо сопрано, колоратур сопрано.

Шу зайдда мақом хонандалиги ва унинг овоз сирларини ўрганишда мазкур муаммоли вазият юзага келади. Академик услубдаги ёндашувнинг овоз шаклланиши учун умумий фойдали жиҳатлари кўп, аммо масаланинг нозик томони ҳам бор. Аввало, мақом хонандаси етук овоз соҳиби бўлиш билан бирга, мақом оҳанглариининг мукаммал ижросини ҳам эплай олиши шарт. Маълумки, мақом асарлари бир-биридан фарқ қилувчи қатор товуш тизимларидан иборат бўлиб, буларни фарқлаб куйлай олмаган хонанда мақом ижрочиси бўла олмайди. Мақом ижрочилигига хос нола, безаклар, парда, нимпарда каби хусусиятлардан беҳабар хонанда ашулаларни маромида куйлай олмайди. Афсуски, мақом хонандалиги таълими соҳасида шу вақтгача мақом хонандалиги учун махсус овоз

қўйиш ва уни сайқаллашга доир қўлланмалар қилинмади. Олдинги даврларда айрим саводхон мусиқачилар томонидан овозларни таърифлаш, бир-биридан фарқлаш, касбий жиҳатдан баҳолаш учун махсус атама ва иборалардан фойдаланилган. Аммо, республикамизда жорий этилган махсус мусиқа таълими тизимида мазкур тажриба деярли қўлланилмайди. Яъни академик хонандалик овозлари умумоврўпача аниқ номланган тақдирда, ўзбек миллий ашулачилигининг тафсилотлари кўпчиликка мавҳумлигича қолаверади. Улар бир неча тоифаларга ажратилган бўлиб, асосийлари қуйидагилар:

Нор овоз.

Тик овоз(ёки жарангдор овоз).

Жарангдор куврак овоз.

Қуюқ тик овоз.

Бўзак овоз.

Панг овоз.

Ишками овоз.

Нор овоз. Нор овоз (туя овоз) товушлар қўламининг кенлиги, салобатли кучга эгаллиги билан таърифланади. Бундай овознинг пасту баланд оралиғи катта бўлишига қарамай, айти пайтда овоз сифати юмшоқ, майин ҳамда эгилувчандир. Одатда, бундай овоз соҳибининг тепа пардалари ўта баланд бўлмайди. Биринчи октава До товушидан қарийб учинчи октава До товушигача етади. Ёрқин Нор овоз соҳибларига машхур ўзбек ҳофизларидан Умрзоқ Полвон Сайдали, Ортиқхўжа Имомхўжаев, Абдулла тароқ Файзуллаев, Жумабой Полвон, Сайидхон Тўрали ва бошқаларни мисол қилишимиз мумкин. Нор овоз оғиз бўшлиғида, яъни танглай томонда “уриб” чиқарилиши билан ҳам ёқимлидир. Бундай овозда халқ ва бастакорлик ашулалари, аллалар, катта ашула

йўллари, шунингдек, мақом ашула йўллари чиройли ва таъсирли ижро этилади. Катта ашула айтилганда эса, одат бўйича икки ёки уч иштирокчи ҳамнафасликда ижро этилган тақдирда, айнан нор овозли хонанда ашулани бошлаб беради, бошқалар навбатма-навбат кейинги баёнларда қўшилишиб, сўнгра бирга туширишади. Тик овоз ёки жарангдор овоз кўпроқ Фарғона водийси – Тошкент маҳаллий услубига хос бўлиб, у ҳар хил ашулаларни, айниқса, катта ашулаларни ижро этишда алоҳида ўрин эгаллайди. Чунки, илгари том маънода тик овози бўлмаганлар ашулачи ҳисобланмас эди. Маълумки, айрим мусиқачилар дутор ёки танбурда ўз жўрлигида ҳам ашулалар ижро этардилар. Улар ҳам созанда, ҳам хонанда бўлиб, тик овозлари билан авжда учинчи октава ре, ми товушларини бемалол олардилар. Бунга забардаст ҳофизлардан Беркинбой Файзиев, Комилжон Қурбонов, Турғун Новча, Мулла Кенжа Холиқов, Мирзаолим (Тўрткўл қишлоғи), Абдурайим Қори (Хонабод), Мусажон ака (Шаҳрихон), Фозилжон ва Икромиддин, Мамадбува Сатторов (Марғилон), қўқонлик Мамадали Қори, Мелиқўзи, Отамирза ака, Ўтамбой Саримсоқовлар, шунингдек, Ўзбекистон халқ ҳофизлари Одилжон Юсупов, Эсон Лутфуллаев мисол бўла оладилар.

Одатда, тик овоз соҳиблари ашулани бошламайдилар. Катта ашуладами, соз жўрлигида айтиладими, улар ашулани маромига етказиб ижро этишган.

Жарангдор – куврак овоз. Бундай овозлар ўзбек хонандалари орасида кўп учрайди. Куврак овоз паст пардаларда ҳам, юқори пардаларда ҳам ўзининг жарангдор сифатларини йўқотмайди.

У жарангдорлиги ва тиниқлиги туфайли, ҳатто, жўровозликда ҳам ажралиб эшитилаверади. Авж пардалари юқори, учинчи октава "До" товушига қадар етади. Шунингдек, қуйи пардаларда ҳам аниқ ва равон эшитилади. Тараладиган товушларда кўпроқ ўйноқи, безакларга бой пардалар кўп. Маъмуржон Узоқов, Акбар Ҳайдаров, Расул қори Мамадалиев, Комилжон Ҳамроқулов, Зокиржон Тўраев, Назарали Дадажонов каби ашулачиларни бунга мисол қилиб кўрсатиш мумкин. Ҳозирги кунда фаолият кўрсатаётган етук ҳофизлардан Маҳмуд Йўлдошевнинг овози ҳам айнан жарангдор – куврак овозга мансуб.

Куюқ – тик овоз. Куюқ – тик овозлар кўпроқ катта ашулачиларга хос бўлиб, улар ашуланинг энг юқори пардаларини забт эта оладилар. Аслида бундай овоз жарангсизроқ эшитилади. У ашуланинг энг пастки тузилмаларида аниқ эшитилиб-эшитилмай турса-да, ўрта пардаларидан бошлаб яққол ажралиб янграйди. Пастки пардалар камроқ бўлади. Ашула ривожига ҳисобига уларнинг авж пардалари жуда баланд бўлиб, токи учинчи октаванинг ми, фа, ҳатто фа диез пардаларигача етиб боради. Ҳофиз ва бастакор Жўраҳон Султонов, шунингдек, Аббос Қори, Ҳайдарали Ҳикматов (Кўқон), Худойберди Қори (Норин), Набижон Саидназаров (Чинобод), Муйиддинхожи Алихўжаев, Маннон Қори (Андижон), Маматхўжа Эшон, Назир Полвон (Андижон, Балиқчи) шундай овоз соҳибларидир.

Хаста – ишками овоз. Хаста – ишками овоз эгалари ҳам хонандалар орасида кўп учраб туради. Бундай овоз ёрдамида унча юқори пардаларни забт этиб бўлма-са-да, таъсирчанлиги билан тавсифланади. Унинг эшитилиши гуё ўзидан шикоят

қилаётгандек, ҳол-аҳволидан самимий дил изҳоридек туюлиб, кишига ўзгача таъсир қилади ва ҳузур бағишлайди. Аммо, шуни таъкидлаш жоизки, хаста – ишками овознинг пастки қисмларда ҳам, юқори пардаларда ҳам жарангдорлиги нисбатан камроқ бўлади. Бу тоифадаги овозлар билан кўпроқ дардли, аламли, мунгли ашулалар ижро этилса, ниҳоятда таъсирчан чиқади. Ғуломжон Ҳожиқулов, Юнусқори Юсупов, Умар Отаев, Толиб Тўраев, Ўрайимжон Қори (Қўқон), Собир Қори Норматов (Андижон), Қосимжон Охунов шундай овоз соҳибларидир.

Бўзак ёки мода овоз. Бундай сифат овоз тури ҳам учраб туриши табиий, албатта. Унга миллий ширадорлик, жозибадорлик, жумладан, ўйноқилик ҳам, йиғлоқилик ҳам хос эмас. Ҳозирда мазкур овозлар, асосан, кўп овозли композиторлик асарларини ижро этишга кўр-кўрона эргашган ёки устоз кўрмай, ўзича йўл тутган баъзи хонандаларда бўлиши мумкин. Аммо, шуни ёдда тутиш керакки, овозларнинг ҳаммаси инсонга Оллоҳ томонидан берилган. Ҳеч ким овозини ўзи кашф қилган эмас. Аммо бўлажак хонанданинг ақли, идроки, фаҳм-фаросатига ҳам боғлиқ томонлар бор. Овозни ўйнатиш ёки йиғлатиш, ривожлантириш, айтишса, товушни сиқиб, юқори пардаларга чиқариш малакасини эгаллаш хонанданинг энг зарур касбий ишларидан бири саналади.

Панг овоз. Айтишимиз шартки, овозлар орасида ўзаро ўхшашликлар ҳам учрайди. Баъзида ўхшатишга интилиш катта аҳамият касб этади. Ҳар бир бўлажак хонанданинг ҳаракатлари ўзи маъқул кўрган у ёки бу ҳофизга тақлид қилишдан бошланади. Панг овоз

Хоразм воҳасидаги хонандалар орасида кўп учрайди. У ҳам кучли, ҳам бақувват нафасли сифатларга эга. Машҳур ҳофизлардан Ҳожихон Болтаев, унга эргашган Рўзимат Жуманиёзов, Қувондиқ Искандаровларнинг ноёб овозларини шу тоифага киритиш мумкин.

Бошқа овозлар. Ўзбекистонда учрайдиган овоз тоифаларидан яна бири яҳудий миллатига мансуб бўлган, асосан, Бухоро ва Самарқанд хонандаларига хосдир. Бундай овоз – нафас орқали куйлаш услуби ўзбекларда азалдан бўлмагани сабабли унинг махсус ном атамаси ҳам йўқ. Бизнингча, у кўпроқ айрим форсийзабон халқларга хос бўлиб, кейинчалик Бухоро яҳудийлари ўзларига мослаштириб олган бўлиши мумкин. Бундай айтиш хусусиятлари кўпроқ тожик миллатига мансуб кишиларнинг овозига бироз яқиндир. Бухоро яҳудийлари форсий тил билан бирга, уларнинг ижро кўникмаларини, овоз ишлатиш услубларини ҳам ўзлаштирганга ўхшайди.

Ушбу ўзига хосликларни ёритиш, назарий ва амалий асосларини ишлаб чиқиш, шунингдек, уларни ҳозирги замон касбий мусиқа таълими жараёнига кенгроқ жорий қилиш бугунги кунда долзарб аҳамиятга эга.

Мақом хонандалиги таълимидаги муаммоларнинг яна бири, юқорида эслатиб ўтганимиздек, хонанда талабалар овозини ғарб оҳанглирида созлашидир. Улар вокал услубида овозни тарбиялаб, ундан сўнг мақом оҳанглирини куйлашга ўтадилар. Бу эса ўзаро қарама-қарши кўникмаларга сабаб бўлиб, талабада мақом асарларини ўзлаштиришда қатор нуқсонларни келтириб чиқармоқда. Балки, бўлажак мақом хонандалари учун академик

йўналишдаги гаммаларни фортепиано жўрлигида куйлашдан кўра мақом товуш қаторларини миллий чолғулар билан бирга машқ қилиш афзалдир.

Ушбу кунда Устоз Аброр Зуфаров бошчилигида пойтахтимизда фаолият юргиза бошлаган “Мақом мактаби” илмий-тадқиқот маркази мақом назарияси, амалиёти ва таълимоти доирасида қатор лойиҳалар устида иш бошлаган. Бунда бугунги мақом ижрочилигида истеъмолдан чиқаёзган асл товушқаторлар, миллий чолғу созлари парда тизими каби масалалар тадқиқот марказига олинган. Дастлабки натижалардан унумли фойдаланиш мақом хонандалиги таълими учун муаммоларни илмий асосда ҳам қилиш имкониятини бермоқда. Хулоса шуки, миллий хонандалик билан шуғулланмоқчи бўлган талабалар учун мақом асл товушқаторларидан овоз созлаш машқлари сифатида фойдаланишимиз мумкин. Бунда талабанинг диққат маркази товуш қаторларни жинслар шаклида ўзлаштириши, жинс товушларининг хусусияти ва фарқларини англаши, товушларнинг қай томонга тортилиши кабиларни билишига қаратилгани муҳим. Чунки нота ёзувида бир кўринишда, ижрода эса турли оҳанглар билан ажралиб турувчи мақомларимиз айнан зикр этилган хусусиятлари билан фарқланади. Хонанда талабалар мазкур ўлчамларни назарий ҳамда амалий томондан ўзлаштиришлари учун махсус қўлланмалар ишлаб чиқилиши зарур.

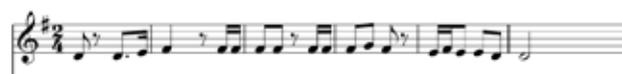
Мисол:

Жинс ва товушларнинг вазифалари



Машқлар жинслар ва маълум мақом асари бўлаклари ёрдамида пастдан юқори поғоналарга чиқиб-тушиб бажарилади.

1. Машқ – шу жинслар ёпиқ овозда куйланади.
2. Машқ – шу машқ очик овозда куйланади.
3. Машқ Чоргоҳ И бошида келадиган ханги билан амалга оширилади.



Хулоса қилиб айтганда, ҳозирда юртимизда мақом санъати соҳасида олиб борилаётган ислохотлар биз кўтараётган мавзу ва унинг муаммоларини ҳал қилишда ҳал қилувчи палла ҳисобланади. Биз соҳа мутахассислари ўз изланишларимиз ва тажрибаларимиздан максимал даражада фойдаланишимиз зарур. Айтиб ўтилган муаммолар қанчалик катта ва долзарб бўлмасин, мақом ижрочилиги, хусусан, мақом хонандалиги таълимида энг майда масалаларни ҳам диққат марказидан четда қолдирмаслик зарур. Зеро, миллий мақом санъати асрлар оша улуғ аждодларимиз ардоғида бизгача етиб келди. Ўз ўрнида биз ҳам келажак авлодларга бу бебаҳо меросимизни бешикаст етказиб беришимиз лозим.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. -Тошкент: 1963.
2. Ражабий Ю. Шашмақом. I-VI ж. -Тошкент: 1970.
3. Ражабий Ю. Ўзбек халқ мусиқаси. I-VIII ж. -Тошкент: 1959-60.
4. Юнусов Р. Овозлар хусусияти. -Тошкент: 1996.



РАҲИМОВ Ботир,
Урганч давлат университети
санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD)



ИККИНЧИ УЙҒОНИШ ДАВРИ МУСИҚИЙ ВОҚЕЛИКЛАРИ

Аннотация

Амир Темур ва Темурийлар даврида мусиқа санъати энг юқори даражага кўтарилди. Адабиёт ва мусиқанинг муштарақлиги, мусиқий жанрларнинг ривожига маънавий ҳаётни бойитиб, мазкур жараён Алишер Навоий ижодида ўз аксини топган.

Калит сўзлар: навбати муруттаб, Темурийлар даврида санъат, Темурийлар давридаги илм-фан, нағма.

Музыкальное искусство в период правления Тимура и его потомков достигло высочайшего уровня. Общность литературы и музыкального искусства, развитие музыкальных жанров обогатило духовную жизнь, что отражено в творчестве А. Навои.

Ключевые слова: навбати муруттаб, искусство в эпоху Тимуридов, наука эпохи Тимуридов, нағма.

Abstract

Musical art reached the highest level during the reign of Timur and his descendants. The commonality of literature and musical art, and the development of musical genres enriched the spiritual life, which has been reflected in the work of A. Navoi.

Keywords: navbati murattab, art in the Timurid era, science of the Timurid era, nagma.

Темурийлар салтанати жаҳон маданияти тарихида Иккинчи Уйғониш даври деб номланади. Амир Темур салтанатида илм-фаннинг барча жабҳаларида асрлар қаърида шаклланган анъанавий, “устоз-шогирд” таълим тизими кенг қулоч ёзиб, турли касб эгалари, хунармандлар, олиму фузалолар шаҳар маданиятининг ўсишига катта ҳисса қўшганлар.

Салтанат ҳудудида илм ва маърифат соҳасидаги жаҳоншумул ютуқлар маданият марказларида юз берди. Астрономия соҳасида Мирзо Улуғбек тимсоли дунё фалакшунослари қаторида, адабиётда Саъдий Шерозий, Абдурахмон Жомий ва Алишер Навоий сиймолари олдинги ўринларга чиқди. Абдулқодир Мароғий, Абдурахмон Жомийлар мусиқа илмида илмий-назарий ва илмий-амалий масалаларни ўрганиб, янги тараққиёт йўлига замин яратилди.

Темур ва унинг авлодлари Шохрух Мирзо, Улуғбек Мирзо, Бойсунқур Мирзо, Хусайн Бойқаро, Бобур Мирзолар илмпарвар, маърифатпарвар ҳукмдорлар бўлганлиги, уларнинг ҳукмронлик даврида кўплаб соҳаларда машҳур олимлар, мутафаккирлар, шоиру адиблар етишиб чиққанлиги маълум.

Бу даврдаги сайил-томошаларда мусиқага кенг этибор берилган. Айниқса, ҳарбий юришларда мусиқий чолғулардан ҳарбий нишон, жасорат рамзи сифатида фойдаланилган.

Бу борада “Темур тузуклари” да шундай дейилади: “Амр қилдимки, ўн икки катта амирларнинг ҳар бирига битта байроқ ва бир нағора берилсин. Амир ул умарога байроқ ва нағора, туман туғи ва чортуғ тақдим этсинлар. Мингбошига эса бир туғ ва карнай берсинлар. Юзбоши ва ўнбошига биттадан катта нағора берсинлар. Аймоқларнинг амирларига бўлса биттадан

бурғу тақдим этсинлар. Тўрт беглар бегининг ҳар бирига биттадан байроқ, нағора, чортуғ ва бурғу берсинлар” [1; 100].

Темурийлар давридаги муסיқий чолғулар ва уларнинг ижролари, мумтоз муסיқа нав ва шакллари ни ўрганишга ҳам катта эътибор берилган.

Муסיқий моҳиятни назариядан амалиётга қаратиб ишланган тушунчалардан бири илми адвор назарияси ҳисобланади. Илми адвор муסיқа санъатининг назария ҳамда амалиёт муштараклигини ўрганишга қаратилган таълимотдир. Уни ўрганишда Абдулқодир Мароғийнинг “Мақосид ул-алҳон” асари алоҳида ўрин эгаллайди. Усулларни риёзий услубда, мутаносиб бўлақларга бўлиниш масаласи батафсил тушунтирилади. Шунингдек, Мароғий рисоаларида ўзи яшаган даврда ижро амалиётида мавжуд бўлган муסיқий чолғуларга таъриф беради. Асарларда най турларига оид маълумотлар ҳам келтирилган. Улар ҳатто ўз номларига эга бўлган: шохнай, танбурнай, қизнай ва бошқалар.

Мароғийнинг рисоаларида “навбати мурааттаб” туркумлари, шунингдек, навба ҳамда унинг мураккаб тарихий шакллари тўғрисида маълумотлар ҳам мавжуд.

Мароғийдан кейин унинг таълимоти давом эттирган кўплаб забардаст муסיқашунослар етишиб чиқиб, Абдурахмон Жомий, Муҳаммад Биноий, Зайнулобиддин Хусайний кабиларнинг муסיқий рисоалари бизгача етиб келган. Бу олимлар Султон Хусайн Бойқаро ва бош вазир Алишер Навоийнинг яқин маслақдошлари бўлганлар. Сарой муҳи-тида муסיқий санъат ҳам кенг тарғиб этилган. Умуман олганда, темурийзодаларнинг тарбиясида муסיқага алоҳида эътибор қаратилган.

Иккинчи Уйғониш давридаги мумтоз адабиёт ва наволар мазкур давр

маданият-маърифати нишонаси бўлиб гавдаланади. Бу воқеликларнинг энг ёрқин тимсоларидан бири Алишер Навоий ижоди ва фаолиятидир.

Бевосита муסיқа санъатини оладиган бўлсак, биргина Алишер Навоий ижодида бу нодир санъатларнинг туб қонуниятлари илмий-назарий тушунчаларда, бадий низомлари ўнлаб рамзий-мажозий образлар тимсолида ифодаланади. Улуғ мутафаккирнинг илмий асарлари, бадий ижоди, дoston ва ғазалиётдаги фақатгина соз санъатига оид истилоҳий тизим ҳамда фикр ва мулоҳазалари жамланса, ўзбек миллий муסיқасининг ўзига хос қомусини ташкил қилиши мумкин бўларди.

“Хусайн Бойқаро ва Алишер Навоийлар ёшлигидан турли илмлар қаторида муסיқадан ҳам пухта билим олганлар. Иккаласи ҳам муסיқий ижрочилик ва ижод соҳаларида сезиларли ютуқларни қўлга киритганлар. Умуман олганда, темурийзодаларнинг тарбияланишида муסיқага алоҳида аҳамият берилган. Алишер Навоий “Хамсат ул-мутаҳаййирин” рисоласида қўл остидаги темурийзодаларга муסיқий сабоқ бериш учун Ҳиротнинг тўртта етук муסיқашуносига тўртта рисола яратишни буюрганлиги тўғрисида ёзади. Улардан қоникмаган Алишер Навоий ўз устози Абдурахмон Жомийдан янги бир асар битишни илтимос қилади ва натижада олдингиларидан афзал рисола дунёга келади” [2; 47].

Темурийлар даврида муסיқанинг асосий негизини ташкил қилувчи асослардан бири ийқоъ (вазн) тузилмалари ҳисобланади. Ийқоъ тузилмалари худди парда бирликларига ўхшаб, доира шаклида ифодаланган. Шу даврдан бошлаб, аввал илми таълиф ва илми ийқоъ номлари билан юритилган тармоқлар

умумлаштирилиб, илми адвор дейилган. Назария билан амалиётни ўз ичига олувчи муштаракликнинг ажойиб ифодасини Алишер Навоий “Сабъаи сайёр” достонида Хоразм соз аҳли ва бу ўлка санъатига Дилором Чангий тимсолида юқори таъриф беради.

*Чун дуо қилди деди фарзона,
Ки, дей ўз кўрганымдин афсона.
Менки, тушмиш буён гузор манга,
Мулки Хоразм эрур диёр манга.
Санъатим анда соз чалмоқ иши,
Билмайин мен киби ишимни киши [3; 365].*

Шунингдек, “Мажолис ун-нафоис”-нинг бошланишида Навоийнинг ёшлик чоғида машхур бўлган хоразмлик созанда Абул Қосим Хоразмий фозил киши ва устозлар қаторида таъриф этилади.

Алишер Навоий “Сабъаи сайёр”да шундай ёзадилар:

*Илми адвор фанни муסיқий,
Бу ишда эрур барча манга таҳқиқий.
Элга таълим этмоқ эрдим,
Кимки устоди қавм шогирдим [3; 365].*

Бунда илми адвор мумтоз муסיқанинг назарий асослари, куй ва усул доираларини, фанни муסיқий эса уларнинг амалдаги ижодий ифодасини назарда тутди.

Навоий муסיқа борасида рисола ёзмаган. Унинг кўпгина асарларида муסיқага оид “наво”, “парда”, “тор” “нағма”, “доира” атамалари кўп маъноли иборалар сифатида ишлатилган. Муסיқа тарихи, куй шакллари, Хуросон ва Мовароуннаҳр халқлари муסיқий меросига оид шакл ва жанрлари ҳақида маълумотлар келтирилган. “Лисон ут-тайр” асарида Руд, Шохруд, Барбад, Уд, Чанг, Най, Танбур, Сагона, Рубоб, Қўбиз, Карнай, Ноғора ва бошқа созлар маънолари тавсифи ўрин олган.

Бир қатор олим ва муסיқашунослар Навоий муסיқа ижодиётига бевосита алоқадорлигини эътироф этганлар. Бобур “Бобурнома”да Навоий нақшлар (ашула-чолғу асарлари) ҳамда пешволар муаллифи бўлганлигини таъкидлаган. Муסיқашунос Дарвеш Али Чангий муסיқий рисоласида ўша даврларда амалдаги 24 усулдан бир қанчаси Улуғбек, 12 таси Хусайн Бойқаро, 7 таси Алишер Навоий қаламига мансуб эканлигини айтиб ўтган.

