

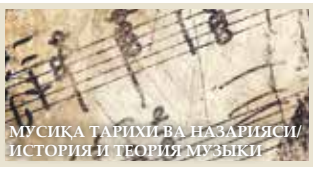
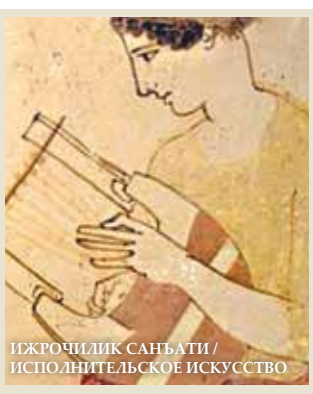

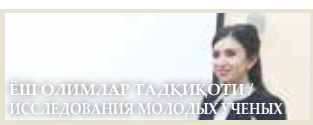




МУНДАРИЖА • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

	НОВЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ РОЯЛЬ YAMANA CFX – СОЗДАН ДЛЯ ВАШЕГО ТРИУМФА! 2
	АБДУЛЛАЕВ Фарход. ЎЗБЕК АНЪАНАВИЙ МУСИҚА МЕРОСИДА РУСТАМБЕК АБДУЛЛАЕВНИНГ ЎЗИГА ХОС УСЛУБЛАРИ 8
	АБДУЛЛАЕВ Рустамбек. ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОСВОЕНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ.. 12 ТУРСУНОВА Гулшаной. АНЪАНАЛАР НАЗАРИЯСИ 22 МИРҲАЙДАРОВА Закия. ҚАДИМГИ ХИТОЙ ТЕАТРИНИНГ АЙРИМ ХУСУСИЯТЛАРИ 27 БОЛТАЕВ Рустам. ЎЗБЕК МУСИҚАСИДА УСУЛ ЎЙИНИ 32
	МАМИКОНЯН Тамара. ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА 35 НАЗАРЪЯН Арсен. О РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ В ЭСТРАДНОМ ОРКЕСТРЕ БИГ-БЕНД И АНСАМБЛЕ..... 41 НОРҚЎЗИЕВ Муроджон. СЕРҚИРРА ИЖОДҚОР КОМИЛЖОН ЖАББОРОВНИНГ БАСТАКОРЛИК ВА ЖЎРСОЗЛИК ФАОЛИЯТИ 45 РАИМДЖАНОВ Анвар. К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КВАРТЕТНОМ КЛАССЕ 51 ШАРИПОВ Нигматжон. РУБОБ ПРИМА ЧОЛГУСИДА ИЖРОЧИЛИК УСЛУБЛАРИ..... 56 ТУРАПОВ Зулхорбек. ВОПРОСЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ 60 АЗИМОВ Камолиддин. АБДУҒАНИ АБДУҚАЙУМОВ – ЎЗБЕК ОПЕРА ДИРИЖЁРЛИГИ МАКТАБИНИНГ ЕТУК НАМОЯНДАСИ 63 ХОЛХЎЖАЕВ Шухрат. ҚАДИМИЙ МУСИҚИЙ РИСОЛАЛАРДА ТАНБУР ЧОЛГУСИ ҲАҚИДА 67 ЮНУСОВ Улугбек. МИЛЛИЙ МУСИҚА НАМУНАЛАРИНИ ИЖРО ЭТИШДА ҚЎЛЛАНАДИГАН ЎЗИГА ХОС БЕЗАКЛАР 70
	НОРБЕКОВ Анвар. МУСИҚИЙ ТАЪЛИМДА – ҚОНУН УСТУВОРЛИГИ МАСАЛАЛАРИ 73 ТУРСУНОВА (ҲАСАНОВА) Хуршида. ЁШ БОЛАЛАР МУСИҚИЙ ТАРБИЯСИДА ҚЎШИҚ ТИНГЛАШ ВА КУЙЛАШНИНГ УСЛУБИЙ ЖИҲАТЛАРИ..... 77
	БОЙСИНОВА Муштарий. ПЬЕСА ОЙДИН АБДУЛЛАЕВОЙ "СОҒИНЧ" ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА..... 81 ЛУТФУЛЛАЕВА Шоҳиства. КОМПОЗИТОР ИКРОМ АКБАРОВ АСАРЛАРИДА ГАРМОНИК ВЕРТИКАЛНИНГ АЙРИМ ЖАБҲАЛАРИ ...85
	МУСАГУЛОВА Гульмира, АБЕЛТАЕВА Жанель. ЭСТРАДА КАЗАХСТАНА: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ..... 92
	УМУРОВ Нодир. МУСИҚИЙ АХБОРОТ ТЕХНОЛОГИЯЛАРИДА НОТА МУҲАРРИРЛАРИНИНГ ЎРНИ..... 98

БОШ МУҲАРРИР
Гафурова С.