Навоийнинг турли касб эгалари, уларнинг одоби ва ижтимоий ҳаёти ҳақида битилган асарларидан бири “Маҳбуб ул-қуллуб” дир. Унда ўша даврда яшаб ижод этган мутриб ва муғаннийлар муסיқий фаолияти санъатнинг сеҳрли кучи, ҳофизларнинг мўъжизакор ижоди ҳақида тўхталиб ўтилади.

Хулоса қилиб айтганда, Илк Шарқ Уйғониш даврида яшаб ижод қилган кўплаб алломаларнинг рисоаларидаги муסיқага оид маълумотлар риёзий (математик) сонлар нисбатида ва услубларда тавсиф этилган. Иккинчи Уйғониш даври муסיқаси ҳақидаги маълумотларда эса риёзий тушунчалардан ташқари адабиёт ва муסיқа санъати билан муштаракликда баён этилган. Парда, куй ҳамда ийқоъ иборалари ўша даврга оид манбаларда бадий адабиётда ҳам кенг қўлланилган.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Темур тузуклари. “Шарқ” НМАК бош таҳририяти. -Тошкент: 2005. Б. 100.
2. Матякубов О. Мақомот. -Тошкент: 2004. Б. 46-47.
3. Алишер Навоий. Мукамал асарлар тўплами.10-жилд. -Тошкент: 1992. Б. 365.
4. Фитрат А. Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи. -Тошкент: 1993. Б. 41.



МАТЯКУБОВ Ботир,
 Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий муסיқа санъати
 институти профессори в. б.,
 санъатшунослик фанлари номзоди

ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИДА МУСИҚА

Аннотация

Мақола Темурийлар давридаги ҳарбий муסיқа жанрларига бағишланган. “Темур тузуклари” да эътироф этилган, тарихда биринчи бўлиб аскарларни жанговар байроқлар ва муסיқа чолғу асбоблари билан тақдирлаш одатини Амир Темур ҳарбий удумга киритганлиги, 1402 йилдаги “Анқара жанги” да эришилган ғалаба шарафига бағишлаб басталанган “Усмания” лар тўғрисида сўз юритилади. Европа ижод аҳли ва композиторлари томонидан Амир Темур сиймоси таъриф этилган олти юзга яқин саҳна асарлари битилган.

Калит сўзлар: меҳтар, “Темур тузуклари”, Ноғорахона, “Шодиёна”, “Баҳри тобил”, “Аскарый”, “Сарбозча”, “Дучава”, достон, Усмания, Бахши.

Статья посвящена вопросам развития сферы военной музыки времен Тимуридов. В “Правилах Тимура” говорится о том, что Амир Тимур первым в истории ввел в военный обиход обычай награждать воинов боевыми знаменами и музыкальными инструментами, а также об “Османия”, сочиненных маршах в честь победы в “битве при Анкаре” 1402 года. Европейская творческая интеллигенция и композиторы создали около шестисот сценических произведений, в которых фигурирует образ Амира Тимура.

Ключевые слова: меhtar, “Правила Тимура”, Ногорахона (комната, где играют на духовых и ударных инструментах), “Радость”, “Бахритобил”, “Аскарый”, “Сарбозча”, “Дучава”, эпос, битва при Анкаре, Османия, Бахши.

Abstract

The article tells about the military music of the Timurids. The “Regulations of Timur” says that Amir Timur was the first in history to introduce into military use the custom of awarding soldiers with battle banners and musical instruments, as well as about “Osmania”, composed in honor of the victory in the “Battle of Ankara” in 1402.

Keywords: mehtar, “The Regulations of Temur”, Nagorahona (a room where percussion instruments are played), “Joy”, “Bahritobil”, “Askari”, “Sarbozcha”, “Duchava”, epics, the Battle of Ankara, Osmania, Bakhshi.

Амир Темур давридаги ҳарбий юришлар натижасида турли мамлакатлардан келтирилган хунармандлар, олимлар, хонандаю созандалар шаҳар маданиятининг ўсишига катта ҳисса қўшдилар ва санойи нафиса билан қизиқувчи ёшларга ўз хунарларини ўргатдилар. Бу даврда Ноғорахоналар пайдо бўла бошлади. Ноғорахона ва у ердаги бош ноғорачи меҳтарбошининг вазифаси кун чиқиши, пешин ва кун ботиш пайтида белгили асарлар ижро

қилиш, кейинчалик сутканинг ҳар соатига мўлжаллаб ижод қилинган мақом, шубъа ва бошқа турли куйлар чалиш ноғорахоналарда амалга оширилган.

Амир Темур томонидан отда чопиш, кураш, найзабозлик, қиличбозлик ва бошқа ҳарбий ўйин мусобақалари ҳамда кўпқариларнинг ҳар томонлама тақдирланиши ҳарбий муסיқа, айниқса, очиқ ҳавода ижро қилинадиган дамли ва зарбли чолғуларнинг аҳамиятини оширди, маҳоратли созандалар

етишиб чиқишига кенг йўл очиб берди. Бундай катта тантаналар Ҳирот, Самарқанд ва бошқа йирик шаҳарларда “тарабхона”, “томошагоҳ”, “сайилгоҳ” каби майдонларда ўтказилган.

Амир Темур ҳарбий мусиқа санъатини қўшинларнинг жанговарлик руҳини олий даражада сақлаб турувчи куч деб билган ва унинг ривожига катта эътибор қаратган. У тарихда биринчи бўлиб аскарларни жанговар байроқлар ва мусиқа чолғу асбоблари билан тақдирлаш одатини ҳарбий удумга киритган: “Амр қилдимки, - деб ёзади “Тузуқлар”да – қайси бир амир бирор мамлакатни фатҳ этса ё ғаним лашкарини енгса, уни уч нарсаси билан мумтоз қилсинлар – Фахрий хитоб, Туғ ва Ноғора бериб уни баҳодир деб атасинлар” [1; 97].

Шу сабабдан ҳам ўша даврда меҳтар (форсча “зобит-офицер”, “бошлиқ”) лар [2] гуруҳига катта эътибор берилган. Улар шаҳарлардаги “Ноғорахона”ларда фаолият кўрсатганлар. Меҳтарлар томоша, сайил бошланишидан олдин сурнай, карнай, нафл, бурғу, тобил, жарас ва турли катталиқдаги ноғоралардан ташкил топган меҳтарлар гуруҳи ижросида “Оломон йиғнар”, “Шодиёна”, “Баҳри тобил”, “Аскарый”, “Меҳтарый”, “Сарбозча”, “Илғорий”, “Дучава”, “Шарқия” каби асарларни ижро қилишган.

Шуниси муҳимки, Амир Темур лашкарида мусиқа чолғулари фақатгина маънавий рамзиёт ҳисобланмай, асосан, ҳарбий матонат, шижоат нишони, жангчиларнинг табақа ва мартабаларини кўрсатувчи ҳарбий

даража белгисини англатган. Бу борада “Тузуқлар”да шундай дейилади: “Амр қилдимки, ўн икки катта амирларнинг ҳар бирига битта байроқ ва бир ноғора берилсин. Амир ул-умарога байроқ ва ноғора, туман туғи ва чортуғ тақдим этсинлар. Мингбошига эса бир туғ ва карнай берсинлар. Юзбоши ва ўнбошига биттадан катта ноғора берсинлар. Аймақларнинг амирларига бўлса биттадан бурғу тақдим этсинлар. Тўрт бегларбегининг ҳар бирига биттадан байроқ, ноғора, чортуғ ва бурғу берсинлар” [1; 100].

Амир Темурнинг мусиқа санъатини юқори даражада баҳолаши, чолғулардан ҳарбий нишон, жасорат рамзи сифатида фойдаланиши – жаҳон муҳораба санъати тарихида мислсиз воқеадир. Бунга Шарқ мўйқалам усталари ишлаган миниатюраларни далил қилиш мумкин: “Зафарнома”даги “Амир Темур лашкарларининг Сейистонни забт этиши” тасвирини олиб кўрадиган бўлсак, миниатюрада Темур лашкарлари билан сейистонликлар ўртасидаги аёвсиз олишув тасвирланган. Карнайчи қалъа девори устида туриб, Темур лашкарларига руҳий мадад бергани ҳолда душман юрагига ғулғула солмоқда. Карнай садолари остида лашкарлар сейистонликлар устига бостириб бормоқдалар. “Темур тузуқлари”да жангчиларни сафарбар этиш чоғида инсон овозидан, айрим махсус интонацион тузилмалардан кенг фойдаланилганлиги ҳақида маълумотлар келтирилади: “Яна амр этдим, – дейди у, – сипоҳилар ғаним лашкарларига кўзлари тушиши ҳамано, баланд овозда “Оллоҳу Акбар” деб такбир айтсинлар ва сурон билан (жанговар

чақириқ “урхо-ур” солиб) душман чериги устига бостириб борсинлар” [1; 125].

Амир Темур армиясининг ҳарбий оркестри дамли ва зарбли чолғуларнинг хилма-хил турларидан ташкил топган. Уларнинг кўпчилиги Турк хоқонлиги, Сомонийлар, Қорахонийлар ва Хоразмшоҳлар даврларида машҳур бўлган. Бунда азалдан Марказий Осиёда яхши таниш бўлган ноғора турлари кўс, табира, ал-табра, бир томонли ноғора, чиндоул, доулпаз, катта ноғора кабилардан фойдаланилган. Ўрта аср миниатюраларидаги тасвирларга қараганда, кўш ноғоралар сипоҳий созандалар томонидан отнинг устида, эгарнинг икки тарафига жойланиб чалинган. Катта кўс ноғора эса аксарият миниатюраларда туянинг ўрқачига ўрнатилган ҳолда тасвирланган. Довул чолғуси ўша пайтда духул номи билан машҳур бўлган. Бир қалъани забт этиш манзарасини тасвирлай туриб, Али Яздий ёзади: “Унда (яъни қалъада – Б. М.) 300 эркак духул ва сурнайларни чалиш билан тамоман машғул эди”. Амир Темур оркестрида, шунингдек, мусулмон Шарқда азалдан машҳур бўлган табла ва мисдан ясалган жарас (лаппак-тарелка) урма чолғуларидан кенг фойдаланилган. “Зафарнома”да коварга – кувурук чолғуси жуда кўп жойларда тилга олинади [3; 331]. Қадимги турк луғатида келтирилишича, бу – зарбли чолғудир. “Лашкар ҳозир бўлиб, тартиб берилди, коварка ва бурғу уриб, юзландилар...” (“Зафарнома”, 148 а). Ушбу чолғу сўнги асрларга оид манбаларда деярли қайд этилмайди. Соҳибқирон ҳарбий оркестрининг дамли чолғулар гуруҳи

хилма-хиллиги билан фарқланади. Бунда мисдан ясалган карнай, тирсақли карнай, нойи-румий, нойи эбан, сурнай ва қадимги бурғу (туркий сўз “буғу”дан олинган – Б. М.) чолғулари меҳтарлик гуруҳининг оркестр таркибига кирган. Амир Темур қароргоҳидаги меҳтарлар гуруҳида бурғучилар доимо ҳозир бўлганлар. Али Яздий келтирган маълумотда айтилишича, Қарши шаҳрини қамал қилиш чоғида “Соҳибқирон ҳазрат фармон бердиларки – бурғу чолсинлар, ки оқибат Қарши аҳолисининг кўзларидан уйқу қочиб, нафир ва бурғу товушларидан тахайюр дуди уларнинг бошларига урди...” (“Зафарнома”, 119 а). Қарши забт этилгандан сўнг Соҳибқирон Дарвешак бурғучи исмли ҳарбий созандани алоҳида тақдирлайди. Бурғу кейинчалик Бобур лашкарларининг мусиқий чолғуси рамзи сифатида Ҳиндистон маданиятига ҳам кириб келади. Қадимги даврдан ҳозирги кунгача машҳур бўлган сурнайлар қаторида темурийлар меҳтарлигида янги туркий анъаналар билан боғлиқ “Чабчиғ” ва “Шон” чолғулари ҳам кенг қўлланилади. Хожа Абдулқодир Мароғийнинг маълумотларига қараганда, чабчиғ кўпқамишли “мусиқор” (Оврўпадаги “Пан флейтаси”га ўхшаш – Б. М.) асбобининг бир тури бўлиб, моҳир созандалар уларга ёрдамчи парда тешикчаларни қўшишган. Ўша пайтдаги ҳарбий мусиқа турларининг мазмуни, оҳанг тизими хусусида манбаларда маълумотлар берилмаган. Уларнинг фақат номлари ва усул шакллари гина сақланиб қолган. Масалан Мароғий ўз рисоласида Самарқандда ижод қилган

“Зарбул фатҳ” ва “Даври Шоҳий” усларини келтиради.

Темур ва темурийлар даврида ҳарбий юришларда қўлланилган чолғулар машҳур “Бобурнома”га ишланган миниатюраларда ҳам акс эттирилган.

Кўриниб турибдики, Темур ва темурийлар даврида ҳарбий мусиқа мустақил жанр сифатида узил-кесил шаклланган. Меҳтарларнинг ижоди эса янги асарлар билан бойиб борган. Бундай асарлардан, “Анқара жанги”даги Соҳибқиронни Усманийлар устидан қозонган зафарини қутлаб меҳтарлар томонидан ўша даврда басталанган “Усмония I”, “Усмония II”, “Усмония III” номли чолғу (марш) куйлари яратилган. Бизгача етиб келган бу асарлар [4; 33-49]. Андижоннинг Булоқбоши туманида қадимдан истиқомат қиладиган меҳтарлар сулоласи вакиллари Ашурали меҳтар, Рустам меҳтар, Одил меҳтарлар устозлари ва ота-боболаридан оғиздан-оғизга, устоздан-шоғирдга ўтиб келганлигини эътироф этиб, чалиб юришган. Бундан чамаси ўттиз йиллар олдин

Шаҳрихон болалар мусиқа ва санъат мактабида ярим аср директорлик қилган марҳум созанда устоз Собиржон Худойбердиев Турсункул ўғли кекса мусиқачилар Орифжон, Фозилжон, Баҳромжон Ҳакимовлардан ўша асарларнинг нота матнларини ёзиб олган ва баян чолғусига мослаштирган. Усмонияларнинг ноталаридан кичик парчани намуна сифатида келтирамиз:

Усмония I

С. Худойбердиев
баянга мослаштирган

Moderato

23

26

39

51

63

76

87

Амир Темур тўғрисида ўзан, жиров, ошиқ, бахши ва бошқа ижодкорлар томонидан талайгина асарлар яратилган бўлиб, “Соҳибқирон”, “Темурнома” каби дostonларда у зотнинг барча сифатлари, қаҳрамонона юришлари куйланган. Тарихий манбаларда Темур ўз сафарларини бахшиларга дoston қилиб куйлашни топширганлиги, Тўхтамишхон саройида Камолзода ва Жаҳон Мирзо каби жировлар бўлганлиги ҳақида маълумотлар бор [5; 12].

“Бахши” калимаси ҳам ўша даврларда қўлланилган. Шарафиддин Али Яздийнинг “Зафарнома” асарида ишланган қуйидаги миниатюра “Амир Темурнинг Қорабоғ кофирларига қарши ғазот юриши” деб номланади. Унда Соҳибқироннинг оти олдида дўмбира ушлаган бахши қиёфаси тасвирланган. У “Соҳибқирон” дostonини куйлаб бораётган бўлса не ажаб. Шунингдек, бунга Лутфийнинг “Гул ва Наврўз” дostonидаги:

Янадур ўхшатдим бир яхшилардин,
Мўғул савтин билган бахшилардин [6].

Мўғул савтин билган бахшилардин деб, бахшиларни савт, куй ва қўшиқ билувчилар қаторида келтириб ўтганлиги фикримизнинг далили бўлиши мумкин. Шунингдек, Мирзо Бобур даврида ҳам Қосим бахши деган дostonчи бўлганлиги, у Бобурнинг барча юришларида қатнашганлиги, кечқурунлари гулхан атрофида жангчилар даврасида дoston куйлаб, уларнинг жанговар руҳини кўтарганлиги Пиримқул Қодировнинг “Юлдузли тунлар” романида ва Қодир

бахшининг “Ойчинор” дostonида ўз аксини топган.

Амир Темур тўғрисида нафақат мусулмон Шарқи ва Ўрта Осиёлик бахши ва дostonчилар, балки Европа ижод аҳли ҳам жуда кўп роман ва саҳнавий асарлар яратганлар. Айниқса, тарихга “Анқара жанги” номи билан кирган, Темур ва Боязид ўртасидаги муҳораба натижаларидан илҳомланган ғайридин, (хочли) христиан ва мусулмон бўлмаган дин вакиллари-нинг яратган асарларида икки мусулмон, икки турк саркардалари бир-бирининг қонини тўкканлигига фарқли қарашлари акс эттирилган. Бу ҳақда “Европа маданиятида Темур образи: “Афсона ва Ҳақиқат” [7; 63-76] номли Азиз Татибаевнинг мақоласида кенг ёритилган.



Унда айтилишича, Темур образи Европа маданиятида ҳозиргача ўз аҳамиятини йўқотмаган. Соҳибқироннинг дастлабки сахна образлари 1689 йилда М. А. Зиани томонидан яратилган “Буюк Темерлан” ва И. Ф. Фортчанинг 1690 йилда сахна юзини кўрган “Боязид ва Темурлан” опералари европалик томошабинларда мусулмон Шарқининг маданий ва сиёсий-ижтимоий ҳаёти ҳақида ҳам маълум тасаввур ҳосил қилади.

Шунингдек, Амир Темур қиёфаси XVII-XX асрда яшаб ўтган А. Скарлатти, Ф. Гаспарини, Л. Лео, Г. Телеман, Н. Попора, Ж. Порта, А. Вивалди, Ж. Жие, Э. Дуни, Ж. Кучи, Ж. Сколари, А. Саккини, Й. Мисливечек, И. Райнхард, П. Винтер, С. Майр, Н. Ваккай, А. Сапиенса, П. Гуглуелми, Г. Бишоп, Ж. Холбрук, С. Ник каби композиторларнинг турли сахна асарларида ҳам “муҳим персонаж” сифатида гавдалантирилган.

Инглиз драматурги Николас Роунинг (1674-1718) “Tamerlan” фожевий асари жуда оммабоп бўлганлигидан XVIII асргача кўп марта нашр қилинган. Унинг кириш қисмида Роу ўз қахрамонига шундай тавсиф берган: “У ўз давлати манфаатлари учун қайғурди ва жангга кирди. Бу ҳақиқатпарвар шоҳ тинчликка эришиш учун қон тўкишга ҳам тайёр эди”. Унинг қиёфаси Боязид яқинларидан Дарвеш билан бўлган мулоқотда янада ойдинлашади. Дарвеш мусулмон мусулмон билан жанг қилмаслиги керак эканлигини, акс ҳолда Яратганнинг ўзи уларни жазолашини уқтиради. “Сизлар Боязид билан ўз кучларингизни

бирлаштириб ғайридинларга қарши курашмоғингиз лозим”, – дейди. Бунга жавобан Темур: “Сиз мени кўрқитмоқчисиз. Бу сизларнинг сиёсий ўйинларингиз. Оллоҳ кўп динларни яратган ва уларнинг барчасининг номи дин. Динлар ўртасида келиб чиққан зиддиятлар ва кураш сизлар учун туғишган биродарларга хоинлик сифатида баҳоланади!”, – деб диний бағрикенглик – толерантлик курашчиси сифатида гавдалантирилади. Шунингдек, мусиқий-сахна асарларида Темурнинг қахрамонлик қиёфаси билан бирга ишқий-романтик характери ҳам гавдалантиришга ҳаракат қилинади, яъни Боязиднинг қизи Астерия билан ишқий муносабатларига ҳам кенг ўрин берилган. Буларга Агостино Пиовененинг (1671-1721) “Темерлан”, Марк Антонио Зиани, Франческо Гаспарини, Фортунато Челлери, Леонардо Лео каби композиторларнинг асарларини мисол қилиш мумкин. Буларнинг ҳар бири ўзига хос гўзал ва қизиқарлидир. Аммо немис композитори Георг Фридрих Генделнинг “Темерлан” операси ўз даврида ҳақиқий шоҳ асар сифатида тан олинганлиги ҳозиргача эътироф этилади [7; 74]. 1995 йилда бу операнинг премьераси Алишер Навоий номидаги опера ва балет театрида қўйилган ва унга Зоҳид Ҳақназаров дирижёрлик қилган [8]. Айтиб ўтилгандек, баъзи асарларда иккала турк фотиҳларининг қахрамонлик, жасурлик ва ватанпарварлик сифатлари билан бирга Амир Темурнинг ишқий-романтик кечинмалари ҳам ифода этилган. Бу, албатта муаллифлар Темур шахсини яхши

билмасликлари, у яшаган давр, муҳитдан хабардор эмасликлари сабабли реалликдан узоқ эканлигини билдиради (1402 йилда Темур бобомиз 66 ёшда бўлганлар. – Б. М.).

Ҳақиқатни билиш ва мантиқли ёндашиш учун ўша даврда қаламга олинган тарихчи ва муаррихлардан Низомиддин Шомий ва Шарофиддин Али Яздийларнинг “Зафарнома”ларида, Испан қиролининг элчиси Рой Гонзалес де Клавихонинг “Кадисдан Самарқандга Амир Темур саройига саёҳат” (1403-1405), Ибн Арабшоҳнинг “Амир Темур тарихи” асарларини келтириш мумкин. Бу асарларда Буюк Соҳибқирон шахсини улуғлаш билан бирга Темур ва Боязид ўртасидаги элчилар борди-келдиси ва улар орқали бўлган мулоқотлар ўз аксини топган. Шунингдек, мусулмонларга азият чектирган Қора Юсуф Туркман, Ироқ ҳукмдори Султон Аҳмад Жалойирнинг Амир Темурга хиёнати Арзинжон волийси Тохуртаннинг Йилдирым Боязидга қилган сотқинлиги, ёзишма хат-номалардаги бир-бирига ҳақорат сўзлари Анқара урушини тезлашишига сабаб бўлган дейиш мумкин.

Соҳибқирон тўғрисидаги асарлардан яна бири – “Темур ва Боязид” достони Қашқадарё вилояти Деҳқонобод тумани Хўжамахмуд қишлоғидаги бахшилар сулоласининг йирик вакили, Ўзбекистон халқ бахшиси Қодир бахши Раҳимов томонидан шўролар даврида яратилган. У пайтлар Амир Темурни босқинчи, қонхўр сифатида талқин этилган. Шунинг учун Қодир бахши бу дostonни кенг

очиқ давраларда куйламаган. Ҳеч бир фольклоршунос олим ёзиб ҳам олмаган. Мустақилликдан кейинги 2000 йилларга келиб, унинг ўғли, Ўзбекистон халқ бахшиси Қаҳҳор бахши Раҳимов “Темур ва Боязид” достонини тўй-сайиллар, йиғин ва томошаларда онда-сонда ижро қилиб юрган. Икки соат давом этадиган дoston Ўзбекистон радиоси магнит тасмаларига 2017 йил 2 мартда ёзилди ва архивда рўйхатга олинди, 2019 йили Анқарада турк ва ўзбек тилларида нашр этилган китоб иловасида CD диск шаклидаги ёзуви билан берилди.

Дostonда бахши иккала қаҳрамонининг мамлакати, сарвати, сиёсати, элпарварлиги ва бошқа сифатларини мақтайди. Шунингдек, пойтахт Самарқанд ва унинг об-ҳавоси, зилол сувлари, боғу роғлари, турли-туман меваларини таърифлайди. Тўқима образлар Амал вазир, Шангул момо ва унинг ўғли Давлат, Боязиднинг қизи Севинч бека, ўғли Шаблихон подшо каби қиёфалар воқеалар ривожини янада бойитган.

Дostonдаги ўн саккиз дона шеърга ўн тўққизта дўмбира куй-номалари қўлланилган. Булар:

1. Қоводиённома.
2. Ғарибнома.
3. Норгулойнома.
4. Келиной нома.
5. Лақай жилаш номаси (чолғу куйи сифатида қўлланилган).
6. От ҳайдашнома.
7. Эркалашнома.
8. Қодирнома I.
9. Сурдовнома.
10. Лақай жилаш II.

11. Ғарибнома II.
12. Қовадиённома.
13. Ой паринома.
14. Норгулойнома.
15. Ой паринома II.
16. Одилҳақнома.
17. Қодирнома II (Йўқлов нома).
18. Қодирнома III.
19. Қодирнома IV.