**БОШ МУҲАРРИР
ЎРИНБОСАРИ**
Ганиханова Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:
Ашуров Б.
Гульзарова И.
Қосимхўжаева С.
Муҳамедова Ф.
Насырова Ю.
Рахимов Б.
Турсунова Г.
Эргашева Ч.

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

МУСАҲҲИҲ
Қудратова М.
ТЕХНИК МУҲАРРИР
Камолиддинова 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.


YAMANA
корпорацияси ҳомийлигида
чоп этилади

Босишга рухсат
этилди 30.12.2022 й.

Бичими 60x84¹/₈
"Palatino Linotype" гарнитураси.
Кегли 13. Адади 30 нусха.
"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.

НОВЫЙ КОНЦЕРТНЫЙ РОЯЛЬ YAMAHA CFX – СОЗДАН ДЛЯ ВАШЕГО ТРИУМФА!

Всем известно, что флагманские премиальные концертные рояли YAMAHA CFX, получили заслуженный успех на многих самых значимых мировых концертных площадках. Являются одними из наиболее востребованных и желанных среди всемирно известных виртуозов исполнителей, благодаря невероятному глубочайшему звучанию и ярким неповторимым обертонам.

Но Японская корпорация YAMAHA никогда не останавливается на достигнутом, и постоянно ведет изыскания для все более и более лучшего звучания и стабильности! После многолетних исследований по улучшению, YAMAHA анонсирует свой шедевр, концертный рояль CFX, нового поколения, сохранивший все самое лучшее в традициях предшественника, но ставший еще более совершенным!!!



Новый концертный рояль YAMAHA CFX – создан для Вашего триумфа - того самого момента, ради которого живет каждый артист, когда пианист и рояль становятся единым целым, и у музыки нет границ!!!

Чтобы добиться этого единения, нужен рояль, который будет дышать вместе с вами. Инструмент, настолько удобный и отзывчивый, что вы сможете воплотить свои уникальные идеи и звучать как никто другой.

Представляем новый концертный рояль YAMAHA CFX, при создании которого мастера внимательно прислушивались к советам и пожеланиям самых известных пианистов мира. Рояль, кропотливо созданный вручную опытнейшими мастерами, умело объединяющими мудрость поколений с инновациями сегодняшнего дня!

В основе философии CFX - концепция единения исполнителя с роялем
Инструмент, который стирает границы между тем, что пианист хочет выразить и тем, что он слышит, прикоснувшись к клавишам. Каждый звук, его красота и тончайшие нюансы рождаются именно такими, какими вы их себе представляете. Ни грамма переживаемых вами эмоций не теряется при переходе от пальцев рук к клавишам, молоточкам, деке и резонансу, наполняющему концертный зал. Всё это новый YAMAHA CFX.



Разработан мастерами и для мастеров

Создание концертного рояля, способного стать единым целым с музыкантом, - это длительный и кропотливый процесс. Вот уже более 120 лет YAMAHA посвящает себя служению Звуку. Передовые технологии могут помочь в создании совершенного рояля, но они не заменят уши, глаза, руки и сердце артиста. Технологиями нельзя измерить всю полноту ощущений от прикосновения к клавише, и не объяснить, почему некоторые звуки вызывают мурашки по коже. При создании CFX мастера внимательно прислушивались к советам и пожеланиям самых известных пианистов мира. Это не просто рояль, о котором мечтают музыканты. Это рояль, воплощающий мечты в звуке.