Мазкур номалар етти, тўққиз, ўн бир бўғинли шеърларга тўғри келади. Бахшилар мазкур нома-куйларга солинган шеърларни ҳижоси, хусусияти, мазмунига мос бошқа номаларга ҳам солиб ўқийверади. Бунда бахшининг тажрибаси, устоз кўрганлиги ва ҳиссий-эмоционал томонлари қўл келади. Шу сабабли маълум бир куй-нома дoston ҳажмига қараб икки, уч ва ундан кўп такрорланиши мумкин. “Темур ва Боязид” дostonида “Ғарибнома” икки марта, “Норгулойнома” уч марта, “Лақай жилашнома” икки марта, “Ой паринома” икки марта такроран ўз ҳижоларига мос келган шеърларга солиб ўқилган. Бахшининг бадиҳагўйлиги ва ижод жараёнидаги импровизацион беқарорлиги туфайли етти бўғинда бошланган шеър бир тўртликнинг ичида саккиз, тўққиз, ҳатто ўн бир бўғинга ўтиши ва шу тарзда бош бўғинга қайтиши мумкин. Бу жараёнда дўмбира куй-номаси ҳам шеър бўғинига ҳамоҳанг беқарор усулда ёки усулсиз жўрнавозликда давом этаверади.

Темур ва Боязид дostonини ижро қилишда қуйидаги икки йўналиш қўлланилган дейиш мумкин:

1. Кенг ҳажмли куйлардан иборат номалар туркуми.

2. Декламация-речитатив (чўзиқ-нутқироат) оҳанглар шаклидаги тизимлар мавжуд.

“Темур ва Боязид” дostonи Қодир ва Қаҳҳор бахшилар талқинида Амир Темурнинг Боязид устига юриши ва бу муҳораба икки фотиҳнинг катта хатоси бўлганлиги, айниқса, невараси Султонмуҳаммад Мирзонинг шаҳид кетганлиги Соҳибқироннинг бу ишдан пушаймон эканлиги куйланади. Ушбу дostonнинг AUDIO ёзувини эшитиб ёки китобдаги матнини ўқиб, унинг ичига чуқур кириш мумкин.

Эрзурумдаги “FIL GECİTI” кўприги 1402 йилда Амир Темур Йилдирим Боязид билан муҳораба қилиш учун Рум (ҳозирги Туркия) элига борганида қурилган. Шу ерга Боязиднинг тўртта элчисини чақиртириб, бизнинг қудратимизни кўрса, шартларимизга кўнар ва биз билан жанг қилишдан тийилар, деган мақсадда 180 минг аскар ва Ҳиндистондан келтирилган 32 та жанговар филни кўриқдан ўтказган. Бу майдонда бир сой бўлиб, ундан филлар ўта олмаган. Натижада аскарлар теварақдаги ўрмондан ёғоч кесиб келтириб, шу кўприкни қуришган ва филларни олиб ўтишган. Бу кўприк ҳозиргача бор. Ҳатто 32 дона филнинг барельеф шаклидаги ҳайкалчалари ҳам акс этган. Аммо замонавий қилиб таъмирланган. Номи “FIL GECİTI KÖPRUSI” ҳолида сақланиб қолган.

Амир Темур ўз даврида буюк империя яратган, эл-элатлар, халқлар ва мамлакатларни бирлаштириш учун жангу жадаллар олиб борган дунёдаги тўртта фотиҳнинг биридир. У ўта

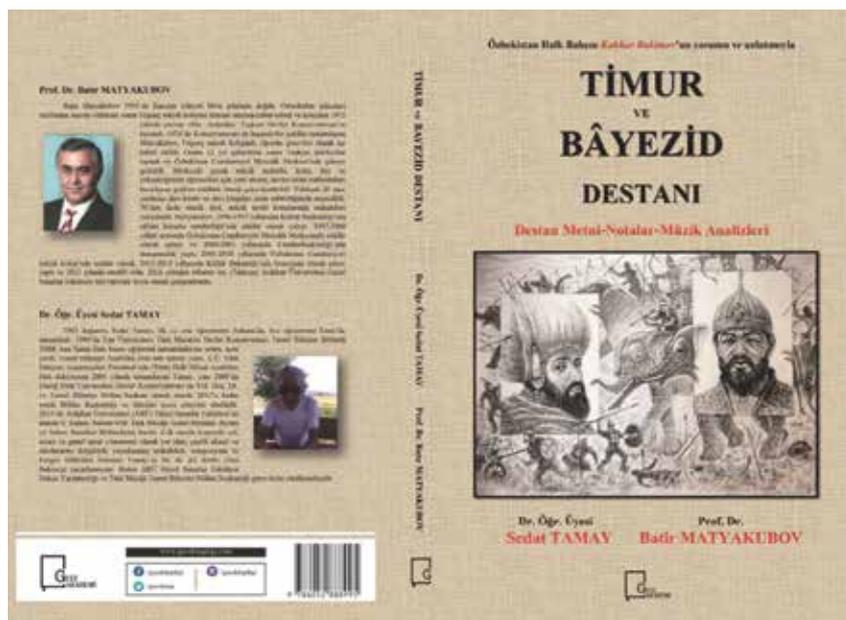
зиддиятли, мураккаб, қаттиққўл саркарда бўлиш билан бирга, жаҳон тан олган буюк шахсдир. Ўтган давр мобайнида у ҳақида жуда кўп китоб, эртақ, роман, ҳикоя, афсона, ривоят, дoston ва саҳна асарлари, ҳужжатли ва бадиий фильмлар яратилган. 2021 йил 16 декабрда UNESCOнинг номоддий маданий меросни асраш ҳукуматлараро қўмитаси томонидан Ўзбек бахшичилик санъати инсониятнинг номоддий

маданий мероси репрезентатив рўйхатига киритилганлиги эълон қилинди.

Бахшичилик халқаро миқёсда тан олинди. Келгусида жаҳон ижодий жамоатчилиги, айниқса, иқтидорли ёш дostonчилар ва ижод аҳли Темур бобомиздек буюк шахслар тўғрисида яна кўплаб турли жанрларда ижод намуналарини яратадилар ва намоиш этадилар деган умиддамиз.



Қаҳҳор бахши билан Ботир Матёқубов иш жараёнида



Анқарада 2019 йили турк ва ўзбек тилларида чоп этилган “Темур ва Боязид” достони китобининг муқоваси ва AUDIO диски



QR кодда Қаҳҳор бахши ижросидаги “Темур ва Боязид” достони ижроси акс этган (давомийлиги 2 соат 10 дақиқа)

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Темур тузуклари. -Тошкент: “Шарқ” НМАК бош таҳририяти. 2005.
2. Персидско-русский словарь под редакции Рубинчика Ю. А. -Москва: Изд. “Советская Энциклопедия”. 1970. 75 с.
3. Древнетюркский словарь. -Ленинград: Изд. “Наука”, 1969. 331 с.
4. Худойбердиев С. Баян ва аккордион учун ўзбек халқ мусиқасидан қўлланма. -Шаҳрихон: 2003. 33-49 с.
5. Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. -Тошкент: 1978.
6. Лутфий. Гул ва Наврўз. ЎзССР Давлат бадиий адабиёт нашриёти. -Тошкент: 1960. 220 б. 5 сатр.
7. “Ankara Savashi Uluslararası Kongresi (Yıldırım-Timur) Bildiri Kitabı” 63-76 сс.
8. Ҳақназаров З. Дирижёр хотиралари. “BaktriyaPress”, -Тошкент: 2021. 348 б.
9. Салихов Б., Матякубов Б. Ўзбекистонда дамли ва зарбли чолғулар ижрочилиги тарихи. -Тошкент: 2007.
10. Заҳириддин Муҳаммад Бобур. Бобурнома. -Тошкент: “Юлдузча”, 1989.
11. Матёкубов Б. Достон навалари. -Тошкент: 2009. 242 б.
12. Matyakubov B. Kültürel damarlarımızdan akan melodiler. “Karadeniz” dergesi, 2014., 43-51 s.
13. “Темур ва Боязид”. Раҳимов Қ. ижроси (турк ва ўзбек тилларида). Нашрга ҳозирлаганлар Матёкубов Б., Тамай С., Матёкубов И. -“Gece Akadem kitabligi evi”. -Ankara: 2019-270 s. (CD иловаси билан).



САФАРОВ Орол,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти профессори в. б.

**ҚУРБОННАЗАР АБДУЛЛАЕВ ТАЛҚИНИДАГИ ХОРАЗМ ДОСТОНЧИЛИГИ****Аннотация**

Хоразм достончилиги муסיқа маданиятининг мураккаб қатлами сифатида узок тарихий жараён, хилма-хил услуб ва ижро йўналишларига эга. Мазкур мақолада Хоразм бахшичилик мактабининг намояндаларидан бири Бола бахши (Қурбонназар Абдуллаев)нинг ўзига хос ижро услуби ва маҳорати кўриб чиқилган.

Калит сўзлар: достон, бахши, бахшичилик, бахшичилик мактаблари, Хоразм достонлари, Бола бахши, Жуманиёз бахши.

Хорезмский дастан сложнейший пласт музыкального искусства, имеющий долгий исторический путь развития, многообразие стилей и направлений. В данной статье рассматривается творчество и исполнительский стиль одного из ярких представителей школы Хорезмского бахши Курбонназара Абдуллаева, известного как Бола бахши.

Ключевые слова: дастан, бахши, школа бахши, Хорезмский дастан, Бола бахши, Джуманиёз бахши.

Abstract

The Khorezm dastan is the most complex stratum of musical art, which has a long historical path of development, as well as a variety of styles and trends. In this paper, the work and performing style of one of the brightest representatives of the Khorezm bakhshi school, Kurbonnazar Abdullayev, known as Bola bakhshi, has been analyzed.

Keywords: dastan, bakhshi, school of bakhshi, Khorezm dastan, Bola bakhshi, Jumaniyoz bakhshi.

Достон ижрочилиги ўзбек муסיқа санъатида алоҳида аҳамият касб этади. Достонларнинг кўплиги, ижро услубларининг хилма-хиллиги ва ижрочиларининг маҳорати ушбу жанрнинг нақадар бой ва бетакрор эканидан дарак беради. Қашқадарё-Сурхондарё, Самарқанд-Нурота, Қорақалпоқ ва Хоразм бахшичилик мактаблари бугунги кунга қадар ўзининг ажабтовур оҳангларини сақлаб келмоқда. Албатта, бу мактаб ижрочилиги ёрқин вакилларининг бу борада хизматлари катта.

Шундай инсонлар бўладики, улардан бир умр ибрат олиб яшайсан. Зеро, улар яхшиликка, меҳрга, муҳаббатга,

меҳнатсеварлик, бебаҳо ижод ва ижрога бурканган бўлади. Уларнинг ижросидаги ҳар бир асар, хоҳ кичик, хоҳ катта асар бўлсин, келажак авлод санъаткорлари ва тингловчилари учун бебаҳо бойлик ва хазина бўлиб қолади. Бу санъатнинг асраб-авайланишида, биз авлодларга бус-бутунича етиб келишида устоз санъаткорларнинг беқиёс хизматлари бор.

Хоразм бахшичилик мактабининг намояндаларидан бири Бола бахши (Қурбонназар Абдуллаев) бўлиб, бугунги кунда ёшлар орасида унинг услубида куйлашга интилаётганлар тобора ортиб бормоқда. Бола бахши

юксак истеъдод ва тафаккур эгаси бўлган. Моҳир ижрочи сифатида фақат ўзига хос бўлган ижро услуби ва маҳоратга эга эди. Институтда таҳсил олаётган, келажакда хонанда бўлишни ният қилган ва бу йўлда таълим олиб келаятган ёшларга Бола бахшининг ижро услубини ўргатиш устоздан билим ва педагогик маҳоратни талаб этади. Қолаверса, ўқитувчининг ўзи Қурбонназар Абдуллаевнинг ижоди ва ижро услуби билан яқиндан таниш бўлиши керак. Чунки ўргатиш жараёнида Қурбонназар Абдуллаевнинг ижро услубини жонли равишда амалда кўрсатиб бериш ҳам самарали натижадир. Таълим олаётган бўлажак хонанда эса Бола бахшининг ҳаёти ва ижодини билиши, у ижро этган асарлар билан танишиши, асарларнинг яратилиш тарихи ва қандай услубларда ижро этилганлиги ҳақида етарлича маълумотларга эга бўлиши керак. Ана шундагина Қурбонназар Абдуллаевнинг ижро услубини ўзлаштириш бирмунча осон кечади.

Хоразм дostonчилиги узок тарихий жараёни, хилма-хил услуб ва йўналишларни ўз ичига қамраб олган мураккаб қатлам сифатида гавдаланади. Санъатшунослик фанлари номзоди, профессор Ботир Матёкубовнинг “Дoston наволари” китобида Бола бахшининг Хоразм дostonчилиги ҳақидаги фикрлари ва ҳикоялари келтирилган. Муаллиф у билан кўп суҳбатда бўлган. Бола бахшининг қайд қилишича, Хоразм дostonчилик мактаби уч қисмдан ташкил топади. Бу бахшилар тилида “дўкон” деб юритилади. Улар Амударё оқими бўйлаб юқори, ўрта

ва куйи дўконларга бўлинадилар [1]. Бола бахши ана шу учала дўконнинг ижро услубини мукамал билган.

“Ўзбек халқ музыкаси” китобининг IX жилдида Бола бахши ҳақида куйидаги маълумотлар келтирилади: “Қурбонназар Абдуллаев 1899 йили Хива шаҳрининг Турланбоғ қишлоғида, деҳқон оиласида туғилган.

У ёшлигида дотор чалишга, халқ дostonларини эшитишга қизиқа бошлаган. “Тўрўғли”, “Авазхон”, “Ошиқ Ғариб ва Шоҳсанам”, “Ошиқ Маҳмуд” каби дostonларни қайта-қайта эшитиб ёд олган ва ўзи куй ҳам тўқиган. Ёдгор уста исмли буламончи билан тўй ва сайилларда қатнашиб юрган. Дoston айтиш сирларини эса у Жуманиёз бахшидан ўрганган” [2].

Бола бахшининг етук дostonчи бўлиб шаклланишида Жуманазар бахши, қармишлик Ёдгор буламончи ва ҳамқишлоғи Раҳима халфаларнинг хизматлари катта. Қурбонназар улардан ўрганган дostonларини халқ орасида айтиб юради. 1914 йилдан 1929 йилгача Жуманазар бахши билан тўй ва сайилларда дostonлар куйлаб, устози вафот этгач эса мустақил бахшилик қила бошлайди. Унинг репертуаридан “Тўрўғли”, “Ошиқ Ғариб ва Шоҳсанам”, “Базирён”, “Хирмондали”, “Ошиқ Маҳмуд” каби 16 та йирик дoston ўрин олган.

Ўша даврларда Хоразм бахшиларининг аксарияти том маънода саводхон бўлганлар. Улар ҳикоянинг бир парчасини сўзлаб бергандан сўнг қўшиққа навбат етганида шеър тўқиб, бадихагўйлик қилмай, балки дostonнинг барқарор мусиқий матнини ёдлаб

олган бўлиб, ўрнида ишлатганлар. Баъзида унинг қўлёзмасини ёнида олиб юриб, ижро давомида фойдаланганлар [3]. Мана шундай жараёнда халқ эътиборига тушган Бола бахши ҳақида ортиқча таърифга изоҳ йўқ.

Бола бахшининг дoston куйлаш маҳорати жуда юксак бўлган. Нутқи

жарангдор ва бурро бўлиб, Хоразм дoston номаларини мукамал билган. Шунингдек, Хоразм дотор йўллари, дотор мақомларининг ҳам моҳир ижрочиси ҳисобланарди. Бир сўз билан айтганда, Бола бахши Хоразм маданияти, тарихининг ўзига хос жонли қомуси эди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Матякубов Б. Дoston наволари. -Тошкент: 2009.
2. Акбаров И. Ўзбек халқ муסיқаси. IX жилд. -Тошкент: 1962.
3. Матёкубов О. Оғзаки анъанадаги профессионал муסיқа асосларига кириш. -Тошкент: 1983.





ТУРСУНОВА (ҲАСАНОВА) Хуршида,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в. б.



БОЛАЛАР ВОКАЛ ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ (“СЕВИНЧ” БОЛАЛАР ЭСТРАДА-ВОКАЛ АНСАМБЛИ ФАОЛИЯТИ МИСОЛИДА)

Аннотация

Мақола муаллиф композиторнинг Ўзбекистонда танилган “Севинч” болалар эстрада-вокал ансамблининг мусиқий раҳбари сифатида олиб борган кўп йиллик ижодий фаолиятида тўпланган тажриба ва кузатувлари асосида ёзилган бўлиб, болалар эстрада-вокал санъатининг ўзига хос ва муҳим жиҳатлари очиқ берилган. Болаларда вокал ижро сир-асрорлари билан бир қаторда артистик қобилият, сахна маҳоратини ривожлантириш хусусида фикр-мулоҳазалар ўрин олган.

Калит сўзлар: ансамбль, эстрада, вокал, ижро, артистизм, репертуар.

Статья посвящена вопросам и специфике эстрадно-вокального детского исполнительства, выводы и наблюдения опираются на многолетний опыт автора-композитора в качестве музыкального руководителя известного в Узбекистане детского эстрадно-вокального коллектива “Севинч”. Помимо вокально-исполнительских аспектов в статье затронуты вопросы артистизма, сценического мастерства юных эстрадных исполнителей.

Ключевые слова: ансамбль, эстрада, вокал, исполнение, артистизм, репертуар.

Abstract

The article is devoted to the issues and peculiarities of pop-vocal children's performance, conclusions and observations that are based on the long-term experience and of the author-composer as the musical director of the famous in Uzbekistan children's pop-vocal group “Sevinch”. In addition to vocal and performing aspects, the article touches on the issues of artistry, stage skills of young pop performers.

Keywords: ensemble, stage, vocals, performance, artistry, repertoire.

Замонавий Ўзбекистон мусиқа ижодиётида эстрада вокал санъати мусиқанинг энг оммавий ва кенг қўламли йўналишларидан бирини ташкил қилади. Зеро, бу санъатнинг оммабоп хусусияти, мусиқий асарларнинг кўнгил-очар табиати кўплаб санъаткорларни жалб қилади. Эстрада кўшиқларининг бир кўринишда энгиллиги, оммавийлиги, томошабоп табиати ўсиб келаётган ёшлар диққатини ҳам ўзига тортиб, ёрқин ва оригинал ижод асарларини тақдим этишга ундайди.

Бугунги кунда юртимизда эстрада йўналишида самарали фаолият олиб бораётган кўплаб таниқли болалар

жамоалари орасида (“Томоша”, “Тантана”, “Марварид”, “Булбулча”, “Ором”, “Аладдин” ва б.) эстрада-миз юлдузларини кашф қилган бир қатор мусиқий таълим масканлари бор. Ташқи кўринишдан “енгил парвоз” қилиб эстрадамизга кўтарилган санъаткор ортида йиллар давомида шу юлдузни тарбиялаган мураккаб ва машаққатли жараён ётади.

Эстрада ижрочиси сахнада бир неча кўникмаларга эга бўлиши лозим. Энг аввало, хонанда нафақат жозибали ва бетакрор овози, ширали тембри, балки ижро қилаётган асарнинг мазмун-моҳияти, эмоционал-ҳиссиёт



доирасини, ўзининг эркин пластик ҳаракати, танасини моҳирона бошқариш билан томошабинларга етказиб бериши керак. Ўз навбатида асарнинг мазмун-моҳиятини англаб тушуниш артистизм пойдеворига тамал тошини қўяди. Албатта, ҳар бир вокалист асарнинг мазмун-моҳиятини ўзича идрок этади ва бунинг заминиди унинг артистизмининг индивидуал қирраси кўзга ташланади. Биз бу борада айнан артистизм ва ижровий талқин кўплаб санъаткорларнинг саҳнадаги индивидуал кўринишини шакллантиришга хизмат қилишини белгилашимиз мумкин [2]. Аста қадамлар билан болаларда шу индивидуал қирранинг очилиши, касбийлик борасида баркамолликка эришишда муҳим аҳамият касб этади.

Болалар билан номер устида ишлаш бир неча босқичдан иборат. Энг аввало, қўшиқнинг матни билан пухта таништириш, мазмун-моҳиятини тушунтириш, сўнг эса талаффуз билан ишлаш босқичлари эътиборга молик. Бу жараён ўрганилаётган қўшиқнинг мазмунини ёритувчи энг содда элементлар: далиллар, воқеиликлар, алоҳида фикр ва жумлаларни ўзлаштиришдан бошланади. Болажонларга ижро қилаётган асар мазмунининг элементар бўлаклари аҳамиятини идрок қилиш, сўнг мантиқан яхлит бирликка умумлаштириш асарнинг бадиий мағзини очиб беришда муҳим аҳамиятга эга. Матн, сўз ва талаффуз билан ишлашдан сўнг асарнинг мусиқий талқини, ифода воситалари устида ишлаш жараёни бошланади.

Бола жаранглаган товушдаги ҳар бир сўз ва иборага алоҳида эътибор берар экан, унинг онгида турли образлар яралиб чиқади, фантазияси ўсади. Асар муаллифи, яратилиш тарихи ва ғоясини тушунтириш ва уни ўрганишнинг дастлабки босқичида кўрсатиш болаларни тўғри мусиқий-ижровий воситаларни ишлатишга, сўз ва ибораларда тўғри урғу беришга ундайди. Кичкинтойлар қўшиқ мағзини шеърини матнни кўпинча, махсус билимларни ўзлаштириш орқали тушунадилар. Уларнинг мусиқа тинглаб идрок қилиш салоҳияти махсус мусиқий билимларни параллел равишда эгаллаши билан изоҳланади.

Сўз билан ифодаланган барча қўшиқлардаги ҳодисаларнинг сифати ва моҳиятини англаш, муҳим қирраларини ўзлари учун кашф қилиш, шу билан бирга “сўзлар захирасини кенгайтириш” жараёни болалар ижодиётини бойитади, ақлий ривожига ҳисса қўшади.

“Севинч” болалар эстрада жамоасида мусиқий раҳбар сифатида кўп йиллик тажрибамдан маълум бўлдики, куйлаш кўникмалари кичик ёшдаги болаларда бир хил бўлмайди. Айрим ёшларнинг тоза куйлашлари 3, 4, 5 товушлар оралиғида аниқ ифодали жарангласа, улар билан бир қаторда, паст ёки баланд, монотон куйлашдан йироқ бўлмаган ижро турлари ҳам учраб туради. Бу, болаларда тинглаш ва овоз чиқариш аппарати ҳали тўлиқ шакланмагани ва мазкур паллада куйлаш интонацияси ва овоз мушакларини бошқариш жараёни бир-бирига номуносиб ҳолатда ривож

топаётганидан далолатдир. Демак, уларда нутқ кўникмалари дадил ривожланишига қарамай, оҳангли ва ифодали куйлаш жараёни, овоз аппарати тўлиқ шаклланмагани боис, ортда қолиб кетиши ва қўшиқларни ўзлаштиришда маълум қийинчиликлар туғдиришини кўрсатади.

Болалар куйлаш жараёнида ҳам “фальцет”, ҳам кўкрак қафаси орқали тўлиқ ижро қилишлари мумкин. Уларнинг овоз аппаратлари шаклланиш ва ўсиш босқичида бўлгани боис, овоз мушаклари нозиклиги ва ўпкалари кичиклиги билан катталардан фарқланади. Овозлари юмшоқ ва майин жаранглайди, тембрлари юқори бош жарангига хос бўлиб, енгил ва парвозли, “ярқираб” жилваланади. Шу боис ҳажми кичик диапазондаги ва товуш кучи катта бўлмаган асарларни яратишга ҳаракат қилинади.

Болалар билан вокал ижрочилик борасида олиб борилган машғулотларда уларнинг овоз аппаратларига эҳтиёткорона муносабатда бўлиш, мунтазам ва параллел равишда техник ижро маҳоратларини ўстириш, мусиқий ва эстетик дидини шакллантиришга ҳаракат қилиш лозим. Бу жараёнлар айнан машғулот ва репетициялар давомида, бадий ва техник ижрочиликнинг барча қирраларини ўзида мужассам этган яхлит кўришда амалга оширилади.

Ёшлар томонидан қўшиқларни ўрганиш ва ўзлаштириш, ўз навбатида, уларнинг таҳлилий аппаратини кучайтиради. Болаларнинг ривожланган мусиқий таҳлилий аппарати эса ижрода гармоник ва дисгармоник

жаранглар, рақсда ҳаракатларни саралаш, номер тайёрлашда либосларнинг рангини тушуниб етишига йўл очиб беради.

Болалар эстрада вокали билан шуғулланишда артистик маҳоратни ўстириш нафақат ёш ижрочининг мусиқий материални ўзлаштиришда техник маҳоратга эга бўлиши, балки саҳна ҳаракати каби кўникмаларни орттириб, тақдим этилаётган асарни бадий образи билан ўзаро мужассам этиш имконини беради. Шу боис, болалар мусиқа жамоаси билан ишлаганда артистизм маҳоратини ҳам ўстириш муҳим вазифа ҳисобланади. Бу эса келажакда томошабинлар билан саҳнавий мулоқот ўрнатишга ва ўз ижодий нуқтаи назари, индивидуаллигини тасдиқлашга ёрдам беради. Бундай қобилият ҳар бир ижрочи-санъаткорнинг муҳим фаолият қиррасини ташкил қилади. Албатта, бу ўз-ўзидан пайдо бўлмайди, уни болалиқдан ўстириб бориш лозим.

“Севинч” гуруҳи билан ишлаш жараёнида бу борада мунтазам машқлар орқали билим ва кўникмалар мустаҳкамланган. Ёш вокалист ижро қилмоқчи бўлган асарнинг мазмуни, тавсифий қирраларини оҳанг, пластик ечим, артистизм орқали муаллиф-композитор ва шоирнинг мақсад вазифаларини томошабинларга етказиши керак бўлади. “Севинч” жамоаси репертуарида ҳар бир қўшиқ бу борада пластик ечимга эга бўлган. Зеро, саҳнадаги болаларнинг ҳаракатлари асар мазмунига монанд тузилиб, номернинг образини яратишга кўмаклашади, томошабинларга кучлироқ

таъсир қилиб ижрочининг асосий мақсадини ойдинлаштиради, яъни сахнавий ҳаракат унинг ташқи образининг ажралмас қисмига айланади. Маҳорат – энг аввало, рақс ҳаракатларининг пластикаси ва сахнанинг фазовий ечимини ҳис қилишда кўринади. Мимика, қўл ва юз имо-ишоралари, унинг сахнада туриши билан бирга ҳаракатни очишга кўмаклашади. Бу борада болаларда мимика ва пантомима кўникмалари аста ривож топади. Бугунда юртимизда фаолият олиб бораётган ҳар бир болалар жамоаларида вокал машғулотларидан ташқари алоҳида хореография ва римтика соатлари ажратилади.

Болажонлар жамоага тортинчоқ, мушак ва ҳаракатлари биров қотиб қолган ҳолда келади. Мактаб таълим маскани ўқувчилардан қатъий тартиб-интизомни талаб этар экан, бу, айрим ҳолларда боланинг руҳий ва жисмоний эркин бўлишига тўсқинлик қилади. Қўшиқ-рақс ҳаракати ва махсус машқлар ёрдамида бу тўсиқларни енгиб ўтиш мумкин [4].

Маълумки, жамоадаги 6-12 ёшгача бўлган болаларда тана ҳаракатлари дадил ўсмайди, бироқ улар катталарга тақлид қилиб ҳаракатларини ўзлаштириши, ижровий динамикаси ва туриш ҳолатларини эгаллаши мумкин. Шу боис, мазкур паллада пластик ҳаракатларнинг назорати, ташқи ҳиссиётларни таҳлил қилиш машқлари ўз ҳаракатларини сахнада бошқаришга ёрдам беради. Бу даврда болаларнинг тана имкониятлари ўсиши натижасида ҳаракатлар координацияси, ўз кўринишига эътибор беришни

бошлайди. Мукамал ҳаракатлар координацияси, тана дадиллиги сахна пластикасини ўзлаштириш учун катта пойдевордир.

“Севинч” жамоаси кўплаб давлатлардаги расмий ва норасмий байрам ва тадбирларнинг доимий иштирокчиси бўлгани боис, кўриниш яратилган кўшиқларнинг муҳим жиҳатларига айланди. Шуни таъкидлаш лозимки, болалар учун яратилган вокал асарлар, кўпинча, сахнавий ҳаракатлар ва сюжетга эга бўлади. Аниқ тизимлаштирилган сахна ҳаракати ва пластик ечим орқали асарнинг бош ғояси очиб берилади. Бу борада эстрада номерини сахналаштириш театрда спектакль ғояларини амалга ошириш учун ҳаракатларни режалаштирган ва режиссёрликни ўз зиммасига олган ижодкорнинг ишига жуда ўхшайди.

Қўшиқлар ёш ижрочининг имкониятидан келиб чиқиб, пухта ўйланган номерларни ташкил қилади. Бундай асарларда воқеалар кетмакетлиги ўрин олади ва уларни мини-спектакль деб ҳам номлаш мумкин. Эстрада кўшиқларида сюжетнинг ишлатилиши мусиқий эстрада номерининг томошабоп жиҳатларини кучайтириб, баъзан ёш хонанданинг вокал томонларини очишга ҳам халақит бериши мумкин. Бунда сюжетли номер сахналаштирилмай, унинг пластик ечимига мурожаат қилиниши мақсадга мувофиқ. Бу борадаги кўшиқ ва мусиқий композициялар ўз ичида воқеалар кетмакетлигини гавдалантирмайди, аксинча, кўшиқ мазмунидан ўрин олган айрим қирраларнигина бўрттириб кўрсатади. Мусиқий номерни сахналаштириш

ёш хонандани бошқариб турган педагог, муסיқа раҳбари асарнинг муסיқий ва мазмуний матни таҳлилига алоҳида эътибор беришини тақозо этади.

Маълумки, болаларнинг табиатида диққат-эътибор баъзан муҳим нарсалардан чалғиб, иккинчи даражали объектларга қаратилиши мумкин. Бунинг сабаби уларда эмоционал ҳаяжон жараёни ҳалигача сақланиб қолгани ва нисбатан баланд бўлишидир. Концертга чиқиш пайтида боланинг эътибори тасодифан иккинчи даражали қаҳрамонга чалғиб кетмаслиги учун машғулот ва репетициялар пайтида ушбу жараёнларни таҳлил қилиб, ўзини бошқаришни ўргатиш лозим.

Ҳиссий идрок болаларни атроф-муҳитнинг ранг-баранглиги ва ҳодисаларни ёрқин очиб беришга кўмаклашади (табиат ва она-Ватан ҳақидаги қўшиқларни мисол қилиб келтириш мумкин). Ҳиссиётлар

доирасининг кенгайиши қўшиқдаги ҳодисаларнинг чексиз имкониятларини чуқур ўрганиб идрок қилишга ёрдам беради.

Болаларнинг вокал санъати билан шуғулланиши шак-шубҳасиз уларни атроф-муҳитга бўлган қизиқиши, сезгирлигини оширади, ҳиссиётлар доирасида кечаётган жараёнларга шахсий муносабат билдиришга ундайди ва артистизм қирралари ривожланишига туртки беради, она-юрти, яқинлари, дўстларига муҳаббат уйғотади [3].

Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. М. Мирзиёев томонидан олға сурилган “Бешта муҳим ташаббус” дастури доирасида муסיқа санъати бежиз биринчи ўринга қўйилмаган [1]. Келажакимиз пойдевори, баркамол ва ҳар томонлама етук ёш авлодни вояга етказишда муסיқа санъати, жумладан, болалар вокал ижрочилик санъатини ривожлантириш муҳим вазифалардан биридир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мирзиёев Ш. М. “Ёшлар маънавиятини юксалтириш, уларнинг бўш вақтини мазмунли ташкил этиш бўйича муҳим вазифалар” мавзусидаги видеоселектор йиғилишидаги нутқи//“Халқ сўзи” газетаси, 2019 йил 20 март №54 (7284).
2. Силантьева И. Путь к интонации. Психология вокально-сценического перевоплощения. -Москва: 2009. 644-с.
3. Турсунова (Ҳасанова) Х. Қўшиқлар сеҳри. -Тошкент: 2012.
4. Федотова Н. Постановка голоса и развитие вокальных данных детей и подростков (методическое пособие). -Волжск: 2011. 66-с.





МИРХАЙДАРОВА Закия,

и. о. профессора Государственной консерватории Узбекистана



К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЭВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

Вопросы исследования современного состояния музыкальной культуры нашей Республики, безусловно, связаны с историей прошлых лет, исключить которые не представляется возможным, осмыслить их просто необходимо. В предлагаемой вниманию статье делается попытка подойти к проблеме изучения состояния музыкальной культуры Узбекистана в ретроспективе, ведь общеизвестна аксиома, что “без прошлого, нет будущего”. Вместе с тем, для того, чтобы решить названную задачу, хотелось бы вначале остановиться на раскрытии таких понятий, как национальный стиль, характер, музыкальная жизнь, музыкальная культура, без которых приступать к непосредственному анализу эволюционных процессов нереально.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальная жизнь, стиль, национальный характер, история, процесс.

Республикамиз мусиқа маданиятининг ҳозирги ҳолатини ўрганиш масалалари, албатта, ўтган йиллар тарихи билан боғлиқ бўлиб, уларни истисно қилмай, идрок этиш зарур. Тақдим қилинаётган ушбу мақолада Ўзбекистон мусиқа маданияти ҳолатини ўрганиш муаммосига ретроспектив ёндашилиб, “ўтмишсиз келажак йўқ” деган маълум аксиома мавжуд. Шу билан бирга қайд этиб ўтилган масалани ёритиб бериш учун, аввало, миллий услуб, характер, мусиқий ҳаёт, мусиқий маданият каби тушунчаларни очиқ беришга эътибор қаратилиб, уларсиз бевосита ривожланиш жараёнларини таҳлил қилиш нореал кўринади.

Калит сўзлар: мусиқий маданият, мусиқий ҳаёт, услуб, миллий характер, тарих, жараён.

Abstract

The issues of studying the current state of the musical culture of our Republic, of course, are connected with the history of the past years, which it is not possible to exclude, it is simply necessary to comprehend them. This article attempts to approach the problem of studying the state of musical culture of Uzbekistan in retrospect, because it is a well-known axiom that “without the past, there is no future”. At the same time, in order to solve this problem, I would like to first focus on the disclosure of such concepts as national style, character, musical life, musical culture, without which it is unrealistic to begin a direct analysis of evolutionary processes.

Keywords: Musical culture, musical life, style, national character, history, process.

В истории отошедшего в прошлое советского периода развития узбекского народа кардинально изменился взгляд на основные проблемы культурного строительства, его истоки, его причинно-следственные связи, кажется, все вернулось к разумному пониманию. Поначалу трудно верилось в то, что возможность объективных оценочных высказываний, особенно та свобода, которая как бы ворвалась к нам не будут

гонимы, не уйдут также стремительно, как и пришли. Однако, даже чрезвычайно быстро развивающиеся политические события, такие как провозглашение Независимости государства Узбекистан все больше вводили наше необычно свободное мышление от тех безумных штампов и стереотипов, царивших в истории, науке, культуре. Вся теоретическая и историческая специальная литература в один голос начинала свое повествование, что все эти

виды интеллектуальной деятельности человека каждой республики развивались в русле основных советских тенденций.

Да, действительно лишь только в русле общесоюзных проблем шел путь эволюции культуры Узбекистана в течении более чем семидесяти лет. Естественно возникает вопрос о том, что была ли эта самая эволюция, наблюдалась ли она в течении свыше семидесяти лет? Без сомнений была в культуре Узбекистана и почти во всех видах и жанрах музыкальной жизни, узбекской музыкальной культуры, но протекали эти процессы по типичным сюжетам и "монтажной" политики, разыгрываемой из Центра. Д. С. Лихачев неоднократно в своих исследованиях писал и подчеркивал, что "каждый из этапов культурного развития имеет свои крупные культурные завоевания, и нет никаких оснований неравно расценивать их, понижать одни и выдвигать значение других" [2].

Крупным завоеванием прошедших лет стало появление композиторского творчества, появление жанров и форм никогда до того не бытовавших на территории Узбекистана, таких как узбекская музыкальная драма, узбекская опера, симфония, камерно-инструментальная музыка, целая серия музыкально-прикладных неавтономных жанров, вокальной музыки, музыкальной эстрады и т.д., развитие музыкального образования европейского образца, Союза композиторов, филармоний, других концертных организаций.

Вместе с тем продолжал свою активную творческую жизнь узбекский музыкальный фольклор во всех своих ипостасях, и тем не менее, здесь была масса проблем, и естественных, и искусственных, хотя одной из главных задач оставалось сохранение и развитие своего национального музыкального стиля.

"Национальный музыкальный стиль есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущения, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры". Однако, "порождающие это содержание, указанные внемузыкальные предпосылки,

находятся в состоянии непрерывного развития и изменения вместе с общественно-историческим развитием самой нации (народности), этим обусловлено непрерывное развитие в национальном музыкальном творчестве идейно-образного содержания и, соответственно, развитие и изменение его стилового выражения" [3].

Вторая половина определения, данного М. К. Михайловым, является основной направляющей попытки исследования эволюционных процессов, которые протекали в культурной жизни Узбекистана. Одной из принадлежностей национального стиля была явственной зависимость от народного искусства, при этом эта зависимость корректировалась также в тесной связи с характером и видом творческой переработки стиливых элементов национальных музыкальных культур, а также форм – структурный пласт творчества (в этой связи вспоминаются дискуссии по тем или иным жанрам и формам). Видимо, следует внести уточнения и дополнения при использовании таких понятий как национальный стиль и национальный характер. И если определения национального стиля наиболее интересны в высказываниях М. К. Михайлова [3], то о национальном характере нельзя сказать лучше, чем это сделал Д. С. Лихачев, причем он дал это определение, применительно к литературе, хотя, на наш взгляд, оно по многим параметрам может быть сфокусировано на многие другие виды интеллектуальной, творческой деятельности. Он писал: "Национальный характер – это и особенности исторического пути литературы, особенно ее развивающегося взаимоотношения с действительностью, особенности меняющегося положения литературы в обществе – ее общественной "позиции" и той роли, которую она играет в жизни общества. Следовательно, для определения национального своеобразия литературы важны не только постоянные неизменяемые моменты, ее общая характеристика - как единого целого, но и самый характер развития, характер отношений, в которые вступает литература, - не только черты, присущие литературе как таковой, но и положение ее в культуре страны, ее взаимоотношение со всеми другими сферами человеческой

деятельности. Отличительные особенности исторического пути литературы многие объясняют в её национальном своеобразии и сами являются частью этого национального своеобразия” [4; 8]. Мы взяли на себя смелость дать эту пространную цитату, так как считаем, что она многое объясняет.

Развивающиеся отношения музыкальной культуры Узбекистана с настоящей действительностью были насыщены элементами перспективы.

Парадоксально, но остается фактом соединение всех народов царской России с ее далекими окраинами после 1924 года в огромный Советский Союз, т. е. объединения налицо.

При этом это объединение на деле предполагало искусственное национальное размежевание. Образование пяти среднеазиатских республик в этом процессе размежевания учитывало преобладание той или иной национальности.

На данной территории и возникало вполне закономерное рассмотрение историко-культурных процессов в рамках каждой республики.

Так поступили при написании "Истории искусств Узбекистана" (с древнейших времен до середины девятнадцатого века) [4; 7] и крупнейшие узбекские историки-искусствоведы Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель.

По-видимому, это наиболее рациональный путь особенно применительно к узбекскому музыкальному искусству последнего века и, в частности, советского периода. Ведь он был и вобрал в себя очень много и отрицать его как данность невозможно.

При обилии искусствоведческой, литературоведческой и музыковедческой литературы хотелось бы, учитывая направление данной работы, назвать несколько положений из исследования В. П. Фомина "Музыкальная

жизнь как проблема теоретического музыкознания".

1) Выделение музыкальной жизни, как составляющей обширного понятия "музыкальная культура", как нового сложного объекта в рамках музыкознания;

2) изучение и предварительное обобщение, имеющихся в музыковедении, традиций форм осознания музыкальной жизни и рассмотрение ее как теоретической проблемы музыкознания;

3) формирование исходных целостных представлений о музыкальной жизни».

Необычайно важен, на наш взгляд, вывод В. Л. Фомина о том, что "музыкальное произведение специфически концентрирует содержание породившей ее культуры, реальных процессов современной ему жизни" [4; 18].

При попытке анализа состояния узбекской культуры, а также ее составных частей – узбекской литературы, искусства, музыкального искусства, даже при частичном взгляде на реформы образования в Туркестане начала XX века, мы неоднократно убедимся в справедливости данного положения равно как и того, что настало время более глубоких теоретических, научных изысканий в области принципиального разграничения понятий музыкальная жизнь и музыкальная культура (об этом писали Б. В. Асафьев, Р. И. Грубер, В. Назайкинский, В. Фомин и многие другие).

Изучение проблем эволюции процессов в музыкальной культуре Узбекистана в какой-то мере логично вытекает из насущных проблем нашей современной жизни. Актуальность такой разработки не вызывает сомнений, так как требуется серьезное осмысление каждого слова названия, где есть животрепещущие "процессы", уже ушедшие "советские" и пришедшие сегодня новые определения.

Использованная литература:

1. Мирзиёев Ш. М. Новый Узбекистан – страна демократических преобразований, больших возможностей и практических дел. -Ташкент: 2021. С. 138.
2. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. -Л.: 1973.
3. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. -Л.: 1990.
4. Фомин В. П. Музыкальная жизнь – как проблема теоретического музыкознания. Диссерт. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. -М.: 1975.



*АЛЛАНБАЕВ Рудакий,
Ўзбекистон давлат консерваторияси
Нукус филиали директори, доцент*



ПРЕЗИДЕНТИМИЗ ИШОНЧИ – ЮТУҚЛАРИМИЗ ПОЙДЕВОРИ

Аннотация

Ўзбекистон давлат консерваторияси Нукус филиалининг ташкил этилиши Қорақалпоғистон Республикасида музика санъат соҳасини янада ривож йўлидаги муҳим қадам бўлди. 2021-2022 ўқув йилида ўз фаолиятини бошлаган музика олий билим юрти қисқа вақт давомида сезиларли ютуқларга эришди. Мазкур мақолада филиалда ўқув дастурларини амалга киритиш ва янги факультетларнинг шакллантирилиши ҳақида сўз боради.

Калит сўзлар: консерватория, филиал, факультет, ўқув дастур, фестиваль, танлов.

Организация Нукусского филиала Государственной консерватории Узбекистана стала важным шагом на пути развития музыкального искусства Республики Каракалпакстан. Начавший свою деятельность с 2021-2022 учебного года филиал за короткий период времени достиг значительного успеха. В данной статье даётся информация о внедрении новых учебных программ и формировании факультетов.

Ключевые слова: консерватория, филиал, факультет, учебная программа, фестиваль, конкурс.

Abstract

The foundation of the Nukus branch of the State Conservatory of Uzbekistan was an important step toward the development of musical art in the Republic of Karakalpakstan. The branch, which began its activities in the 2021-2022 academic year, has achieved significant accomplishments in a short period of time. This article provides information on the introduction of new curricula and the formation of faculties.

Keywords: conservatory, branch, faculty, curriculum, festival, competition.

М амлакатимизда маданият ва санъат соҳасини ҳар томонлама ривожлантиришга алоҳида эътибор қаратилиб, бу борада қабул қилинган фармон ва қарорлар, олиб борилаётган ислохотлар соҳани янги босқичга кўтаришга хизмат қилмоқда. Буни сўнгги йилларда Қорақалпоғистонда маданият ва санъат соҳасини тараққий эттириш борасида амалга оширилаётган кенг қўламли ишлар мисолида ҳам яққол кўриш мумкин.

Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. М. Мирзиёевнинг 2017 йил 17 ноябрдаги “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари



тўғрисида”ги ПҚ-3391-сон қарори, 2018 йил 28 ноябрдаги “Ўзбекистон Республикасида миллий маданиятни янада ривожлантириш концепциясини тасдиқлаш тўғрисида”ги ПҚ-4038-сон қарори, 2020 йил 26 май санасидаги “Маданият ва санъат соҳасининг жамият ҳаётидаги ўрни ва таъсирини янада ошириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПФ-6000-сон Фармони ва 2020 йил 26 майдаги “Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги фаолиятини такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-4730-сон қарори ва Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг 2021 йил 8 майдаги “Қорақалпоғистон Республикасида маданият ва санъат соҳасини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги 291-сон қарорлари бунга далил бўлади.

Айниқса, Президентнинг 2020 йил 2 октябр куни Қорақалпоғистон Республикасига ташрифи давомида ва Қорақалпоғистон Республикаси Жўқорғи Кенгашининг навбатдан ташқари саккизинчи сессиясида берилган топшириқлар ва кенгайтирилган равишда ўтказилган 73-сонли мажлис баёнининг 94-бандида Ўзбекистон давлат консерваториясининг Нукус филиалини ташкил этиш бўйича вазифалардан келиб чиқиб, Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг 2021 йил 5 апрелдаги “Ўзбекистон давлат консерваториясининг Нукус филиалини ташкил этиш чора-тадбирлари тўғрисида”ги 186-сонли қарорининг қабул қилиниши республикамизда санъат соҳасининг ривожланишига яна бир асос бўлди. Шунга мувофиқ 2021-2022 ўқув йилидан бошлаб Нукус ихтисослаштирилган маданият мактаби базасида

консерваториянинг Нукус филиали ташкил этилди. Бугунги кунда филиалда “Профессионал таълим” (йўналишлар бўйича), “Санъатшунослик”: муסיқа-шунослик, дирижёрлик (турлар бўйича), “Вокал санъати” (соҳалар бўйича), “Муסיқа ижрочилиги” (турлар бўйича) мутахассислиги бўйича жами 47 талаба таҳсил олмоқда. Уларнинг орасида Хоразм, Бухоро, Навоий, Наманган, Фарғона вилоятларидан келган истеъдодли ёшлар ҳам бор. Айни пайтда “Муסיқа санъати” факультети, “Умумқасбий ва ижтимоий гуманитар фанлар” ва “Муסיқа ижрочилиги” кафедраси фаолият юритиб, йигирмадан зиёд профессор-ўқитувчилар, жумладан, Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ таълими аълочиси, доцент Искендер Жуманиязов, Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган артист Полатбай Қурбаназаров, Қорақалпоғистон санъат арбоби, “Шухрат” медали соҳиби Абатбай Қаллиев, тарих фанлари номзоди, доцент Мақсет Қарлибаев сингари таниқли санъат усталари, етук мутахассислар устозлик қилишмоқда.

Талабаларнинг бўш вақтларини мазмунли ташкил этиш мақсадида Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ артисти Муяссар Раззоқова, Ўзбекистон ва Қорақалпоғистон халқ артисти Женисбек Пиязов, Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти доценти, дирижёр Ҳикмат Ражапов, халқаро танловлар ғолиблари – Аяпберген Утегенов, Хуршид Бекназаров, юридик фанлари доктори Хожабай Қабулов, Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган маданият ходими, халқаро академия академиги



Жолдасбай Турдимуратов билан учрашув кечалари, маҳорат дарслари ташкил этилди. Бундай тадбирларни ўтказишдан асосий мақсад ўзбек, қорақалпоқ ва жаҳон классик мусиқаси дурдоналари билан таништириш ва талабалар ўз устида кўпроқ ишлаши, изланиши учун шароит яратишдан иборат. Шунингдек, уларнинг бўш вақтларини мазмунли ташкил этиш бўйича ҳам қатор ишлар амалга оширилиб, “Мусиқа санъати” факультети, Ёшлар билан ишлаш ва маънавият бўлими томонидан “Ҳаммаси ўз қўлингда” мавзусида иншолар танлови, “Биргаликда китоб ўқиймиз” лойиҳаси, “Кварта-квинта” викторина ўйинлари, “Назм гулшани” сингари қатор танловлар ташкил этилмоқда.

Филиалимизнинг моддий-техник базасини мустаҳкамлаш, асосан, ўқув қўлланмалари, дарсликлар, мусиқа асбоблари билан таъминлаш борасида ҳам самарали ишлар олиб борилмоқда. Жумладан, Ўзбекистон давлат консерваториясидан контрабас, фагот, тромбон, труба, туба, валторна, литавра сингари чолғу асбоблари ва

беш юзга яқин ўқув адабиётлари, ўн мингга яқин электрон китоблар олиб келинди.

Ўқув муассасамизнинг ўз фаолиятини бошлаганлигига кўп вақт бўлмади. Аммо истеъдодли ёшларимиз илк муваффақиятларини қўлга киритиб келмоқда. Жумладан, 2021 йилда Қорақалпоғистон Республикаси олий таълим муассасалари ўқитувчилари ва талаба ёшлари орасида ташкил этилган “Талаба ёшлар ва сайлов” номли тарғибот форуми доирасида ўтказилган “Сайлов билимдонлари” заковат интеллектуал ўйинларида филиалнинг “Мусиқа” жамоаси 3-ўринни эгаллаган бўлса, Нукус шаҳрида ўтказилган “Яшил макон” акциясида филиал жамоасининг фаол иштироки учун Қорақалпоғистон Республикаси Вазирлар Кенгаши томонидан “Миннатдорчилик хати” билан тақдирланди. Шунингдек, 2021 йил 5 ноябрда филиалнинг “Халқ чолғулари” оркестри дастлабки “Соз ва сўз сеҳри” номли концерт дастурини тақдим қилди, 27 декабрда “Чолғу ижрочилиги” кафедраси симфоник оркестрининг илк концерт дастури ташкил этилди. Бундан ташқари, “Ёш китобхон” тўғараги, “Ёшлар опера театри” студияси, “Кварта-квинта” тўғаракларида талабалар илмий-ижодий ишлар билан шуғулланмоқда. 2021 йилда “Ёш китобхон” танлови ташкил этилиб, талабалардан Гўзал Умирбаева биринчи, Азиз Тилепбергенов иккинчи, Айзада Муратбаева учинчи ўринни эгаллаб, “Фахрий ёрлик”, эсдалик совғалари билан тақдирланишди.