Эталонный подход к производству

Фабрика Yamaha в японском городе Какегава задает стандарты качества в роялестроении. А внутри фабрики есть одно совершенно особенное место. Это мастерская, где самые опытные и искусные мастера вручную создают концертные рояли. Из поколения в поколение они передают друг другу бесценный опыт и секретные умения. Чутко выбирают живые и дышащие натуральные материалы. Ведь только идеальная древесина достойна стать частью роялей CFX, которые будут блистать на лучших сценах мира. Для идеального баланса между абсолютной точностью и теплотой человеческого прикосновения нужно не только мастерство, но и незаурядная интуиция. Фортепианные мастера блистательно владеют знанием, как регулировать, интонировать и настраивать концертные рояли для самых престижных конкурсов и незабываемых выступлений. Именно совместные усилия всех этих специалистов делают возможным рождение такого неповторимого инструмента. Прикасаясь к роялю CFX, вы почувствуете всё тепло человеческих рук, создавших его.

Полное единение пианиста с роялем

Футор и шпрейцы - основание корпуса

Только 1% лучшей древесины из ценных пород бука и красного дерева проходит финальный отбор и становится частью основания корпуса. Ведь от древесины зависит насколько теплым и глубоким будет звук инструмента. Современная технология A.R.E. (Усиление акустического резонанса) уменьшает содержание влаги и улучшает процесс сушки дерева. Этим инновационным методом Yamaha создает идеальные условия для выдержки древесины и впоследствии придает звуку богатый резонанс без лишних вибраций.



Рама

Каждая рама рояля CFX отлита в песчаной форме на нашем заводе по изготовлению рам в городе Ивата в Японии. Мастера Yamaha по металлу десятилетиями совершенствовали технологию её изготовления. Рама является уникальной разработкой компании, она отлично поддерживает натяжение струн и прекрасно резонирует вместе с декой.

Резонансная дека

На изготовление деки концертного рояля идет только 1% из предварительно подготовленной древесины европейской ели. Процесс отбора очень кропотлив и происходит вручную. Это прочное и легкое дерево ценится за его непревзойденные способности преобразовывать вибрации струн в красивый, богатый резонансом звук. Форма короны деки была усовершенствована, что позволило добавить более глубокое и насыщенное звучание в середине диапазона басовых частот. Также изменилась ширина, высота и положение рипок деки, что способствует общему увеличению динамического диапазона.





Штеги

Штеги изготовлены вручную из лучших пород клена. Их форма претерпела изменения в регистре средних высоких частот. Это позволило увеличить эффективную длину струны и усилить низкие частотные составляющие звука в диапазоне между средне высокими и высокими частотами, оптимизируя баланс во всем регистре. Все вместе это создает необычайное богатство звучания и придает насыщенность каждой ноте.

Молоточки

Основой для молоточков становится особый немецкий войлок высочайшего качества, изготовленный по специальному заказу и отбираемый вручную. При этом каждому молоточку придается своя индивидуальная форма. В результате достигается исключительный оттенок и палитра звучания с большей глубиной и нюансами в каждой ноте. Чтобы гарантировать, что волокна надолго останутся в первозданном и естественном состоянии без деформации, каждому куску войлока тщательно придается форма и он особым образом стыкуется с остальной частью молотка. Этот ответственный процесс происходит при оптимальной температуре и является особым ноу-хау компании. Для деревянной части молоточка используются ценные породы ореха, обладающие естественной способностью усиливать общее звучание инструмента.



Чтобы гарантировать, что волокна надолго останутся в первозданном и естественном состоянии без деформации, каждому куску войлока тщательно придается форма и он особым образом стыкуется с остальной частью молотка. Этот ответственный процесс происходит при оптимальной температуре и является особым ноу-хау компании. Для деревянной части молоточка используются ценные породы ореха, обладающие естественной способностью усиливать общее звучание инструмента.



Механика

Механика рояля - это то, с чем непосредственно взаимодействует пианист. В новом CFX была усовершенствована каждая деталь клавишного механизма. Особое внимание уделено точке соприкосновения клавиатуры с механикой и материалу роликов. В результате новый рояль обладает беспрецедентной

степенью отзывчивости, позволяя создавать музыкальную ткань из тончайших нюансов и достигать любых звучностей от деликатного пианиссимо до мощного фортиссимо.