Талабаларнинг маънавий, эстетик дунёқарашини кенгайтириш, ҳуқуқий маданиятини ошириш, ёшлар орасида турли ҳуқуқбузарликлар юзага келишининг олдини олиш борасида элликка яқин турли тадбирлар ташкил этилди. Ёшлар билан мунтазам мулоқот қилиш, бирга ишлаш орқали биз ўз имкониятларимизни янада кенгайтирамиз. Филиал очилган кундан бошлаб Шанба “Директор билан алоқа” куни деб эълон қилиниб, шу куни талабалар билан учрашувлар ўтказилиб, уларнинг муаммо ва таклифлари тингланади. Шунингдек, улар билан доимий мулоқот қилиш, муурожаатларини қабул қилиш учун ижтимоий тармоқларда гуруҳлар ташкил этилди. Ота-оналар билан ҳам тез-тез учрашувлар ташкиллаштирилади. Асосан, вилоятлардан ва олис ҳудудлардан келиб таҳсил олаётган талабаларнинг аҳволи, ижарада яшовчи талабаларнинг яшаш шароити, жамоат ишларида фаоллиги, тартиб-қоидаларга амал қилиши сингари масалалар бўйича тушунтириш ишлари олиб борилади.

Бугун санъатга қизиқувчи, истеъдодли ёшлар жуда кўп. Устознинг асосий вазифаси уларга ўз йўлини топишга ёрдам бериш, истеъдоди бўйича йўналтиришдир. Айтиш жоиз, Қорақалпоғистонда консерваториянинг ташкил этилганлиги, талабалар

нафақат қорақалпоқ, балки ўзбек маданияти ва санъатининг ҳақиқий намояндалари бўлишига замин яратади.

Олдимизга катта режалар, улкан мақсадлар қўйганмиз. Ҳозирги вақтда 300 ўринли ўқув иморати, 2та концерт зали (200 ўринли концерт зал, 100 ўринли орган зали), 200 ўринли талабалар тураржойи ва спорт майдончасини қуриш бўйича ишлар олиб борилмоқда. Истеъдодли ёшларни қўллаб-қувватлаш мақсадида ташкил этилган “Халқ чолғулари” ансамбли, “Халқ чолғулари” оркестри ва “Симфоник оркестри” мизнинг шаҳар ва туманларда махсус концерт дастурларини ўтказиш, халқаро ва республика миқёсидаги катта танлов, фестивалларда иштирок этиш режалаштирилган.

Шунингдек, жорий ўқув йилида қабул квотасини ошириш ва бу жараённи келгусида босқичма-босқич кўтариш ва филиалда санъатнинг бошқа йўналишлари бўйича бўлимлар ташкил этиш, ўқув муассасасининг илмий мавқеини ошириш каби режалар кўзланган. Албатта, асосий мақсадимиз талабаларга сифатли билим бериш, уларни етук мутахассис, моҳир ижодкор бўлиб етишишини таъминлаш орқали миллий маданиятимиз ва санъатимиз ривожига ҳисса қўшишдир.

Фойдаланилган манбалар:

1. <https://lex.uz/docs/3581613>;
2. <https://lex.uz/docs/4084926>;
3. <https://lex.uz/docs/4829149>;
4. <https://lex.uz/docs/4828880>;
5. <https://lex.uz/docs/5413881>;
6. <https://lex.uz/docs/5355586>



АТАМУЛЛАЕВА Феруза,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси



ЎЗБЕКИСТОН МУСИҚИЙ ТАНҚИДЧИЛИК МАКТАБИГА БИР НАЗАР

(ВЕРА ЗИНОВЬЕВНА ПЛУНГЯН ФАОЛИЯТИ МИСОЛИДА)

Аннотация

Мусиқий танқидчилик мусиқа санъатидаги илғор йўналишлардан бири ҳисобланади ва қатор муҳим вазифаларни бажаради. Бугунги кунда мусиқий танқидчилик мусиқа санъатида энг долзарб йўналишлардан бирига айланмоқда. У мусиқа санъатига танқидий ёндашиб, композитор, ижрочи ҳамда тингловчи ўртасида кўприк вазифасини бажарган ҳолда мусиқа санъатини адекват англаш, ривожлантириш ва оммалаштиришга хизмат қилади.

Ўзбекистонда мусиқий танқидчиликнинг шаклланиши ва ривожини билан бевосита боғлиқ В. З. Плунгяннинг ижодий фаолияти қирраларини мазкур мақолада ўрганиб, тақдим этдик.

Калит сўзлар: мусиқашунос, мусиқа тарихи, мусиқий журналистика мактаби, мусиқий танқидчилик, хотира.

Музыкальная критика является одним из ведущих направлений музыкального искусства и выполняет ряд насущных задач. Критическое отношение к музыкальному искусству, поощряет его развитие. Выступая мостом между композитором, исполнителем и слушателем служит адекватному восприятию и популяризации музыкального искусства.

Грани творческой деятельности В.З. Плунгян, неразрывно связанные с формированием и развитием музыкальной критики в Узбекистане, мы изучили и представили в данной статье.

Ключевые слова: музыковед, история музыки, школа музыкальной журналистики, музыкальная критика, память.

Abstract

Music criticism is one of the main areas of musical art and performs a number of tasks. Being critical of the art of music, he encourages its development. Acting as a bridge between the composer, performer and listener, it serves the perception and popularization of musical art

One of the representatives who made a great contribution to the development of music criticism in Uzbekistan V.Z. Plungyan, we will consider their work in this article.

Keywords: musicologist, history of music, school of music journalism, music criticism, memory.

Халқимизнинг бой мусиқий меросини ўрганиш мусиқашунослик фанининг асосий вазифасидир. Ушбу фан йўналишлари ўзига хос ва мураккаб соҳалардан бири ҳисобланади. Ҳозирги кунда мусиқашунослик нафақат мусиқанинг барча қирралари, мусиқа санъати, унинг қонунлари, тарихи, назарияси, халқ ва композиторлик ижодиёти, ижрочилик мактабларини таҳлил қилади, балки фан, педагогика, нашриёт, радио, телевидение, матбуот

ҳамдир. Филармониялар фаолияти мусиқий танқидчилик каби соҳаларни ҳам чуқур ўрганиб, тарғиб этиб келмоқда. Аммо мусиқашуноснинг фаолияти, услуги, профессионал тили, иш жараёнларига бағишланган илмий-услубий ишлар етарли даражада эмас.

Бугунги кунда “Мусиқа тарихи ва танқиди” кафедраси мусиқий танқидчилик борасида етакчи фаолият олиб бормоқда. Бу кафедрада узоқ йиллар ишлаган, умрини ижодга ва

шогирдларига бағишлаган инсон Вера Зиновьевна Плунгян Ўзбекистонда XX асрнинг иккинчи ярмида музикаий журналистика мактабининг асосчиси десак, муболаға бўлмайди.

Санъатшунослик фанлари номзоди, Ўзбекистон давлат консерваториясининг “Музика тарихи” кафедраси профессори, музикашунос В. Плунгян музика соҳасига ижодкорлар фаолиятига бағишланган китоб, мақола ва радиоэшиттиришлари билан танилди.

У Андижон шаҳрида 1935 йил 19 августда зиёлилар оиласида таваллуд топди. Болалигидан музикага меҳр қўйди. Умумтаълим мактаби билан бирга, болалар музика мактабида фортепиано синфида ўқиди, 1952 йилда Ҳамза номидаги Тошкент давлат музика билим юртининг музика назарияси бўлимига ўқишга кирди. 1953-1958 йилларда Тошкент давлат чет тиллар институтининг немис тили бўлимида таҳсил олди ва имтиёзли диплом билан битирди. 1956 йили В. Плунгян Тошкент давлат консерваториясининг музикашунослик факультетига ўқишга кирди. У талабалар орасида биринчилардан бўлиб “Особенности музыкального языка “Шашмакома” мавзусида диплом ишини ёзиб, 1961 йили ўқишни муваффақиятли битирди. 1964-1967 йилларда ёш мутахассис аспирантурада ўқиди. 1971 йили “С. Юдаков – создатель первой узбекской комической оперы” мавзусидаги диссертациясини ёқлаб, санъатшунослик фанлари илмий даражасига эришди.

В. З. Плунгян меҳнат фаолиятини талабалик даврида Т. Содиков номидаги болалар музика мактабидан

бошлади. 1961-1966 йилларда йўлланма билан Олий ва ўрта махсус таълим вазирлигининг услубий кабинетида ишлади. 1961-1964 йилларда Тошкент давлат театр ва рассомчилик институтида ҳамда Ҳамза номидаги Тошкент музика билим юртида ўқитувчилик қилди. Консерваторияда 1964 йилдан буён ўқитувчи, катта ўқитувчи, 1972 йилдан доцент, 2003 йилдан “Музика тарихи” кафедрасида профессор лавозимида фаолият юритиб, 80 дан ортиқ юқори малакали музикашуносларни тарбиялади.

В. З. Плунгян қуйидаги китоб ва мақолаларни ёзди: “Сулаймон Юдаков” очерки (1979), “Музыкальная критика в Узбекистане” (ҳаммуаллиф) (1984), “Проделки Майсары” монографияси (1992), “История музыки Средней Азии и Казахстана” ўқув қўлланмаси (I жилд), “Музыкальная жизнь” 3, 4, 5-боблар (ҳаммуаллиф), (1995); Тошкент давлат консерваториясининг 60 йиллигига бағишланган “Один день в храме музыки” телефильм сценарийси (1996), “Тухтасин Гафурбеков” (ҳаммуаллиф И. Г. Галушенко), (1997). Булардан ташқари, турли тўпламларда, “Сов. Музыка” журналида, “Ўзбекистон адабиёти ва санъати”, “Правда Востока”, “Ўзбекистон ўқитувчиси”, “Халқ сўзи”, “Тошкент оқшоми” каби газеталарда 100 дан ортиқ мақолалари, интервьюлари эълон қилинди. Радио эшиттиришлар ўтказди, буклет ва аннотациялар ёзди.

Олиманинг айрим илмий ишлари қуйидаги тўпламларда чоп этилган: “Вопросы музыковедения”, “Вопросы истории и теории узбекской советской

музыки”, “Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане”, “Теоретические проблемы узбекской музыки”, “Музыкальное исполнительство в Узбекистане”, “Педагогика – моя цивилизация”, “Музыкальное искусство и современность”, “Музыкальный и духовный мир современной молодежи”, “Соната моей жизни”, “О методике воспитания музыкальных журналистов”, “Молодому поколению – от историка музыки”, “Школа музыкальной журналистики”.

Ҳар бир мусиқашунослик фаолияти нафақат истеъдод, балки касбий мойиллиги билан аниқланади. Касбийлик эса том маънода амалиёт, тажриба ва билим даражасидан иборат. Мусиқашунослик соҳасининг барча қатламлари қаторида амалий мусиқашунослик ханузгача етарли ёритилмаган ва ривожланмаган. Мусиқий танқид ва мусиқа илми орасида унчалик катта фарқ йўқ, баъзан уларни ажратиш ҳам мушкул. В. Г. Белинский адабий танқидни тарихий, тахминий ва эстетик мезонларга бўлишга қарши чиққан: “Тарихий танқид эстетик танқидсиз ва эстетик танқид тарихсиз бўлмайди, чунки у бир ёқлама бўлиб қолади”. Шу билан бирга, В. Г. Белинский танқиднинг ичида турли хил турдош шакллар мавжудлигини қайд этади. У маълум элементни биринчи ўринга кўтарилиши ва бошчилик қилиши, кўзланган вазифалардан келиб чиқиб, уларнинг ўрни алмашишини айтиб ўтган. Бадиий танқид, хусусан, мусиқий танқид асосан замонавий ҳодисаларга баҳо беришга қаратилган.

Шу ерда унинг айрим мезонлари ва талаблари ажралиб чиқади.

Мусиқа санъати – ҳодисаларга баҳо бериш, таҳлиллаш ва тадқиқ қилиш, яъни ўрганиш демакдир. Мусиқий танқид вазифалари кенг маънода мусиқа санъатига бағишланган турли тадқиқотлар таркибига киради. Масалан: мақола, кўлланма, дарслик, монография ва ҳ.к. Чунки баҳолаш мезони эстетик мулоҳазалар юритишининг асосига айланган. Танқидни холисона баҳолаш, яъни маълум ижодий жараёнга объектив ёндашув шу ҳодисанинг шаклланиши ёки пайдо бўлиш шарт-шароити, вақти ва макони, мусиқий жараён кесимида эгаллаган ўрни ва мавқеи, халқ, миллат, жамият ҳаётида тутган ўрни билан аниқланиши лозим. Берилган баҳо асосли, ишонарли бўлиши учун танқид аниқ методологик асосларга, тарихий ва назарий мусиқий танқидчиликда тўпланган тажрибага таяниши муҳим аҳамиятга эгадир. Ўз вақтида Р. Грубер: “Ҳар бир мусиқашуносдан мусиқий танқидчилик мойиллигини талаб қилиш бемаънилик”, – деган эди. “Ҳар бир мусиқашунос мусиқий танқидчи бўла олмайди” – бу масала ўтган асрнинг 30-йилларида долзарб бўлиб кўтарилган эди. Бу вазиятдан чиқишни Б. Асафьев таклиф қилган. Унинг тажрибасига таяниб 1929 йили Ленинград консерваториясида мусиқашуносликнинг 4 та ихтисослиги бўйича йўналишлар очилди:

1. Мусиқий этнография.
2. Мусиқа назарияси.
3. Мусиқа тарихи.
4. Мусиқий танқидчилик.

Профессионал музикий танқидчилар учун илк бор махсус ўқув режа тузилиб, унинг таркибига музика адабиёти, музикий-назарий фанлардан ташқари, музикий-назарий қараш тарихи, музикий ижодиёт ва идрок психологияси, музикий танқид ва журналистика тарихи, музика танқиди ва нотиклик амалиёти каби фанлар киритилди.

Албатта, музика маданиятининг замонавий ҳолати талабига жавоб берувчи, кенгроқ доирадаги профессионал музикий танқидчиларни тарбиялашда Асафьев лойиҳасига бир неча қўшимча тарзда қуйидаги фанларни киритиш лозим: музикий социология ва маданиятшунослик, санъат тарихи, музика тарихи ва фалсафаси, адабиёт, нотиклик мактаби ва сахна маҳорати, оммавий музика маданияти тарихи ва назариясининг шакл ва турлари, оммавий коммуникация каналлари технологиялари, аудио ва видеотехникалари билан ишлаш, интернетда ишлашни осонлаштириш. Музикий журналистика ихтисослиги олиб бориладиган ОўЮОларида талабалар учун ўзининг нашр минбари (газета, журнал), ўқув-монтаж хонаси ва теле-студияси бўлиши зарур.

Танқид, энг аввало, мобил (тезкор ва қулай) ва санъат соҳасида кечаётган жараёнларга тезкор жавоб бермоғи даркор. Бадиий ҳодиса ёки танқидий таҳлил (М: янги асар ижроси, спектакль, дебют ва ҳ.к.), кўпинча, маълум эстетик қарашлар билан боғлиқ. Яъни танқид бадиий-ғоявий йўналишларни кўришда дадил иштирок этади.

Музикий танқидий ишларнинг ҳажми ва турлари хилма-хил: кичик газета хабарларидан бошлаб то чуқур таҳлил этилган муаммоли мақола даражасигача. Кенг тарқалган музикий танқидий жанрларга тақриз, нота график чизиқлар, очерк, шарҳ, муаммоли мақола, портрет, аннотация, баҳс, мунозарали суҳбат кабилар киради. Музикий танқиднинг шакллари хилма-хил бўлиб, музикий ҳаёт ва ижодда рўй бераётган ҳодисаларга дадил киришиб, янгиликларни тасдиқлаш, жамиятнинг қарашларини ўзлаштириш кучига эга. Қўпол хатоларга йўл қўймаслик мақсадида, кўпинча, биринчи таассурот бўйича ёзаётган танқидчи ўткир эшитиш қобилияти, нозик дид соҳиби, юқори бадиий интуиция, ҳис-туйғуларини ёрқин ва ишончли намоён этиш қобилиятига эга бўлиши лозим. Музикий танқид турли даврларда маълум вазифаларни ўз олдига қўйган.

Ўзбекистонда музикий танқидчилик фан ва соҳа сифатида XX аср бошларида шаклланди. XX асрнинг 2-ярмидан бошлаб музикашуносликнинг етакчи тармоғи сифатида ривожланди. Танқидчиликнинг ривожланиши бевосита музика маданиятининг замонавий йўналиши асосида юзага келган, бу эса Туркистон, кейинчалик Ўзбекистонда Европа музика маданиятининг маҳаллий музика маданияти билан уйғунлашган даврига тўғри келади.

Шу даврда биринчи мартаба ёзма равишда тақризлар, интервью 1870 йилларда Туркистонда нашр этилган. 1873 йилда илк бор

Ўзбекистонда рўзнома (газета) чоп этилган. Ўзбек мусиқий танқидчилигининг шаклланиши А. Фитрат, З. Саид, Чўлпон ва бошқалар билан боғлиқдир. Шу даврда В. Успенский, Е. Романовская, В. Беляев, 30-йиллардан бошлаб, И. Акбаров, рус композиторларидан А. Козловский, Г. Мушель, ёш ўзбек композиторлари М. Ашрафий, Т. Содиков, М. Бурхонов ва бошқалар номлари билан боғлиқ бўлган. 1936 йили Тошкент давлат консерваториясининг очилиши мусиқий танқидчиликнинг кенг ривож олишига замин яратди.

Вера Зиновьевна кўплаб етук кадрларнинг камол топишига катта ҳисса қўшган. Шогирдлари орасида мусиқий танқидчилар ва журналистлар кўп. Улар Ўзбекистон, Россия, Украина, Германия, Исроил, АҚШ, Австралия, Ҳиндистон ва бошқа давлатларда юқори кўрсаткичларга эришиб, ўзбек мусиқашунослиги мактабининг муносиб вакиллари сифатида фаолият юритмоқдалар. Юртимизда ижод қилаётган композитор Ойдин Абдуллаева, Ўзбекистон давлат консерваториясининг “Муסיқа тарихи ва танқиди” кафедраси профессори, санъатшунослик фанлари номзоди Закия Мирхайдарова, доценти Шойиста Ганиханова, журналист Ирода Дадажоновна, муҳаррир Барно Икромовна, Ўзбекистон

радиоси “Маҳалла” радиоканалининг бош муҳаррири Зульфизар Каримова шулар жумласидандир.

В. Плунгян Республикада биринчилардан мусиқашунос педагогик эссе жанрига мурожаат қилиб, ўзбек мусиқашунослигида янги – мусиқий ёдномаларни йўналишини очди.

Юзларидан нур ёғилиб турувчи устоз ҳар бир ишни қилишда машаққат борлигини ва бу чиройли мева беришини, келажакда етук мутахассис бўлиб, ўз ижод мактабимизни яратиб, тарих саҳифаларида из қолдиришимиз ва доимо самимий, ростгўй бўлишимиз кераклиги ҳақида фикрларини мамнуният билан айтдилар. Ҳар куни ўзимизга: “Мен бугун нима қилдим?” – деган саволни беришимиз керак ва вақт пиллапоялари ўтгани сайин кундалигимиз ойлик ва йиллик дафтар бўлиб, 365 ёки 366 кунни ўз ичига олган китоб ҳолига келишини таъкидладилар.

Мақсад – ёш танқидчиларда мусиқий танқидий қарашларни шакллантириш, асосий вазифалардан эса – жанрлар билан таништиришдир. Келажакда мусиқий интернет-журналистларидан махсус билим ва тайёргарлик талаб этилиши ҳозирдан оқ сезилмоқда. ХХI аср шиддат билан ҳаракатланмоқда, мусиқий журналистика ҳам у билан биргаликда ҳамоҳанг қадам ташлаши зарур.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Генина Л. Очень трудное дело//“Советская музыка”. -Москва: 1978. № 11.
2. Плунгян В. О методике воспитания музыкальных журналистов. -Тошкент: 2010.
3. Плунгян В. Школа музыкальной журналистики. -Тошкент: 2013.
4. Гуляницкая Н. Музыкальная текстология//“Музыкальная академия”. -Москва: 2014. № 2.



АБРАРОВА Махина,
санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD),
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти



ЎЗБЕКИСТОН КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ СИМФОНИК АСАРЛАРИДА ТЕМБР ТАФАККУРИ МАСАЛАСИ

Аннотация

Мазкур мақолада миллий музиканинг ўзига хос жиҳатини белгиловчи муҳим омилардан бири – композиторлик ижодиётида тембр тафаккурига эътибор қаратилган. Муаллиф композитор А. Ф. Козловскийнинг тембр хусусидаги тажрибаларини тадқиқ этиш жараёнида замонавий симфониячи-композиторлар тембр тафаккурининг ўзига хос хусусиятлари борасида хулосалар чиқаради. Бу, ёш композиторларга тембр юзасидан янги ғоялар бериши мумкин.

Калит сўзлар: симфоник асар, тафаккур, музикий ижод, ўзбек музика чолғулари.

В статье акцентируется внимание на важнейшей стороне национального звукового своеобразия музыка-тембре, обусловленном особенностями тембрового мышления композитора. Отталкиваясь от изучения практического опыта А. Козловского, автор статьи приходит к анализу тембрового мышления узбекских композиторов-симфонистов и выявляет их особенности. Данные наблюдения могут быть ключом к новациям молодых композиторов.

Ключевые слова: симфоническое произведение, мышление, музыкальное творчество, узбекские музыкальные инструменты.

Abstract

The article emphasizes the most important side of the national sound originality of music - timbre, specified by the composer's timbre thinking peculiarities. Based on the study of A. Kozlovsky's practical experience, the author analyses the timbre thinking of Uzbek symphonic composers and reveals their features. These observations may be the key to the innovations of young composers.

Keywords: symphonic work, thinking, musical creativity, Uzbek musical instruments.

Ўзбек симфоник музикаси товушлар жозибadorлиги ва тембр бойлиги, ифода воситаларининг кўплиги билан ажралиб туради. Ўзбекистон композиторлари турли жанрлардаги асарларида миллий ўзига хосликни акс эттириш учун айнан тембр жиҳатларига катта эътибор қаратадилар. Тембр хусусиятлари композиторлик ижодида икки йўналишда ўз ифодасини топди:

- симфоник оркестр чолғулари воситасида миллий чолғулар тембрини имитация қилиш;

- симфоник оркестр таркибига миллий музикий чолғуларни киритиш.

Ҳар икки йўналиш параллель тарзда мавжуд бўлиб, бадий натижаларга эришишга хизмат қилади. Қолаверса, ўзбек симфоник музикасининг товушлар жилосини янада бойитади.

Дастлаб ўзбек музикасида тембр масалаларининг назарий жиҳатларини композиторлардан А. Ф. Козловский бошлаб берди. У мазкур масалани “Ўзбек халқ чолғулари тембрларининг симфоник оркестрда акс эттирилиши” (“Отражение тембров узбекских народных инструментов в симфоническом оркестре”) мақолада ёритди [1]. А. Ф. Козловский хориж олимларининг чолғушунослик бўйича қўлланмаларига, шунингдек, шахсий композиторлик амалиётига таянган ҳолда,

Ўзбек халқ чолғуларининг тембр хусусиятларидан ижодий фойдаланишни ўз асарлари мисолида кўрсатиб берди. Шундай қилиб, муайян ижодий вазифадан келиб чиқиб, соф ва миксланган тембрларни қўлаш йўлларини очиб берди. Унинг сурнай тембрини симфоник оркестр воситасида имитация қилишга интилишлари, айниқса, диққатга сазовордир.