Клавиатура

Покрытие белых клавиш изготовлено из запатентованного компанией особого материала Ivorite™. По цвету и по ощущением он похож на натуральную слоновую кость. При этом он прекрасно поглощает влагу и гораздо более вынослив и комфортен при прикосновении. Покрытие черных клавиш сделано из лучших сортов натурального черного дерева. Тело клавиш изготовлено вручную из древесины отборных сортов ели.

Каждая клавиша имеет подходящую только для ее места форму, размер и вес. Вся клавиатура сбалансирована и оптимизирована для максимального контроля динамики в каждой ноте.

Пюпитр

Пюпитр в новом облегченном дизайне с фигурными отверстиями позволяет музыканту лучше слышать естественный звук инструмента во время игры по нотам.



Одним из важнейших показателей объективной оценки концертного рояля – сколько раз он использовался в международных конкурсах пианистов. Концертные рояли Yamaha становились официальными инструментами Международных конкурсов пианистов, включая конкурсы им. Шопена и П.И. Чайковского, и многие выдающиеся пианисты на самых престижных международных соревнованиях продолжают выбирать рояли Yamaha и сегодня.



АБДУЛЛАЕВ Фарҳод,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти



ЎЗБЕК АНЪАНАВИЙ МУСИҚА МЕРОСИДА РУСТАМБЕК АБДУЛЛАЕВНИНГ ЎЗИГА ХОС УСЛУБЛАРИ

Аннотация

Ўзбек мусиқа маданияти ранг-баранглиги, бетакрорлиги билан доимо ажралиб турган. Халқимизнинг бой мусиқий меросини мусиқашунослик фани ўрганади. Мусиқашунослик йўналиши ўзига хос ва мураккаб соҳалардан биридир. Мусиқашунос мусиқа санъати, унинг қонунлари, тарихи ва назарияси, халқ ва композиторлик ижодиёти, ижрочилик мактабларини таҳлил қилади. Ушбу мақола забардаст мусиқашунос олим Рустамбек Самигович Абдуллаев ижодий фаолиятига бағишланган.

Калит сўзлар: мусиқа, санъат, мусиқашунос, мерос, маданият, тараққиёт, катта ашула, конференция.

Узбекская музыкальная культура всегда отличалась разнообразием и самобытностью. Наука музыковедение занимается изучением богатого музыкального наследия нашего народа. Музыковедение – одна из уникальных и сложных областей. Музыковед анализирует музыкальное искусство, его законы, историю и теорию, народное и композиторское творчество, исполнительские школы. Данная статья посвящена творчеству выдающегося музыковеда, ученого Рустамбека Самиговича Абдуллаева.

Ключевые слова: музыка, искусство, музыковед, наследие, культура, развитие, большой хор, конференция.

Abstract

Uzbek musical culture has always been distinguished by diversity and originality. The science of musicology deals with the study of the rich musical heritage of our people. Musicology is one of the unique and complex fields. A musicologist analyzes the art of music, its laws, history and theory, folk and composer creativity, performing schools. This article will be devoted to the work of outstanding musicologist, scientist Rustambek Samigovich Abdullaev.

Keywords: music, art, musicologist, heritage, culture, development, large choir, conference.

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори Рустамбек Абдуллаевнинг миллий мусиқий меросимизга қизиқиш доираси кўп қирралиги билан ажралиб туради. Халқ қадриятлари билан шуғулланган санъаткор-олим ҳаётга қанчалик чуқур кириб борса, уни қанчалик пухта билса, воқеа-ҳодисалардан қанчалик ҳаяжонланса, у яратган илмий ёки оммабоп асарлар ҳам шунчалик ҳаётий ва таъсирчан бўлади. Ўз халқининг турмуш тарзини синчковлик билан кузатиш, воқеа-ҳодисаларнинг

ички оқимини чуқур англаш, улардан таъсирланиш, ҳаётдан ва халқнинг ўзидан зарур бўлган маълумотларни ажратиб олиш, ижод-илм жараёнида ҳаёлга, бадий тасаввурга кенг йўл очиш ва ундан илмий-санъаткорона фойдаланиш, жўшқин илҳом, зўр иштиёқ билан ижод этиш – санъатшунос-олимнинг зарур шарти.

Асрлардан-асрларга ўтиб, бизгача етиб келган бой бадий-маданий меросимиз – ўзбек анъанавий мусиқаси асарларини тўплаш, ёзиб олиш, тадқиқ этиш, тўпламлар ва илмий



мақолалар сифатида нашр қилиш ва кенг оммага тарғиб этиш каби мураккаб, лекин шарафли вазифа жуда оз кишиларга насиб этган. Рустамбек Абдуллаев бунининг кундалик оддий юмуши деб ҳисоблайди. Эллик йилдан ортиқ шу соҳа билан шуғулланиб келган муסיқашунос-фольклоршунос олим ва мураббий унинг сир-асрорлари, маросимлари ва ноёб бадиий дурдоналарини ўрганиб, қатор-қатор илмий рисоалар яратди, дарслик ва ўқув қўлланмалар нашр эттирди. Муסיқа ижодиёти уни ўз измига тортишининг боиси шуки, неча асрлар давомида яратилган, жаҳон илм-фани, санъати ва маданияти тараққиётига муносиб ҳисса бўлиб қўшилган ўзбек фольклор ва мумтоз муסיқаси бадиий меросимизнинг катта ва ажралмас қисмини ташкил этади. Бунда, биринчидан, оилавий ва

ёшлиқдан ушбу заминда яшаб, озуқа олган маданий-бадиий муҳит, иккинчидан, устозлари Илём Акбаров ва Файзулла Кароматлиларнинг хизматлари катта роль ўйнаган.

Рустамбек Самирович Абдуллаев 1947 йил 13 декабрда Тошкент шаҳрида зиёлилар оиласида туғилди. Отаси Самир Абдуллаев Файзулович – таниқли расом, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, Иккинчи жаҳон уруши қатнашчиси, совет иттифоқи қаҳрамони [1]. Ижоди ранг-баранг ва сермазмун. Асарларида табиат, инсон гўзаллиги, айниқса, замондошлари, уруш қаҳрамолари, меҳнаткаш халқ ўз аксини топган. Болаларини эса шу санъат муҳитида тарбиялади. Р. Абдуллаев тадқиқотчилик, педагогик ва ташкилотчилик йўналишларига катта эътибор беради. Муסיқий-этнографик, илмий-тадқиқотчилик фаолиятини ўзбек ва Марказий Осиё халқларининг муסיқа меросини ёзиб олиш, таҳлил ва тарғиб қилишга бағишлаган. Бу соҳада “Катта ашула жанри ва унинг намояндalари” мавзусида номзодлик (1982) ва “Марказий Осиё халқлари маросим муסיқаси” мавзусида докторлик (1997) диссертацияларини ёқлади [2]. Олимнинг илмий-ижодий ишлари кенг кўламлилиги билан аҳамиятлидир. Нашр этилган илмий ишлари мураккаб, кам ўрганилган муסיқий фольклоршунослик ва муסיқашунослик муаммоларига оид. Муסיқашуносликнинг анъанавий йўналишига хос бўлган барча тармоқларда самарали ижод қилади. Фольклор муסיқаси, анъанавий маданият, ижрочилик мезонлари ва

таснифоти, ўзбек анъанавий мусиқаси, композиторлик ижодиёти, оммавий мусиқа маданияти, замонавий ижрочилик ва жаҳон мусиқа адабиётига хос йўналишлар бўйича илмий-назарий, илмий- услубий, ўқув-методик, танқидчилик ва амалий оммабоп асарлар тайёрлади. У чет элларда ҳам катта обрў-эътибор ва хурмат қозонган олимлардан. Турли халқаро ташкилотлар (ЮНЕСКО, ШАРС, Осиё этномусиқалогия ассоциацияси, АССИ) ва кенгашлар фаолиятида фаол иштирок этиб келаётгани бунинг яққол далилидир.