Бугунги кунда ушбу муаммо анча енгил ҳал этилиши мумкин. Бунда симфоник оркестр таркибига сурнай чолғуси киритилиши билан кифояланилади. XX асрнинг дарға симфониячи композиторларидан бири – Г. Малер ўз асарларида миллий колоритни тингловчига етказиб бериш муаммосини ҳал қилган. У табиат манзараларини жонли акс этириш мақсадида симфоник оркестр таркибига “сигирларнинг қўнғироклари”ни киритган. Шу маънода, ёш ўзбек композиторлари Г. Малернинг шакл ҳосил қилишда тембрнинг ўзига хос ўрни масаласига ёндашувини ўрганишлари ва уни ўз асарлари доирасида изчил татбиқ этишлари эътиборга молик [2; 451-454]. Бу борада, венгер композитори Бела Бартокнинг оркестр учун Концертидаги тембр драматургияси ҳам диққатга сазовордир [3; 628-646].

Е. Назайкинский тембр ва унинг табиатини тадқиқ этар экан, шундай таъкидлайди: “Кенг қўламли бўла туриб, у ҳаракат ва кузатувчини тақозо этади” (таржима – М. А.) [4; 32]. Бундан келиб чиқиб, тембр тафаккури композиторликнинг ажралмас қисми эканини қайд этиш лозим. Тембр тафаккури композиторлик ижодиёти жараёнининг мазмун томонига ҳам таъсир қилади. Мазкур масаланинг шакллантирилиши композиторнинг туғилиб ўсган макони, тарихий илдизлари ва генезислари билан боғлиқ ҳолда кечади.

Зеро, айнан ўзбек композиторлик ижодиётида, хусусан, симфоник мусиқада миллийлик хусусияти айнан тембр ҳисобига янада бўрттириб кўрсатилиши мумкин. Бошқа ҳеч бир ифода воситалари

айнан тембрчалик миллийликни ифода эта олмайди. Халқ чолғулари оркестри миллийликнинг ифодаси, кўзгусидир, шунинг учун симфоник оркестрда миллий менталликни акс этиришга бўлган эҳтиёж ва интилишлар бадиий жиҳатдан ўзини оқлайди. Композиторнинг қайси йўл билан халқона колоритни етказиб бериши ва бу масалани ҳал этиш учун қандай иш тутиши муҳимдир. Бу масалага Т. Ғофурбеков “Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии” мақоласида ойдинлик киритади [5; 82-92]. Олимнинг айнан симфоник мусиқага, хусусан, замонавий ўзбек композиторларининг ижодидаги симфонияга эътибор қаратиши ҳам бежиз эмас. Шу ўринда, Ўзбекистон симфоник мусиқасининг дарға композитори М. Тожиевнинг миллий тембр тафаккури борасида хулосалар чиқариш мумкин. Композитор партитураларидаги оркестр аппарати унинг миллий монодия хусусиятлари тембр орқали бойитилиб полимонодияга (Т. Ғофурбеков атамаси) уйғунлигида ўз аксини топади.

Мустақиллик йилларида ўтмиш анъаналари, маънавий бойликларни тиклашга интилиш кучайиши натижасида Ўзбекистон композиторлари томонидан яратилган симфоник асарларда мусиқанинг тембр хусусиятларига қизиқиш ҳам ортди. Амир Темури образини гавдалантирувчи бир қатор асарлар яратилди. Тарихий манбаларда қайд этилишича, Соҳибқироннинг мусиқага муҳаббати кучли бўлган, ўзи ҳам зарбли чолғуларда маҳорат билан ижро қила олган. Жангдан муваффақият қозониб қайтган аскарларни карнай, сурнай, ноғора ва дойра жўрлигида қарши олган. Шу боис, унинг образи гавдаланган симфоник асарлар партитурасидан дойра ва ноғора чолғулари муносиб ўрин эгаллади. Бундай асарлар қаторига Х. Назаровнинг “Амир Темури” деб номланган Иккинчи симфониясини, зарбли чолғулар ва оркестр учун Д. Сайдаминованинг “Амир Темури”,

ёш композитор А. Сафаровнинг Биринчи симфониясини мисол қилиб келтириш мумкин. Ушбу асарларга ўзбек халқ зарбли чолғулари бевосита киритилиб, тембр жозибдорлигини ҳосил қилади. Улар орқали композиторлар жанг сахналарини акс эттиришга муяссар бўладилар.

Тембр хусусиятлари Р. Абдуллаевнинг “Нақш” асарида мураккаб ва кенг қўлмалли қўлланилган. Мазкур симфоник асарда композитор тингловчиларни ўзига хос тембрлар олами билан таништиради.

Мустақиллик йилларида Ўзбекистон композиторлари ижодида янги анъаналар шаклланди, шарқ сюжетларига катта қизиқиш билдирилди. Бу эса, ўз навбатида, улардан тембр жиҳатларига эътибор қаратишни тақозо этди. Бунга мисол тариқасида, Х. Раҳимовнинг корейс мавзулари асосидаги “Фантазия”, корейс халқ мавзулари асосидаги Тўртинчи симфония асарларини келтириш мумкин. Мазкур асарларда композитор нафақат ўзбек миллий мусиқий чолғуларининг тембр имитацияси ифодавийлигига, балки анъанавий корейс чолғулари тембрларига ҳам эътибор қаратиб, симфоник оркестр жозибдорлигини оширган.

Шундай қилиб, замонавий симфоник мусиқада композиторлар турли услуб ва ёзув усулларини қўллаган ҳолда, тембр хусусиятларини очиб бермоқдалар. Бу мусиқий асарлар таркибига миллий ва ўзга миллат чолғуларини киритиш орқали, шунингдек, симфоник оркестр чолғулари воситасида тембрларни имитация қилиш орқали эришилмоқда. Тембр драматургиясининг услуб ва усуллари бевосита мусиқий асарнинг бадиий

ғоясига боғлиқ. Шу боис, халқ чолғулари тембрларини киритиш мақсадга мувофиқдир. Бу борада композиторнинг тембр тафаккури даражаси, унинг билими, дунёқараши, бадиий диди муҳим аҳамият касб этади. Ўзбекистон композиторларининг симфоник ижодиёт соҳасидаги изланишлари тобора кенгайиб, янги топилмалар туфайли бойиб бормоқда. Бунга янгиланаётган Ўзбекистоннинг ёш композиторлари жаҳонга юз тутаётганликлари, чел эллик ҳамкасблар билан алоқалар янги даражада тикланаётгани сабаб бўлмоқда. Хусусан, жорий йилда “Бастакорлик ва чолғулаштириш” кафедраси ташаббуси билан “Бастакорлик” йўналиши талабалари ўртасида “Зарбли чолғулар учун энг яхши асар” танлови эълон қилиниб, ёш композиторлар бу йўналишдаги асарларини тингловчилар ва ҳайъат аъзолари эътиборига ҳавола этдилар. Бу ижодий изланишлар соф тембрларни қўллаш, уларни миксланган ҳолда ишлатиш борасида композиторларга гўёки ҳақиқий тажриба майдони бўлди. Зеро, тембр – мусиқа санъатидаги ноёб ифода воситасидир. Тембр тафаккурини шакллантириш борасида ҳали талайгина ишлар амалга оширилиши зарур. Бу борада консерватория қошидаги “Замонавий мусиқа лабораторияси” да тажриба ишлари, том маънодаги изланишлар олиб борилмоқда. Келгусида тажрибали композиторлар томонидан ўқув адабиётлари, хусусан, ўқув, ўқув-услубий қўлланмалар яратилишини даврнинг ўзи тақозо этмоқда.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Козловский А. Ф. Отражение тембров узбекских народных инструментов в симфоническом оркестре//Алексей Козловский. Воспоминания. Статьи. Документы. Стихотворения. Редактор-составитель Матякубова С. -Ташкент: Издательство “Musiq”, 2015. - С. 221-232.
2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. -Москва: “Советский композитор”, 1975. -495 с.
3. Нестьев И. В. Бела Барток. -Москва: “Музыка”, 1969. - 798 с.
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. -Москва: “Музыка”, 1988. - 254 с.
5. Тўхтасин Ғофурбеков замондошлари наздида. -Тошкент: 2021. -164 б.



МУСТАФИНА Екатерина,
преподаватель ДШМИ № 17 г. Чирчик,
свободный соискатель (PhD) Государственной консерватории Узбекистана



ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Аннотация

В статье рассматривается исторический образ и процесс его создания от идеи до его музыкального воплощения. Выделяются этапы и методы, используемые композиторами для воплощения образа.

Ключевые слова: исторический образ, творческий процесс, интерпретация, логика развития, фантазия, диалог, “тайна творческого процесса”.

Мақолада тарихий қиёфа ва унинг яратилиш жараёнининг ғоядан бошлаб муסיқий мужассамланишигача бўлган жараён кўриб чиқилиб, образни талқин қилишда композиторлар томонидан қўлланилган босқичлар ва услублар ажратилади.

Калит сўзлар: тарихий тасвир, ижодий жараён, талқин, ривожланиш мантиғи, фантазия, диалог, “ижодий жараён сирлари”.

Abstract

The article touches the historical image and the process of its creation from the idea to its musical embodiment. The stages and methods used by composers to interpret the image are highlighted.

Keywords: historical image, creative process, interpretation, logic of development, fantasy, dialogue, “the secret of the creative process”.

Музыка представляет собой особый вид искусства и является специфической формой общественного сознания. Музыкальное искусство обобщает, отражает, проецирует историю человеческого опыта на духовно-эмоциональное отношение к миру. Образ всегда является понятием абстрактным и обобщенным, но в тоже время представляет собой единство эмоционального и рационального, субъективного и объективного. Музыка через художественный образ отражает человеческую культуру и ее историю. Понятие “исторический образ” – одно из важнейших понятий в эстетике и философии – в искусстве связано с художественным отражением событий и личностей прошлого.

Воссоздание образа может осуществляться в нескольких направлениях:

1. Образ национального героя, чаще всего это относится к крупным государственным деятелям, полководцам и правителям, в таких произведениях на первый план выдвигаются сильные стороны личности.

2. Образ ученого-мыслителя, в таких произведениях на первый план выходят философские взгляды, особенности видения мира.

3. Образ поэта, раскрытый через его поэзию, которая отражает его жизненные взгляды, идеалы и стремления.

4. Мифологический образ, представляется неким героем, наделенным необычайными возможностями и способностями.

5. Образ эпохи прошлого, в таких произведениях автор задается вопросами бытия и понимания себя в цепочке жизни.

Так как время накладывает свой отпечаток на то или иное событие, чаще всего тот или иной образ в разный период времени воплощается и понимается по-разному. Поэтому необходимо восстановить логику художественного развития в целом, осмыслить и изучить образ с разных сторон художественной деятельности, установить связь времен. При этом необходимо изучение явлений искусства прошлого с перспективой на его будущее развитие в современной культуре, но в то же время совершенно бесполезны попытки анализировать явления современного искусства без знания и изучения логики его развития в прошлом. Без знания логики развития искусства, вне проводимого через века и тысячелетия искусства принципа развития, история создания музыкального образа превращается в беспочвенный продукт и не создает пути дальнейшего развития.

Как отмечает Р. Абдуллаев: “Каждая цивилизация, социальная система характеризуется своим особым способом восприятия мира, выступающим не только как устойчивое образование, но и определяет восприятие реальной действительности обществом и индивидом в течение длительного периода. Познавая мир, человек создает идеальные модели среды, отражает ее не пассивно, а активно в целях ее действительного и практического преобразования” [1; 7]. Обращаясь к историческим образам, композиторы нашли неисчерпаемый источник идей и путей их воплощения. В каждую эпоху появляется или возрождается историческая

личность способная наиболее ярко передать веяния времени.

Создавая исторический образ, композиторы воссоздают атмосферу прошлого, погружаются в мир минувшего, но вместе с тем остаются современными независимо от эпохи. Очень важно на наш взгляд детально проработать образ, рассказать миру историю прошлого, но в то же время остаться в настоящем и не потерять свою индивидуальность. Таким образом, композитор создает открытую модель мироотношения, как бы дает возможность узнавания себя в предложенной системе мироотношения, узнать себя в “прошлом”. Это высшая степень, когда в произведении узнаешь образ самого композитора и его время. Создавая исторический образ композиторы опираются на несколько этапов:

1. Рождение замысла, идеи, когда у композитора возникает потребность и желание создать образ.
2. Сбор информации об образе и событиях прошлого.
3. Обобщение и осмысление полученных знаний.
4. Разработка образа и план действий.
5. Реализация, воплощение замысла и его завершение.

Это условная схема, так как невозможно разложить творческий процесс на логические аспекты и математически точно вычислить процесс создания образа. В творческом процессе не всегда наличествует правильная очередность этапов. Они постоянно проникают друг в друга и переплетаются.

В процессе создания произведения и воплощения какого-либо образа происходит постоянная корректировка, смена плана, меняется ракурс подачи образа и его эпохи, поэтому результат не всегда предсказуем заранее. Проблема творческого процесса и его закономерностей очень сложная и обширная, по ней существует большое количество литературы. Но элемент индивидуального и неповторимого является важнейшей особенностью, так как невозможно вместить в формальную схему творческого процесса воображение, фантазию, вдохновение, индивидуальные качества создателя, что непосредственно связано с неосознанными процессами. Отсюда и появилось понятие “тайны творческого процесса” и для каждого они индивидуальны. Условно можно выделить следующие процессы при создании и воплощении образа исторической личности в композиторском творчестве:

Духовно-творческий потенциал создателя, который представляет собой совокупность духовных потребностей создать образ исторического прошлого, при этом основанием является рождение идеи, образа. Это является продуктом и результатом эмоционально-мыслительной деятельности и влияет на процесс творчества, его мировоззрение и отношение к миру.

Художественная фантазия как изобретение, выдумка является феноменом новых идей и связывает мысль и воображение в создании образа. Образ в фантазии это абсолют, который композитор стремится воплотить

при помощи музыки. Образ фантазии связан познанием, мыслительной переработкой полученных сведений и впечатлений.

Диалогичность культур и умение вести диалог, в котором происходит синтез времен, получение нового опыта и философского и виртуального диалога. Поэтому процесс диалога – это процесс развития, формирования, обновления личности и выход за пределы понимания времени. Как отмечает исследователь Л. П. Репина: “Диалог с прошлым – постоянный и динамический фактор развития любой цивилизации, и историческая память, как “короткая”, охватывающая события непосредственного прошлого, так и “опосредованная”, “долговременная”, является неотъемлемой частью культуры любого человеческого общества, хотя каждая эпоха отличается присущим ей способом и формами организации, структурирования и интерпретации накопленного исторического опыта, складывающимися в общественном сознании образами прошлого” [2].

Критицизм умение оценивать собственное произведение, соответствие с первоначальным замыслом и идеей. Художнику необходимо не только самовыразиться, но и получить отклик на созданное произведение, не потерять собственную индивидуальность, но и быть признанным в столь сложном процессе создания и воплощения прошлого. Это возможно лишь при условии, что творческое воображение контролируется со стороны критических способностей художника

на автора и воспринимающего. Здесь важно сохранить свою личность и индивидуальность.

Индивидуальность создателя, которая понимается как выведение внутреннего характера человека в творчество. При этом необходимо не потерять собственное “Я” в процессе создания образа, погрузиться во внутренний мир.

В создании исторического образа композиторы чаще всего опираются на развитие эмоциональной сферы образа средствами музыкальной выразительности, раскрытие идеи и замысла музыкального произведения, подчиненно связи времен, диалогу прошлого и настоящего. В связи с вышесказанным можем выделить следующие методы, которые направлены на раскрытие образной сферы музыки: метод моделирования художественного образа; метод символического видения образа прошлого; метод погружения в прошлое; метод контрастного сопоставления и диалог культур; метод представления и изображения образа; метод музыкально-образной драматургии; метод проектной деятельности направленный на раскрытие драматургии.

Каждое произведение несет свой образно-выразительный смысл, свою трактовку воплощения образов, открытие и изобретение, то есть имеет свою конструкцию. Поэтому раскрытие образа исторического прошлого для каждого индивидуально и неповторимо. В основе создания образа лежит теория символов и знаки-символы. Это обусловлено тем, что каждый образ

символичен, в каждом заложен определенный смысл. Композиторы часто используют такой приём в раскрытие своего образа, где знаки приобретают важное выразительное значение.

Композиторы прибегают к поиску новых выразительных средств, с помощью которых они воссоздают образ. Важным здесь является комплекс образных выразительных приемов, которые будут отражать и в полной мере раскрывать образ. Композитор творчески переосмысливает средства выразительности своего героя, подчиняя их собственным стиливым закономерностям. Таким образом, возникает взаимодействие стилей, проявляющееся через новую трактовку принципов развития образа. Среди выработанных художественной практикой средств широкое распространение получили цитата, интонация, лейтгармония, лейттема, музыкальная стилизация, коллаж. Также композиторы широко используют современные техники письма. “Техника – то, что позволяет художнику реализовать свою мысль, воплотить ее в ткань произведения искусства” [3; 7]. Каждый прием научно осмысливается и тем самым всегда целесообразен. В связи с этим возникает проблема отображения идейного замысла в нотном тексте, так как музыкальный язык современной музыки характеризуется сложностью нотного текста, стремлением композиторов отразить художественное содержание своих сочинений, используя графические обозначения, применяя современные нотации. Говоря о современной нотной графике, Ф. Янов-Яновский

отмечает: “Появились многочислен- ные условные обозначения новых при- емов звукоизвлечения, в настоящее время получившие широкое распро- странение и принятые всеми компо- зиторами и исполнителями” [4; 6].

Систематически композиторы обновляют музыкальный язык, стре- мятся к изображению нового ощуще- ния мира, но в то же время оглядывают- ся назад. Как отмечают исследователи В. Холопова и Ю. Холопов: “Если све- сти суть происшедшего в музыкальном сознании перелома к максимально краткой формуле, мы получим следу- ющую идею: Колесо истории сделало очередной оборот, уровень звукового

сознания поднялся на одно деление, более сложное звукоотношение стало оптимальным, что вызвало к жизни новый звуковой мир” [5; 163].

Воплощение образов историческо- го прошлого включает в себя много- образную логику развития. Отсюда и множество путей интерпретации, подчас полярно противоположных подходов к решению одной пробле- мы. Таким образом, процесс создания образа исторического прошлого это сложный и кропотливый труд, порой у композитора уходят годы на вопло- щение данного образа и достижения идеального звучания, которое соот- ветствовало бы его художественному замыслу.

Использованная литература:

1. Абдуллаев Р. Характерные особенности устной традиции и дастанов в системе нематериального культурного наследия Центральной Азии//Ежегодник. -Ташкент: 2013.
2. Репина Л. П. События и образы прошлого в исторической и культурной памяти//“Новое прошлое”, 2016, №1.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. -Москва: 1976.
4. Янов-Яновский Ф. Нотная графика, тембр и фактура в современной инструментовке. Часть I. -Ташкент: 2008.
5. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. -Москва: 1984.





ЭРКАЕВ Нурали,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси



КОМПОЗИТОР ФАРРУХ АКРАМОВНИНГ “BIG BANG” СИМФОНИЯСИДА ЧОЛҒУЛАШТИРИШНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ

Аннотация

Мақола композиторлик ижодиётида чолғулаштириш санъатининг ўрни ва симфоник оркестр учун яратилган асарларнинг бу йўналишдаги услублари, замонавий мусикий ифода воситаларининг қўлланилиш масалаларига бағишланган. “Big bang” симфониясининг ноодатий тузилган партитураси композиторнинг чолғулаштириш услубини ўрганишга тўртки бўлди ва илмий-ижодий таҳлил қилинди.

Калит сўзлар: чолғулаштириш, оркестрлаштириш, мусикий тил, визуал партитура.

Статья посвящена роли искусства инструментальной в композиторском творчестве и использованию современных средств музыкальной выразительности в произведениях, созданных для симфонического оркестра. Неординарное построение партитуры симфонии “Big bang” подтолкнуло к изучению стиля оркестровки композитора, в результате чего был проведён научно-творческий анализ.

Ключевые слова: инструментальный, оркестровка, музыкальный язык, визуальная партитура.

Abstract

The article is devoted to the role of the art of instrumentation and the use of modern means of musical expression in works that are created for symphonic orchestra in the composers works. The extraordinary creation of the score of the composer, as a result of which a scientific and creative analysis was carried out.

Keywords: instrumentation, orchestration, musical language, visual score.

Композитор ижодида чолғулаштириш масалаларини замонавий тамойиллар асосида ўрганиш ва тадқиқ этиш мусиқа санъати ривожининг янги тенденцияларини аниқлашда қўл келиб, ёш композиторлар томонидан чолғулаштириш санъатига илмий ёндашишига асос бўлади.

Чолғулаштириш (инструментовка) [2; 530-543] – мусикий матони турли таркибдаги мусикий жамоа чолғулари учун (ансамбль, камер оркестри, жаз бенд, симфоник оркестр, дамли

чолғулар оркестри, халқ чолғулари оркестри) клавир асосида чолғуларга тақсимлаб беришдир. Композитор клавир асосида оркестрлаштириши ёки тўғридан-тўғри оркестр партитурасини шакллантириб бориши мумкин. Симфоник тафаккур, оркестр тафаккури бу жараёнда муҳим аҳамият касб этади. Чолғулаштириш санъати бевосита композиторлик санъати билан узвий боғлиқ бўлиб, унда композиторнинг маҳорати асарнинг нафақат янграш, балки композицион

тузилиши ва драматургия жиҳатидан муваффақиятини тўлиқ белгилайди.

Композитор Ф. Янов-Яновскийнинг чолғулаштириш бўйича ўқув қўлланмасида қуйидагича фикр билдирилган: “Чолғулаштириш – дирижёрлар, муסיқашунослар ва халқ чолғулари ижрочилари учун асосий соҳа ҳисобланади ва композиторлик мутахассислигини барпо этувчи асослардан бири бўлиб хизмат қилади” [1].

Чолғулаштириш борасида унумли иш олиб бориш учун композиторлар ҳар бир муסיқий чолғунинг ижро имкониятлари, муסיқий ифода воситалари ва ижро услубларини мукамал билишлари лозим.

Ушбу мақола композиторлик ижодида чолғулаштириш санъатининг ўрни ва симфоник оркестр учун яратилган асарларнинг бу соҳадаги услубларида замонавий муסיқий ифода воситаларининг қўлланилиши масаласига бағишланган бўлиб, илмий-муסיқий таҳлил учун ёш композитор Ф. Акрамовнинг симфоник оркестрга мўлжалланган “Big bang” симфонияси танланди. Симфония фактурасининг ноодатий тузилиши, замонавий муסיқа ифода воситалари оркестрлаштириш негизида қўлланилгани асосий материал сифатида олинган.

У 2010 йили Анри Дютийе, Дьердь Лигети, Лучано Берлио, Стив Райх, Тристан Мураил, Тошио Хосокава каби жаҳонга таниқли композиторлар ҳакамлик қилган Халқаро “Тору Такемицу” танлови учун махсус ёзилган.

Симфония танловнинг касбий жиҳатдан белгилаб қўйилган талаблари, муайян мавзу асосида номланган бўлиб, “Катта портлаш, йўқдан бор бўлиш” маъносини англатади. Асар партитурасида том маънодаги портлашнинг образли гавдалангани ҳамда муסיқий-композицион жиҳатдан визуал шаклланигани яққол кўриш мумкин. Симфоник муסיқий матнда замонавий фикрлаш, симфоник тафаккурнинг мавжудлиги асарнинг бадиий талқинига тўлақонли хизмат қилади.

“Big bang” симфониясининг асосий ғояси муסיқий чолғуларнинг тембри, ижро имкониятлари, динамик белгиларнинг изчиллиги ва замонавий композиторлик техникасини қўллаш орқали намоён этилган. Бунда чолғуларнинг ўзаро муносабати, тембрларнинг муסיқий матндаги бадиий таъсир кучи ва чолғулаштиришнинг ўзига хос услуби партитурада яққол сезилади.

Асар кластер аккорд ва кескин динамик фаоллик билан бошлангани “Улкан портлаш” ғоясини тўла ифода этади. Ушбу кластер симфоник оркестр таркибидаги чолғулар ёрдамида қуйи, ўрта ва юқори регистрларни кенг қўламда қамраб олган. Торли чолғулар гуруҳининг партиясида катта октава “до” нотасидан бошлаб, иккинчи октава “до” нотасигача эгалланган оҳангдош аккорд воситасида ифодаланган кластер I-II скрипкалар, альт, виоланчель, контрабасларнинг партиясига divizi тарзида тақсимлаб берилган:

Handwritten musical score for strings (VI. I, VI. II, Vle, Vlc, Cb.) in 4/4 time, tempo 65. The score shows various dynamics like ppp, pp, and f, and includes markings for 'divisi' and 'ppp 5-6'.

Асарнинг 37-тактида сукунат, “йўқдан бор бўлиш” ғояси илк бор ўз ифодасини топади. Сўнгра баён давомида Grand pause (катта пауза)лар орқали уч маротаба кўрсатилган. Дамли чолғулар паузаларда ифодаланган бўлиб, кейинги тактда Maestoso (38-такт) кларнет in B, труба in B, литавра ва там-там урма-зарбли чолғусида асо ижро услуби ёрдамида бошланади. Торли чолғулар XX асрда кенг

оммалашган замонавий композиторлик техникаси ёрдамида кўрсатилган. Унда мусиқий матн биринчи скрипка партиясида бошланиб, ҳар бир чорак чўзимдан сўнг имитация сифатида янграйди.

Асарнинг “улкан портлаш” ғояси маҳорат билан ифодаланган бўлиб, унинг бажарилиши композиторнинг чолғулаштириш услубини намоён этади.

Handwritten musical score for woodwinds (2 cl. in B, 3 Tr. in B, Par.) and strings (VI. I, VI. II, Vle, Vlc, Cb.) in 4/4 time, tempo 56. The score includes markings for 'Maestoso', '4 Timp.', and 'Tam-tam arco'.

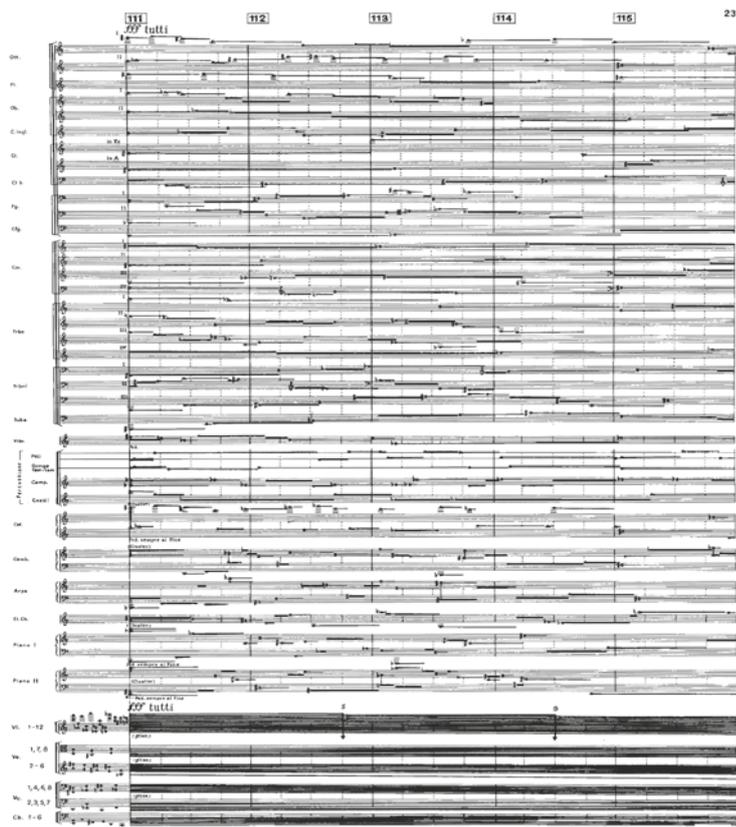
Юқорида торли чолғулар кесимида қўлланилган чолғулаштиришнинг техник услуби асарнинг давомида ёғоч дамли чолғулар гуруҳида ҳам қўлланилган. Шунга кўра асарнинг 223-тактида контрфагот партиясида контроктава “до” товушидан бошланган оҳангдошлик ёғоч дамли чолғуларнинг партиялари бўйлаб тўртинчи октава “си бемоль” гача бўлган регистрни қамраб олади.

“Big bang” симфониясида илгари сурилган “Катта портлаш, йўқдан бор бўлиш” ғоясига кўпчилик композиторлар турлича мурожаат қилганлар. Бунда улар ғоянинг бадиий ечимига ўз тасаввурлари ва чолғулаштириш борасидаги маҳоратлари даражасида ёндашадилар.

Масалан, Альфред Шниткенинг симфоник оркестр учун яратилган “Пианиссимо” асарида муסיқий ғоя “Улкан портлаш, йўқдан бор бўлиш” таассуротини намоён этади.

Асар партитураси ноодатий бўлиб, унда замонавий нотографикаси қўлланилган. Торли чолғулар ижросидан бошланиб, кейинчалик челеста, арфа, фортепиано ва урма зарбли чолғулар гуруҳи янграйди. Асарнинг 111-тактида “Улкан портлаш” ғояси акс этган. Композитор тембр, динамик кескинлик ва ўзига хос муסיқий-бадиий ечим билан чолғулаштириш борасидаги маҳоратини асарда муваффақиятли акс эттирган.

Композитор Ф. Акрамовнинг “Big bang” симфонияси илк бор 2012 йили



Ўзбекистон ёш композиторларининг симфоник асарларидан тузилган концерт дастурда дирижёр А. Шоҳакимов томонидан ўзига хос талқин этилган.

Хулоса қилиб айтиш мумкинки, ушбу симфоник асар бадиий ғоясига кўра визуал шакллантирилган ва шунга монанд чолғулаштирилган бўлиб, умумий яхлит тембрни ўзида жам этган ҳолда ўзбек симфоник мусиқа ижодиётида ўрнини топган.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Янов-Яновский Ф. М. Чолғулаштириш бўйича машқ топшириқлар (симфоник оркестр). Олий таълим муассасалари учун ўқув-услубий қўлланма (ўзбек ва рус тилларида). -Тошкент: 2015.
2. Музыкальная энциклопедия. -Москва: Издательство “Советская Энциклопедия”. 1974.
3. Янов-Яновский Ф. Нотная графика, тембр и фактура в современной инструментовке. -Ташкент: 2008.
4. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра. “Музгиз”. 1952.





ЮСУПОВА Мадина,
Ўзбекистон давлат консерваторияси ўқитувчиси



ЖАҲОНГИР ШУКУРОВНИНГ “KHONA” АСАРИ ЁШ МУСИҚИЙ НАЗАРИЁТЧИ ТАЛҚИНИДА

Аннотация

Мазкур мақола таниқли замонавий Ўзбекистон композиторларидан бири бўлмиш Жаҳонгир Шукуровнинг “Khona” асари таҳлиliga бағишланган. Ундан кўзланган мақсад – асарнинг мавзуйлиги, фактура, ривожланиш тамойили ва шаклининг яхлит ҳолда ўзига хос хусусиятларини очиқ бериш ва маълум даражада асослаб беришдир.

Калит сўзлар: хона, бозғўй, товушқатор, модал лад, макрофаза, микрофаза, бошланғич импульс.

Данная статья посвящена анализу произведения “Khona”, созданного одним из известных современных композиторов Узбекистана Джахонгиром Шукуровым. В предлагаемой статье преследуется цель выявить, раскрыть и в какой-то мере обосновать присущие этому произведению особенности тематизма, фактуры, принципы развития формы в целом.

Ключевые слова: хона, бозгуй, звукоряд, модалный лад, вариант, макрофаза, микрофаза, первоначальный импульс.

Abstract

This article is devoted to the analysis of the work “Khona”, created by one of the famous contemporary composers of Uzbekistan, Jahongir Shukurov. The proposed article aims to identify, reveal and, to some extent, justify the features of thematic, texture, principles of development and form as a whole inherent in this work.

Keywords: khona, bozgui, scale, modal mode, microphase, macrophase, initial impulse.

XX-XXI аср музикасида жиддий ва мураккаб ўзгаришлар юз бермоқда. Бу бир нечта сабаблар: биринчидан, инсон онги, дунёқарashi, тафаккурининг кенгайиши, иккинчидан, композиторлик амалиётида янги музикаий тил, замонавий ёзув техникалари, янги жанрларнинг юзага келиши билан боғлиқдир. Бу эса, композиторларга янги музикаий ифода воситалари, мавзуйликнинг янги турлари ва у билан боғлиқ шакллантириш тамойиллари ҳамда инновацион шакллар излашига туртки беради. Бу, композиторларнинг миллий анъанавий маданиятнинг ҳис қилиши, чуқур ўрганиши, англаши каби хусусиятлари билан чамбарчас боғлиқдир.

Юқорида келтирилган ҳодисалар Ўзбекистон композиторлик амалиётида ҳам ўз аксини топди. Биз уларнинг айримларини Жаҳонгир Шукуровнинг “Khona” асарида ёритишни жоиз деб топдик.

Ж. Шукуровнинг фикрича: “Замонавий музикани тинглаш ва ҳис қилиш анча мураккаб. Шунинг учун маълум бир композицияга ном бериш тингловчинини муайян нуқтага қаратишга ва қайси жанрда идрок этишига йўлланма беради. Хона – ўзбек мақомининг шакллантирувчи қисми бўлиб, битта музикаий фикрни бошқасидан ажратиш туради. Ижро мобайнида Хона қисмида ижрочи музикаий шаклни ўз оҳанглари билан тўлдиради. Бироқ аҳамиятли томони

шундаки, ҳар бир янги хона янги фикр билан бошланади ва уни аввалги барча хоналар билан фикран боғлайди”.

Мазкур асар Истанбулда фаолият юритаётган “Hezarfen Ensemble”нинг буюртмасига биноан амалга оширилган бўлиб, 2019 йилда ижро этилган.

Мазкур композиция ёрқин миллий тафаккурни акс эттиради. Бу ифода воситалари, ривожлантириш тамойиллари, қисмлар структураси ва яхлитлигида намоён бўлади. Ушбу асарда композиторнинг мақомни қандай ҳис қилиши, англаши, тафаккурга эга эканлигини кўриш мумкин. Асар номининг ўзида материал ва шакл жиҳатдан муаллифнинг мақсадлари муайян даражада очиб берилади. Тингловчилар ҳамда тадқиқотчи-изланувчиларни ҳам мазкур асарнинг таҳлилида унга мувофиқ тарзда идрок қилишга ва адекват талқинига йўналтиради.

Муаллиф томонидан нота матнида белги бериб ўтилади – *Senza metrum, imitate maqom*. Бу, бир томондан, метр-ритмик тузилишининг эркинлигини ва у билан боғлиқ бўлган бадиҳавий баёнини олдиндан белгилаб беради, иккинчидан, муайян шакллантириш жараёнига таъсир этади. Бу, ўз навбатида, ижрочига эркинлик бахш этиб, ижро имкониятларини кўрсатишга, ижодий ёндашишга ёрдам беради. Бу эса халқ оғзаки ижодининг хусусиятларидан бири бўлмиш бадиҳавийлик тасаввурини беради.

Шунга мувофиқ композитор томонидан ҳам характер, ҳам ифода воситалари, чолғулар мажмуи, ёзув техникаси ҳамда композицион ривожланиш тамойили танлаб олинади. Асар асоси соф монодик тафаккур, ундан келиб чиққан товушқатор ташкилланишининг модал тизими ва

шаклни вужудга келтирувчи вариант-фазали мантиғидан иборат.

Композиция асосида бошланғич импульс ётади. У асарнинг дастлабки асоси бўлиб, мелодик ячейкадан таркиб топган, тетрахорд асосида ташкил этилган, муайян модус-товушқатордан иборат бўлган муסיқий материалдан ташкил топади. Унинг вазифасига кўра бошланғич импульсни шартли равишда мавзу сифатида ҳисоблаш мумкин. Ушбу товушқатор бутун асар давомида сақланиб, гўёки ягона маконни ташкил этади. Унинг негизида эса секин-асталик билан ҳаракат ривожланади, янгидан-янги мелодик, ритмик унсурлар кўшилиб борса-да, фактура, структура жиҳатдан ўзаро боғланади. Шу билан бирга, ҳосил бўладиган тузилма-фазалар (1,2,3,4-хона) муайян динамика мантиғига биноан бирин-кетин келади. Бунда ҳар бир фазанинг бошланғич импульси фактура ва шаклнинг бошқа параметрлари томондан мураккаблашиб боришини олдиндан белгилаб беради [1].

Шундай қилиб, фазали жараёнлар шакл тузилишидаги иккита ўзаро боғланган мобил ва стабил тенденцияларни келтириб чиқаради. Мобиллик хоналарнинг фаол, ҳар томонлама узлуксиз ривожланиши билан, стабиллик эса, бозгўйнинг ритмик ва фактура томонларининг сақланиб туриши ва унга мунтазам равишда қайтиб келиши билан боғлиқдир.

Ушбу тамойилларга янада ойдинлик киритиш мақсадида, мазкур асарнинг таҳлилига батафсил тўхталишни лозим деб топдик.

Бошланғич импульс бир овозликда най чолғусида ижро этилиб, жанр-характер жиҳатдан лирик-ички кечинмаларга бой,

дардли бўлиб, Шарқнинг майин нола-лари барқ этиб тургандек туюлади. Лад-оҳанг жиҳатдан муайян товушқаторига эга, тетрахорд лад асосига таянган ҳолда ривожланади: ля-ре, соль-до, чорак тонли ми-чорак тонли ля, ре-соль.

Бошланғич импульснинг ҳажм жиҳатдан кенг қўламлилиги, тетрахорд лад тизимига асосланиши 3 та микрофаза-ларга бўлинишини кўрсатади.

Биринчи микрофаза асос, яъни мавзу сифатида намоён бўлиб, қолган иккита фаза унинг вариантлари сифатида келади. Шу билан бирга, ҳар бир микрофаза ўзининг янги товушқатори, ички тузилиши ва динамикасига эгадир.

Дастлабки микрофаза тетрахорд (ре, до, си, ля) тузилишга эга бўлиб, ёрдамчи ва ўткинчи товушлар билан бойитилиб, 8-товушни ҳосил қилади.

Иккинчи микрофаза дастлабки фазанинг ракоходли варианты сифатида келиб, янги тетрахорднинг (до, си, ля, соль) пайдо бўлиши билан товушлар сони 14 тани ҳосил этади.

Учинчи микрофаза олдинги фазаларни мужассамлаган ҳолда, муҳим белгилари билан фарқ қилади. Бу айнан лад товушқатори билан боғлиқдир. Биринчидан, товушлар сонининг икки баробар ортиши (29 та товуш), иккинчидан, асар давомида пайдо бўладиган таянч товушларнинг ёрқин намоён бўлиши, учинчидан, микрохроматик тонларнинг киритилиши.

Бундай структуравий тузилишдан шундай хулоса келиб чиқадики, бошланғич импульсдаги фазали жараёнлар бутун асарга микро ҳамда макро даражада ўз таъсирини кўрсатади.

Асар 3 та йирик макрофазаларга бўлиниб, улар бир-бирига вариант сифатида намоён этилади. 3 та макрофазанинг ҳар бири бошланғич импульс, бозгўй ва хоналарни ўз ичига қамраб олиб, улар ҳам ўз навбатида микрофазаларга бўлиниб кетади. Ҳар бир макрофаза бошланғич импульс билан бошланиб, навбатдаги ривожда фактура ва шаклнинг бошқа томонларининг мураккаблашувини олдиндан намоён этади [2].

Ҳар бир бўлимдаги бошланғич импульсдан сўнг, бозгўй вазифасини ўтовчи, рақссимон характерга эга бўлган куй янграб, дастлаб $\frac{3}{4}$ ўлчовида, иккинчи ва учинчи фазаларда эса $\frac{5}{4}$ ўлчовида келади. Бозгўй куй йўли бошланғич импульсдан фактура жиҳатдан аниқ фарқ қилса-да, лад-оҳанг жиҳатдан унинг асосидан келиб чиқади. Бозгўйларнинг ҳам ўзига яраша ривожланиш тартиби мавжуд бўлиб, “униб чиқиш типидagi вариационлилик” тамойили асосида келади. Биринчи фазада бир маротаба, иккинчи фазада икки маротаба, яъни бошида ва охирида товуш кўпайиши билан келади. Учинчи фазада эса бозгўй бўлимининг ўрни беқиёс бўлиб, бир неча маротаба метро-ритмик ўзгартирилган ҳолатда келади, лекин фактура жиҳатдан сақланади.

Мазкур асарда умумий 4 та асосий хона мавжуд бўлиб, улар бир-бирига ҳосила вариантлари сифатида келади. Уларнинг асосида тетрахорд лад асоси ётиб, янги товушларнинг киритилиши, товушлар сонининг ортиб бориши, диапазон ҳамда ҳажмнинг аста-секин кенгайиб ўсиши, метр-ритмнинг эркин ривожланиши, фактуранинг мураккаблашиб бориши

ва мунтазам равишда дастлабки нуқтага қайтиши билан белгиланади.

Маълумки, мақомлардаги хоналарда асосий фикр тугалланмагандек туюлади ва ушбу фикрни яқунлаш мақсадида бозгўй ёрдамга келади. Композитор эса бозгўйлар ўрнига каденциялардан фойдаланади. Буни биз ўзбек мусиқаси тилида “думча”, яъни куй жумлаларининг яқунловчи нуқтаси вазифасини бажарувчи лад аломати сифатида олсак муболаға бўлмайди [3].

Каденция ҳам ўзининг шаклланиш хусусиятига эга бўлиб, асар жараёнида турли хил ижрочилик усуллари (штрих) билан ривожланиб, ўзгариб боради. Дастлаб аккорд ва глиссандо кўринишида берилиб, навбатма-навбат янги товушқаторларни қамраб олувчи аккорднинг бошқа кўринишлари намоён бўлади ва ҳажм жиҳатдан кенгайиб боради. Сўнгра навбатдаги макрофазаларда товушлар ортиб, ритмик ва фактура жиҳатдан жиддий ўзгаришлар юз бериб, полифоник тамойиллар билан бойитилади.

Ҳар бир бўлимнинг якунида ноодатий 5/4 ўлчовида усул келади. Усул дастлабки бўлимнинг тугалланганлиги ва кейинги бўлимга ўтаётганлигидан далолат беради.

Биринчи макрофаза [А-Е] ўз ичига бошланғич импульс, бозгўй ва 3та хоналарни қамраб олади.

Юқорида таъкидланганидек, бошланғич импульс куй йўлида унинг ҳар бир таянч товуши мелодик айланмалар қуршовида, юқори ва пастга йўналувчи гаммасимон ҳаракатлар орқали кўрсатилади ва бунда мелодик вариациялаш биринчи ўринга чиқади. Бошланғич импульсдан сўнг $\frac{3}{4}$

ўлчовида бозгўй янграб, ушбу бўлимда бир маротаба келади.

Ушбу асарда 3 та асосий хоналар мавжуд бўлиб, ҳар бири нисбатан тугалланган бўлимларни ташкил этганлиги боис 3 та микрофазаларга бўлиниб кетади.

1-фаза – хона 1 [X1];

2-фаза – хона 2 ва хона 1 [X2; X1];

3-фаза – хона 3 [X3], хона 2 [X2], хона 1 [X1].

Дастлаб, қонун чолғусида 1-хона 10 та товуш ва унинг аниқ такроридан (умумий 18 та) ташкил топиб, ре ва чорак тонли ми таянч товушларини кўрсатган ҳолда (X1) микро остинатоли тетрахорд лад асосидан иборат бўлади. Ушбу хона иккинчи ва учинчи хоналарга асос бўлиб, янги таянч товушнинг киритилиши билан фарқланади.

2-хона 1-хонанинг варианты сифатида келиб, ўз ичида микровариацияга учрайди. Яъни бу хонада дастлаб 11 та товуш мужассамланиб, унинг такрори мелодик-ритмик вариацияланган ҳолда 5 та товушга ортади (27 та товуш). Унинг дастлабки хонадан фарқи – янги таянч товуш (фа)ни кўрсатиб, товушлар диапазони кенгайди ва яна асосий пардага келиш мақсадида X1га ўтади.

3-хона эса 2-хонанинг ҳосила варианты саналиб, соль таянч товушининг кўрсатилиши билан белгиланади. Илгариги хоналардан фарқи – тембрнинг ўзгарганлиги билан кўрсатилади ва товушлар сони бирмунча камаяди (22 та).

Лекин шуни таъкидлаш жоизки, 3-хонанинг асосида қонун ва камончаларда фактура томони жуда қизиқарли гавдаланади. Асосий ре пардаси ҳаргал товуш сонининг(миқдори) кўпайиб

бориши эвазига, (яъни 12та товушгача ортиб боради) 12 хил вариантларда гавдаланиб, безак сифатида намоён бўлади. Ва анъанага биноан ўзининг бошланғич нуқтасига қайтиш учун Х2 ва Х1га аниқ такрорланган ҳолда ўтади.

Фазанинг якунида 5/4 ўлчовида Европа торли чолғуларида усул бериллади. Бу биринчи фазанинг тугалланиши ва иккинчи фазанинг бошланишидан далолат беради.

Иккинчи макрофаза [F-I] бошланғич импульс, бозғўй ва 4-янги хона билан бирга олдинги бўлимдаги барча хоналарни ўз ичига қамраб олади. Айтиш керакки, ушбу фаза биринчи макрофазанинг бошқа кўриниши, яъни ҳосила варианты, десак муболаға бўлмайди. Чунки уларнинг композицион тузилишлари деярли бир хил, фақат ички тузилиши ўзгартирилган ҳолатда намоён бўлади.

1-фаза – хона 4 (Х4);

2-фаза – хона 3 (Х3), хона 2 (Х2) ва хона 1 (Х1);

3-фаза – бозғўй.

4-хона 2-макрофазада икки маротаба янграйди. Ушбу хона учала хонадан аниқ фарқ қилади. Биринчидан, ре товушидан эмас, балки соль товушидан бошланиб, янги товушқаторларини ўз ичига жамлайди. Ҳам мелодик-ритмик, лад, фактурали, тембрли, структурали ўзгаришлар юз беради. Иккинчидан, фактура томони анча тўйинтирилган ҳолатда 3 та миллий чолғуда уч овозли стреттоли имитация тарзида келади. Дастлаб қонунда, кейин най чолғусида аниқ такрорланган ҳолатда ва 3-ўтиши камончада товушқатор ўзгартирилган ва орттирилган ҳолда келади.

Бундан ташқари фактуравий ўзгаришлар торли чолғуларда турли

кўринишларда тасвирланади. Бу, асосан, таянч нуқталарнинг ҳар хил вариантларда келиши билан белгиланади.

Учинчи макрофаза [J-P] якуний кульминацион фаза ҳисобланиб, ўта шиддатли характерга эга, барча воқеа-ҳодисаларнинг умумлашмаси десак, муболаға бўлмайди. Ушбу бўлим оҳанг, характер, ритм, динамика, фактура жиҳатдан анча бойитилган бўлиб, олдинги фазалардан фарқланади. Бошланғич импульс 3 овозли имитацион усулда ёрқин овозда келади, унга жўр бўлувчи овозда ҳам фактуранинг тўйинганлигини кўриш мумкин. Мазкура макрофазада хоналар мавжуд эмас, балки бозғўйлардан иборатлигини кўришимиз мумкин. Ушбу фазада ансамбль бир вақтнинг ўзида рақобатлашади, ҳар бири фикрини маъқуллаётгандек, қандайдир зиддиятли ҳолатлар вужудга келади.

Хотима – асарнинг сўнгида Сода вази-фасини ўтовчи якуний фаза бериллади. У ўзига хос бўлиб, барча воқеа-ҳодисаларнинг умумлашганини намоён этади. Унда микроостинато ва микрополифоник усуллар етакчи ўрин эгаллайди [4].

Шундай қилиб, XX-XXI аср Ўзбекистон композиторларининг янгидан-янги ғоялари, ифода воситалари, мавзуийлик, фактура турлари, янги замонавий ёзув техникалари, Шарқ ва Ғарб чолғуларининг синтезлашуви ва товушчиқаришнинг янги усуллари изланишлари билан тавсифланади [5]. Буларнинг барчаси шаклланиш жараёни ва яхлитлигига таъсир этмай қолмайди. Ушбу қайд этилган тенденциялар, Ж. Шукуровнинг таҳлил этилган “Khona” асарида ўз аксини топади.

Мазкур асар соф монодик тафаккур услубида ёзилиб, турли томонларда ўз аксини топди. Бу, мавзунинг тури, ритм,

фактура, ижро усуллари, ривожлантириш тамойиллари ҳамда шакл билан боғлиқдир.

Асар ҳам мавзу ва мавзуийлик жиҳатдан ноодатийлиги билан ажралиб туради. Унда муайян товушқатор мавзу вазифасида келиб, асарнинг режаси, маъно-мазмунни, шакллантириш тамойили ҳамда шаклини намоён этади.

Ушбу асарнинг яна бир диққатга сазовор томони шундаки, композитор унинг мазмуни, характери, умумий суръатини чизиш имкониятини ижрочиларга топширади. “Hezarfen Ensemble” буюртмасига биноан композитор турк чолғулари – ney, kanun, kemence ва Европа торли чолғулари гуруҳини бирлаштиради, Шарқнинг майин, нафис, бежирим, безакларга бой табиати турк чолғуларининг дардли нолаларида акс этади. Най образида инсоннинг ички кечинмалари,

қонунда бирмунча нозик табиатга эга инсон, камончада эса қандайдир сирли ноласи яшириниб ётгандек туюлади. Торли чолғулар эса жуда кескин, шиддатли, олға интилувчи кварт-квинтаккордларда намоён бўлади.