Олимнинг кўплаб фундаментал ишлари нашр этилган. Жумладан, “Ўзбек мусиқаси тарихи хрестоматияси” (Т. Соломонова билан ҳаммуаллифликда) рус ва ўзбек тилларида (Москва, 1981; Тошкент, 1981), “Жанр катта ашула и его носители” (автор. канд. дис., Ташкент, 1982), “Обрядовая музыка Центральной Азии” (Ташкент, 1994), “Файзулла М. Кароматли” ўзбек ва рус тилларида (Тошкент, 1996), “Обрядовая музыка народов Центральной Азии” (автор. докт. дис., Ташкент, 1997), “Байсун. Традиционная музыкальная культура” (Ташкент, 2006), “Boysun. Traditional musical culture” (Тошкент, 2006), “Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии” (Ташкент, 2006), “Ўзбек мумтоз мусиқаси” (дарслик, Тошкент, 2008). Унинг 150 дан ортиқ мақолалари турли тўпламлар, китобларда (“История узбекской советской музыки”, “История музыки Средней Азии и Казахстана” ва б.),

журналларда (“Советская музыка”, “Шарқ юлдузи”, “Санъат”, “Мозийдан садо”, “Белла Терра”, “Жаннат Макон”, “Музыкальная академия” ва б.), энциклопедияларда (Ўзбек совет энциклопедияси, Музыкальная энциклопедия, Ўзбек Миллий энциклопедияси ва б.), газеталарда (“Ўзбекистон адабиёти ва санъати”, “Халқ сўзи”, “Правда Востока” ва б.) чоп этилган [3].

Рустамбек Абдуллаев 2000 йилдан бошлаб ЮНЕСКОнинг “Инсониятнинг дурдоналари” дастурида фаол қатнашиб келди ва унинг саъй-ҳаракати натижасида Бойсун маданий муҳити (2001), Шашмақом (2003), Катта ашула ва Наврўз (2009) ЮНЕСКО томонидан “Инсониятнинг номоддий маданий мероси дурдонаси” деб тан олинди ва ушбу дурдоналарни сақлаш ва тарғиб этишда самарали фаолият кўрсатди. Рустамбек Абдуллаевнинг бевосита ташаббуси билан Бойсунда “Бойсун баҳори” Очиқ фольклор фестиваллари ва халқ ижодиёти муаммоларига бағишланган Халқаро илмий анжуманлар ўтказилди (2002-2006). Унинг машаққатли, лекин хайрли ишларидан яна бири – мусиқашунослик ва мусиқий фольклоршунослик муаммоларига бағишланган Халқаро ва Республика миқёсида ўтказилиб келинаётган анжуманларни ташкил этиш ва турли мавзулардаги маърузалар билан қатнашишидир. 1974 йилдан бошлаб ана шундай илмий-назарий ва илмий-амалий конференция ва симпозиумларда иштирок этди, жумладан, Алма-Ата (1974), Москва (1975, 1978, 1982, 1989, 1991), Самарқанд (1978, 1983, 1987) ва “Шарқтароналари”

фестивали доирасида (1997-2009), Душанбе (1990, 1991, 2005), Бухоро (1990-1991), Тошкент (1975-2009), Навоий (2001), Исфара (2003), Алматы (1991, 1994, 2004), Бойсун (2002-2006), Бусан-Сеул (Корея, 2003), Осака, Токио, Такушима (Япония, 2004, 2008, 2009), Цинцинати (АҚШ, 2005), Бишкек (2009), Техрон (Эрон, 2008), Дашауз (Туркманистон, 2009). Рустамбек Абдуллаев иштирокидаги “Катта ашула жанрини сақлаш ва уни тарғиб этиш” илмий-амалий иши АССИ ЮНЕСКО (Япония)нинг Олтин медали билан тақдирланди (2009).

Олимнинг эллик йиллик педагогик фаолиятини ҳам алоҳида эътироф этиш лозим. Ўрта ва олий таълим муассасаларида талабаларга сабоқ бериш билан бирга, мусиқашуносларнинг бакалаврлик ва магистрлик ишларига раҳбарлик қилди. Кўплаб

ўзбек ва хорижлик мусиқашунослар номзодлик диссертацияларини унинг раҳбарлиги остида химоя қилишди. 2001 йили Рустамбек Абдуллаевга профессор илмий унвони берилди.

Хулоса қилиб шуни таъкидлаш жоизки, ўзбек этномусиқашунослигининг замонавий муаммолари мураккаб тадқиқотнинг ўзига хос усуллари яратиш билан бирга, фаннинг умумий тараққиётидан ҳеч қачон ажралиб турмаган. Устозни тавсифлаш учун камтарликнинг ҳаёси, ҳаёнинг камтарлиги каби таърифлар айни муддаодир. Меҳрибон, лекин ўта қаттиққўл, талабчан, принципиал ва хушмуомала инсоннинг шахсияти авлодларга ибрат ва намунадир.