Мазкур асарда композитор монодик анъаналар ва замонавий тенденцияларни синтез ҳолатда намоён этади. Бу ноодатий мавзу, эркин ритмика, импровизацион хусусиятлари, микрохроматика, сонорик усуллар, микрополифония тамойиллари, ижрочининг тембр хусусиятлари ва ижро усуллари, асарнинг ривожланишида мақом ва вариант-фазали шакллар тамойилларининг синтезлашуви билан белгиланади. Бу аснода айтиш керакки, композиторнинг бир томондан ўзбек анъанавий муסיқасини чуқур англаши, бошқа томондан замонавий муסיқага хос бўлган хусусиятларни теран ўзлаштириши ноодатий, ғайриоддий, индивидуал асар яратилишига имкон яратди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мухтарова Ф. Ш. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана. -Ташкент: 1993. 92 с.
2. Мухтарова Ф. Ш. Ўзбекистон композиторлари ижодиётида фазали шакллар//Ўзбекистонда замонавий санъатшуносликнинг долзарб муаммолари. -Тошкент: 2016.
3. Ражабов И. Р. Мақомлар. -Тошкент: 2006. 403 бет.
4. Франтова Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в современной музыке 60-х годов//Проблемы музыкальной науки. Вып. 5 // -Москва: 1983. С. 66.
5. Ценова В. С. Теория современной композиции. -Москва: 2005. 624 с.





KURBANOVA Gulchekhra,
associate professor,
The State conservatory of Uzbekistan

THE WONDERFUL POWER OF ART AND ITS CHARACTERISTICS OF THE PSYCHOLOGICAL IMPACT ON HUMANS

Abstract

The ability of music to affect the human psyche, its health, and emotional state, the positive impact of deep musical experiences in the process of listening and playing music - an important basis for scientific research in both medicine and music. The views of scholars on the influence of music and narrations, musical education, and ethics are expressed as issues that need to be studied and applied in depth.

Keywords: musical experiences, music-aesthetic education, music education.

Аннотация

Способность музыки воздействовать на психику человека, его здоровье и эмоциональное состояние, положительное влияние глубоких музыкальных переживаний в процессе прослушивания и исполнения музыки – является важной основой исследований, как в медицине, так и в музыке. Взгляды ученых на влияние музыки, повествование, музыкальное образование, этика – это вопросы, которые необходимо глубоко изучить.

Ключевые слова: музыкальные переживание, музыкальное эстетическое воспитание, музыкальное воспитание.

Музиканинг инсон руҳияти, унинг саломатлиги ва эмоционал ҳолатига таъсир этиш имконияти, музикани тинглаш ва ижро этиш жараёнидаги чуқур музикий кечинмаларнинг ижобий таъсири – ҳам тиббиётда, ҳам музиқада илмий изланишлар олиб бориш учун муҳим асос ҳисобланади. Олимларнинг музиканинг таъсири ҳақидаги қарашлари, ҳикоя қилиш, музикий таълим, ахлоқ – бу чуқур ўрганилиши ва татбиқ этилиши зарур бўлган масалалар.

Калит сўзлар: музикий кечинмалар, музикий эстетик тарбия, музикий тарбия.

According to the scientist Stendhal, music is one of the types of an art that can penetrate deep into the heart of a person and reflect his inner experiences. Music gradually affects the human psyche and creates specific changes in the body. The central nervous system, other organs and organs descend from the abdominal cavity, come to their senses and work in rhythm. Depending on the tone of some melodies, that is, the meaning, a person instinctively plunges into the world of thoughts and emotions. There are melodies

that add strength to a person and lighten his problems. At the same time, the strength of the influence of music also depends on the tuning of the instrument, on the general situation, on the ability of the musician to play his instrument.

Aristotle (4th century BC) also considered music as a mean of harmonizing the individuality with social life. Aristotle developed the doctrine of mimesis, which revealed the inner world of a person and ways to influence him through the art. In the theory of mimesis, the concept of “catharsis” was



developed. According to him, ancient Greek tragedies cleared the mind of the spectator from the pains. In the process of deep experiences, a person is spiritually purified, his heart rises from its specificity, its uniqueness to its generality.

Aristotle described in detail the musical scale that change the psyche. Music in one scale evokes compassion and tenderness, while in another it can cause nervousness or excitement. Listening to a great performance, we experience feelings of pleasure, joy, inspiration, or, as the Greeks say, "catharsis" - the process of internal, spiritual purification and renewal.

The influence of the musical sounds on the human psyche was also of interest to Abu Nasr al-Farabi and Abu Ali ibn Sina. German musicologist

I. Matteson thought deeply about the powerful influence of music. Doctors from Eastern and Western countries, who are well aware that music evokes positive feelings, emotions and experiences in a person, have conducted many experiments on its use as a remedy.

In medicine, treatment is carried out in three different ways: the word, herbs and the knife. "There is a patient who can be treated with words", said Abu Ali ibn Sina. Speech therapy (psychotherapy) is one of the main factors of medicine. However, the word also does not always have a healing effect, so at this time, as a rule, music comes to the rescue. P. I. Tchaikovsky once said: "When the word is useless, music is the most influential instrument". If the melody attracted the attention of a person, know that it entered the psyche as wind. It is known that the brain - the psyche - controls and manages all processes in the body. To be hungry, digestion of food, in

particular, labor productivity are also closely related to the psyche. At the sound of music, the heart immediately comes to life, begins to beat in a bold rhythm, the arteries relax, and the blood begins to flow smoothly. This radically improves the body's supply of heavy and compressed tissues. As a result, each participant begins to fulfill his "duty" with "joy". The psyche also changes with the sound of music. Patients stop experiencing feelings such as depression, panic, or needless anxiety. Patients who recover from such depression will find it easier to recover.

The pleasure of music is great for patients with heart disease. "In the past, before the advent of modern medical equipment and drugs, 30 percent of patients with heart disease died", says American scientist Frink Flood, later this number was halved. And the music reduced it again. In our time, in medical centers abroad, even complex operations have begun to be performed with the sound of live music. It certainly gives good results.

A French professor De-Bac, who mastered the most complex heart operations, would have done any operation with music.

The effect of soothing music on the psyche can be compared with sedative and hypnotic drugs, as well as blue, light yellow, yellow and bluish colors or good mood, such as a blue morning, a breeze, a clear lake, a summer evening. Because all of these are natural relaxing and pleasant factors.

Thomas Edison, the famous American inventor, once collected 589 different pieces of music with the help of people well versed in music. Of these, 112 works were selected that most strongly affect the feelings of the audience. Of these, 15 were recommended for creative purposes, 14 for

calming nerves, 10 for fun, 10 for strengthening friendships, 11 for inciting love, and 11 for suppressing arousal in children.

Supporters of the “science” of music therapy recommended the following recipe: “Moonlight Sonata” by L. Beethoven and the second cantata by J.S. Bach to relieve anger. Schonen's “Prelude” for to rid off frustration, B. Bartok's Fifth Quartet to reduce jealousy and Mozart's opera “Don Giovanni” against headaches, as well as you should listen to A. Khachaturian's waltz “Masquerade”...

In fact, the magic of music, for madly in love, is unique.

In ancient Greece, the “science of music therapy” was widespread. For example, the mathematician and philosopher Pythagoras recommended music as a means of all-round healing of the soul and body.

As it's been said, Iskandar Dhul-Qarnayn also made many his works with sounds of music.

The voice of a full person is low, and the voice of a hungry person is loud. For this reason, it was customary to make the belly of the dutar, gidjak (violin, etc.) empty. Currently, the variety of musical instruments has increased significantly. Each of the musical instruments creates a unique melody and songs.

Abu Ali ibn Sina loved the sound of soothing music and even made and played the gidjak himself.

They say that at the sound of the flute, the snake stopped attacking and bowed its head, the tourists that were attacked by robbers and who lost their property calmed down, and the robbers came to their conscience and repented of their actions.

In one of the stories, two mischievous lambs are playing chase and did not suspect

that they have gone far. How now to return to the herd? At this moment, the sound of a flute is heard in the distance, and they run in that direction. Finally, they come out in front of the shepherd boy that was playing the flute: both sides are delighted. This flute will remain an integral part of the shepherds.

When Dutar's sound is soft and gentle, magical and traumatic, melancholic and seductive, it's like it's really trying to tell us a secret. Spontaneously, our hearts become prone to passion. It has captured your heart and now it is slowly leading you through the streets of life. When you see one of it, you go home, you think, when you see the other one, you thank. Then you will feel much lighter and calmer.

Remember A. Kadiri's novel “The Last Days”: Otabek was persecuted in Margilan and ended up in Tashkent. He enters a courtyard in a deep village. In order to listen to sounds of dutar he pleads to grains. Otabek “... indulges to the sad sound of the dutar. Dutar's sound was heard as if he was somehow telling the story of his grief. Dutar did not merely cry, but was shaking the whole universe and shaking sick hearts making them to weep. Unable to stand it, Otabek covered his eyes with a handkerchief and began to cry. He wanted to stop the tears, but he had no current will in him. All the will was in the cherished melody of the dutar, in its impatient crying. After “Navo”, Otabek listens to “Savt” and calms down.

After all, the magic of music also depends on the ability to play.

Some sounds of music can be called joyful tones. When you listen to such melodies, your heart rises like a mountain. The heart beats cheerfully and boldly, the face opens, the nerves and veins are expanded. The

wedding ceremony, springtime, flowers and nightingales, joyful rivers evoke the same feeling.

One day, Farobi Ray came to a party in Tehran in honor of Minister Sahib Abbad. No one seemed to recognize him. Farobi entered the party and quietly set aside. After about an hour, he took his musical instrument and began to play a wonderful tune. When he played the first part of the melody, everyone around was delighted. Hearing the second part of the melody, they were in a state of complete despair, sobbing and shedding tears. When the third part of the melody sounded, everyone was excited, and then fell asleep. Then the guest wrote on the handle of a musical instrument: "The Farobi came here, was here and left".

They say that only one or two persons out of a thousand can be indifferent and careless to music. On this occasion there is an exemplary narration, albeit from the life of babies.

The sage was asked:

- Is it possible to recognize the spirit of babies?

- "May be, let's see if we can get all the healthy babies together," said the wise man.

People brought their babies to the square and laid them next to them. Suddenly, the square was filled with crying screams. When the sage pointed to the musicians, the sounds of the music started. Most children stopped crying immediately. Some have tears in their eyes. Only one or two sobbed.

"It is known from the spirit of the child who he is," said the sage, pointing to the babies.

This phenomenon supports the Hippocrates's theory of psyche based on his experience. Hippocrates divided people into four categories according to their psyche. People with red blood in the body (sanguine) were naturally cheerful

and sensitive to impressions as well as to music. Although Phlegm Water people (phlegmatic) are often prone to jaundice, they still find time to listen to music. Yellow bile people (choleric) are people who are accustomed to both conditions and are not much different from phlegmatic people regarding music. Black bile people (melancholy) are uncompromising and indifferent to music.

"I love music so much that I usually do my work with the sound of music. In my opinion, good, pleasant music does not interfere with work, on the contrary, it gives pleasure, cheers up, inspires and leads to a noble world," said Academician T.N. Kari Niyazi.

Scientists believe that music is the real source of strength. Music really gives vitality, spiritual pleasure to a person.

If a good person accompanies the destination, or if he sings, then the road seems to shorten, and the person does not feel fatigue.

No wonder one of the Serbian proverbs says that talking shortens the path, music, singing make work easier.

When listening to some music ("Choli Iroq", "Navo", "Caravan") one deeps in his thoughts, he imagines his marriage life sometimes.

"Lullaby" ... This song soothes the nerves so much that listening to it calms the hearts of not only children, but also adults. "Lullaby" has always played and plays an important role in the musical and aesthetic education of children, the encyclopedia says.

Makoms also have the same effect on the heart. We must use this wonderful wealth of our people to prolong life, to enrich our life at every step, at every breath, then our spirit and mood will be refreshed, and we will live happily.

The melody involuntarily follows the person and enters the world of thoughts and

feelings. It encourages a person to think, comprehend, depending on the consciousness and level of the child. Listening to music and songs, understanding them deeply and being able to be carried away by them is a great happiness.

But, unfortunately, some people do not understand the language of music well enough. That is why it is very important to take care of the transfer of musical knowledge to the younger generation. After all, the next generation, which will develop in all respects, should be well versed in music.

Among the many means of influencing the young soul, music plays a major role. The pleasure inherent in a morally and aesthetically educated person is expressed in the fact that such noble intentions as kind words, exhortations, advice, wishes of a good trip affect the human heart. Music education and ethics are the matter that needs to be deeply studied and applied. The art of music is the most subtle means of attracting humanity, amazingly influential beauty. When a person listens to music, he realizes who he is, and if he has any negative qualities, he understands how to eliminate them. Music helps a person to realize his negative qualities. Music is a powerful means of self-education. In the learning process, that is, when determining the content of music education, it is important to identify the psychological and physiological characteristics of the

development of students. The main task of educating young people with the help of music is to teach them all the wealth accumulated in the entire history of the development of Uzbek music and introduce it into their consciousness. Musical, aesthetic feeling is the result of education in the national context.

In conclusion, the world of musical sounds, images, thoughts and emotions elevates the soul, connects it with being, opens up sometimes inexplicable possibilities of imagination, takes us into the boundless expanses of the world, brings us closer to reality, ideal, makes our life meaningful, full of meaning spiritually rich and beautiful.

The ability of music to influence the human psyche, his health and emotional state, the positive impact of deep musical experiences in the process of listening to and performing music is an important basis for scientific research both in medicine and in music.

Music education and ethics are the matters that needs to be deeply studied and applied. The world of musical sounds, images, thoughts and emotions elevates the human spirit, unites it with being, opens up sometimes inexplicable possibilities of imagination, fantasy, takes us into the vast expanses of the world, brings us closer to reality, ideal, makes our life meaningful, spiritually rich and beautiful.

References:

1. Musical education in the modern world. -M.: 1970.
2. Musical aesthetics of the countries of the East./Ed. V.P. Shestakova. -M.: 1967.
3. Matyokubov O. Farabi on the foundations of the music of the East. -T.: 1986.
4. Ibn Sina (Avicenna). Selected Philosophical Works. -M.: 1980.
5. Al-Farabi. Philosophical tracts. -Alma-Ata: 1970.
6. Petrushkin V.I. Musical psychology -M.: 1997.





ДОСИМБЕТОВ Батир,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.



ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИ МУСИҚА МАДАНИЯТИДА НАЙ ЧОЛҒУСИНИНГ ЎРНИ

Аннотация

Инсоният яралибдики, мусиқага ҳамоҳанг яшайди, ундан рухий озуқа олади. Замонлар оша мусиқа ривожланиб, мукаммаллашиб борган. Темурийлар даврига келиб чолғулар ҳам, мусиқа ҳам янада бетакрор ҳолатда бўлган. Бу даврдаги чолғуларда ижро этилган мусиқаларни тинглаш имкони бўлмаса-да, рассомлар томонидан ўша давр муҳитини тасвирлаб чизилган миниатюралар орқали маълум тасаввурга эга бўлишимиз мумкин. Ушбу мақолада миниатюралардаги тасвирлар ёрдамида Темурийлар даври мусиқа маданиятида най чолғусининг ўрни ҳақида фикр юритилган.

Калит сўзлар: най, мусиқий чолғулар, Темурийлар даври, мусиқий маданият, миниатюра.

С ранних времен человечество живет в гармонии с музыкой, получает от нее духовную подпитку. С течением времени музыка развивалась и совершенствовалась. Ко времени Тимуридов и музыкальные инструменты, и музыка находились в более уникальном состоянии. Хотя невозможно послушать музыку, исполняемую в этот период на музыкальных инструментах, мы можем получить определенное представление через миниатюры, написанные художниками, передающие атмосферу того периода. В данной статье представлены обзоры о роли инструмента най в музыкальной культуре периода Тимуридов.

Ключевые слова: най, музыкальные инструменты, эпоха Тимуридов, музыкальная культура, миниатюра.

Abstract

Since early times, humanity has been living in harmony with music, receiving spiritual nourishment from it. Over time, the music has evolved and improved. By the time of the Timurids, both musical instruments and music were in a more unique state. Although it is impossible to listen to music played on musical instruments during this period, we can get a certain idea through miniatures painted by artists describing the atmosphere of that period. In this article, using images from miniatures, reviews of the role of the nay instrument in the musical culture of the Timurid period are presented.

Keywords: nay, musical instruments, Timurid era, musical culture, miniature.

Темурийлар даврида турли соҳаларнинг ривожланиши кузатилади. Ижтимоий, иқтисодий соҳалар, меъморчилик, санъатнинг турли йўналишларида юксалишлар ҳақида тарихий манбаларда кўплаб маълумотлар келтирилган. Айниқса, мусиқа соҳасига эътибор жуда юқори бўлиб, созандалар, ҳофизу хонандалар, ҳатто соз ясовчи усталарга ҳам энг яхши шароитлар яратилган, рағбатлантирилган. Алоҳида таъкидлаш лозимки,

жаҳон маданияти тарихида мусиқанинг ижтимоий аҳамияти юксалган, жанрлари ортган ва турли ижрочилик шакллари юзага келган Темурийлар даври алоҳида эътироф этилади ва юксак баҳоланади. Бизга қадар етиб келган тарихий ёзма манбалар ва миниатюра тасвирлари ушбу фикрларнинг асосли эканини тасдиқлайди. Хусусан, XV-XVII асрларга оид Ҳирот, Бухоро ва Самарқанд миниатюра мактаблари вакиллариининг мўъжаз тасвирлари асосида ансамбль

ижрочилиги билан боғлиқ муайян вазият ва жойлар ҳамда ўша даврларда ижро этилган мусиқа жанрлари ҳақида ҳам маълум тасаввур ҳосил қилиш мумкин [1].

Бизгача етиб келган миниатюра расмлари шундан гувоҳлик берадики, Амир Темур саройларида бўлиб ўтадиган тор доирадаги базмларда кўпинча 5-7 кишидан иборат мўъжазгина гуруҳлар хизматда бўлган. Чунончи, Ҳиндистонда саралаб чоп этилган ўн иккита миниатюрани ўз ичига олувчи “Темур-наме” номли мураккада айнан шундай гуруҳлардан бири ўз аксини топган. Амир Темур боғ ўртасида солинган олти қиррали ва куббали нақшинкор кўшқда истироҳат қилмоқда. Атрофида хизматкорлар. Кўшқ олдида пастроқда саллали азиз меҳмонлар. Улардан қуйироқда созандалар гуруҳи. Ўнг ёнда ғижжак, дойра ва дудук чалаётган уч созанда, чап ёнда бир найчи билан қарсак чалиб куйлаётган хонанда. Ўртадан оқаётган ариқча ва ҳовузчанинг икки ёнида икки раққос ўйинга тушмоқда. Ушбу тасвирдаги най чолғусига эътибор берсак, Темурийлар даврида най созандалар ансамблининг энг эътиборли чолғуларидан бири бўлгани англашилади.

Аслида, дамли чолғулар кенг диапазонли, оҳангдор товуши билан ажралиб туради. Улар эрамиздан аввалги III-I асрларда ҳам найсимон, тилсимон ва карнайсимон турларга ажратилган. Дамли чолғулар орасида узоқ ўтмишдан то бугунги кунга қадар кенг қўлланилаётган, инсон овозига жуда яқин чолғу сози – найдир [2].

XIV-XV асрлардаги миниатюралар қилли (чанг, уд, танбур, рубоб, ғижжак), пуфланувчи (най) ва уриб чалинувчи (дойра) чолғу асбобларининг истифода этилганини, улар кўпинча

кичик дасталарга (ансамблларга) уюшганини ҳужжат сифатида тасдиқлайди. Рассомлар ушбу чолғуларни тасвирларкан, ўз давридаги турмуш воқеаларини акс эттирганликлари шубҳасиздир.

Хусайн Бойқаро даврида хос мажлисларда, халқ орасида уд, қонун, най, чанг, ғижжак, танбур, қўбуз сеvimли чолғулардан бўлиб, уларни маҳоратли чолғучилар ижро этишган. Юқори савияли ижрочилар оддий машшоқлик билан қаноатланмай, куйлаган, эски куйларга янги ғазаллар боғлаган ёхуд янги куйлар ижро қилиб, ўн икки мақом таркибига қўшганлар. Ҳар қандай ҳолда ҳам уларга дойрада усул бериб туришганки, бу уларни рақс ҳаракатларига ундаган.

Зикру само манзараси Камолиддин Бехзоднинг “Рақси даровиш” (“Дарवेशлар рақси”) номли мўъжаз расми туфайли бизгача етиб келган. Абдурахмон Жомийнинг бир қўлёзмасига ишланган мазкур расмда жазавага тушаётган дарवेशлар гавдаланади. Бир ёнда ўрта яшар дойрачи, найчи йигит ва қарсак уриб ашула айтаётган ўспирин. Улар кўтаринки руҳиятли, завқли бир ҳолатда тасвирланган [3].

Най чолғуси садоси шундай мўъжизакорки, баъзан инсонни йиғлатиши, баъзан кайфиятини кўтариб кулдириши мумкин. Айни тасвирда эса най садосининг кайфиятни кўтарувчи хусусияти ҳам акслангандек, гўё. Қолаверса, най асосий чолғу сифатида ўрин олган. Бундан англашиладики, Темурийлар даври мусиқа оламида алоҳида аҳамиятга эга бўлган.

Най чолғуси садолари хушчақчақ, қувончли онларда кўпроқ янграганини яна бир тасвирда, яъни Абдурахмон Жомийнинг “Юсуф ва Зулайхо” қўлёзмасига ишланган расмлардан бирида

хам кўриш мумкин. У ерда Хиротдаги томошасозлар тасвирланган. Улар гўё туяда келаётган Зулайҳо ва от минган Юсуфнинг висол онларини нишонлашга ошиқаётгандай. Ўнг ёнда олдинда икки дойрачи ва бир найчи, уларнинг усулига ўйинга тушаётган уч нафар турли ёшдаги болалар. Сўл томонда, юқорида чўққи қалпоқли ўсмир дойрачи.

Най чолғуси ўзбек мусиқа санъатида етакчи созлардан ҳисобланади.

IX-X асрларда яшаб ижод қилган, Шарқнинг буюк алломаси Абу Наср ал-Фаробий “Китаб ул-мусиқий ал-кабир” рисоласида таърифлаган най ҳозирги чолғудан деярли фарқ қилмайди. Аммо Темурийлар даврига оид миниатюраларни кузатар эканмиз, унинг бошқа турларини ҳам учратишимиз мумкин. Мусаввир Султон Муҳаммаднинг Ҳофиз “Девон”ига ишлаган расмлари орасидаги бир миниатюра бунга мисол бўла олади. Хусайн Бойқаро қаср олдидаги майдонда

томоша қилмоқда. Тўрда соҳнада: ўртада ғижжак чалаётган саллали мўйсафид, унинг ўнг ёнида чўккалаб ўтирган уч киши, бири дойра чалиб, иккитаси қарсак чалиб жўровоз бўлиб ашула айтмоқда. Ғижжакчи мўйсафиднинг сўл ёнида эса яна бир дойрачи ва узун най (дудук) чалаётган соҳнада. Темурийлар даврида бошқа давлатлар билан ҳамкорлик, савдо-сотик алоқалари, ўзаро тажриба алмашишлар йўлга қўйилгани маълум. Мана шундай муносабатлар натижасида турли давлатларнинг чолғу созлари ҳам Темурийлар давлатига келиши ва ривожланиши табиий ҳол, албатта. Ушбу тасвирдаги узун най (дудук) ташқи алоқалар ёки созгарларнинг меҳнати самараси бўлиши ҳам эҳтимолдан ҳоли эмас. Бу каби миниатюра тасвирларини кузатиб, таҳлил қилиб, нафақат най чолғуси, балки бошқа ўзбек миллий мусиқа чолғулари ҳақида ҳам кўпроқ маълумотларга ва тасаввурга эга бўлиш мумкин.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Иброҳимов О. Амир Темур ва мусиқа (мақола). <https://hozir.org/amir-temur-va-musia.html>
2. Арипов Х. Най чолғусининг тарихан шаклланиши. <https://docviewer.yandex.ru/>
3. Усмонов О. Камолитдин Беҳзод ва унинг наққошлик мактаби. -Тошкент: “Фан”, 1977.
4. Қодиров М. Темур ва темурийлар даврида томоша санъатлари. Ғ. Ғуллом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, -Тошкент: 1996.