Фойдаланилган манбалар:

1. <https://ru.wikipedia.org>
2. <https://rusneb.ru/>
3. <https://kitobxon.com>



АБДУЛЛАЕВ Рустамбек,
доктор искусствоведения,
профессор Государственной консерватории Узбекистана



ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОСВОЕНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация

Современное состояние традиционной музыки Центральной Азии – это её сохранность и развитие, верность традициям национально-художественных культур, интеграция этого наследия в процесс формального (система художественного образования) и неформального образования (система ученичества “устоз-шогирд”). При этом познания не только своего наследия, но и общечеловеческих ценностей во всех его формах, отражающих опыт и чаяния человечества, поощряя подлинный диалог между культурами.

Ключевые слова: традиционная музыка, феномен, этнос, освоение, образование, концепция, система, национальное.

Марказий Осиё анъанавий муסיқасининг замонавий ҳолати бу – унинг сақланиши ва ривожланиши, миллий-бадий маданият анъаналарига садоқат, ушбу меросни расмий (бадий таълим тизими) ва норасмий (“устоз-шогирд” ўқувчилик тизими) таълимга интеграция қилишдир. Шу билан бирга нафақат миллий мерос, балки инсониятнинг тажрибаси ва орзу-умидларини акс эттирувчи умумбашарий қадриятларни унинг барча шаклларида англаш маданиятлараро асл диалогни кенгайтиради.

Калит сўзлар: анъанавий муסיқа, феномен, этнос, ўзлаштириш, таълим, концепция, тизим, миллий.

Abstract

The current situation of traditional music of Central Asia is its preservation and development, loyalty to the traditions of national artistic cultures, the integration of this heritage into the process of formal (system of art education) and non-formal education (system of apprenticeship of “ustoz-shogird”). At the same time, knowledge of not only its heritage, but also of universal values in all its forms, reflecting the experience and aspirations of mankind, encouraging a genuine tradition dialogue between cultures.

Keywords: traditional music, phenomenon, ethnos, development, education, concept, system, national.

Современная музыкальная культура Центральной Азии – многосоставное и динамично развивающееся художественное явление, имеющее свою специфику и историю. Её неизменный и быстро меняющийся на рубеже XX-XXI веков социокультурный фон определил, с одной стороны, объективную сложность и неоднозначность развития музыкального искусства региона, а с другой, дал большой простор и свободу для множества индивидуальных оценок и подходов к ней. Бережное отношение к богатому наследию

через призму музыкальных традиций в Центральной Азии является очень важным направлением: важно обучить молодежь традициям и передавать их из поколения в поколение. Это залог сохранения культуры, которая развивается на протяжении многих веков. При этом традиционная музыка как элемент нематериального культурного наследия, её охрана и развития осуществляется при широкой поддержке на уровне государства и общества. Но тем не менее, в нынешний век глобализации и высоких технологий нередко сталкиваемся

с недостаточно серьезным отношением к этому уникальному искусству – якобы оно является лишь атрибутом далекого прошлого.

Традиционная музыка (инструментальная и вокальная), включающая в себя музыкальный фольклор и инструментально-профессиональную музыку – одна из самых ярких репрезентантов музыкальной культуры Центральной Азии, которая отразила в своей синкретической музыкально-вербальной и музыкально-инструментальной природе, в исторически меняющихся формах музицирования, образной сфере, музыкальных структурах всю полноту духовной и практической деятельности определенного этноса; его религию и философию, производственную и социальную деятельность; опыт речевых и мыслительных форм, эмоционально-психологическую полноту жизнеощущения.

Опыт мировой этномузыкологии показывает, что у народов Центральной Азии, связанных с древнейшим укладом жизни – оседлым (земледелие) и кочевым (скотоводство), как правило, наблюдается большое разнообразие музыкальных жанров и музыкального инструментария, исполнительских стилей и приемов, а также высокое развитие инструментальной и вокальной музыки, которая включается во все важнейшие сферы жизнедеятельности суперэтноса региона, в тоже время имея свои индивидуальные особенности. Генезис традиционной музыки, уходящий в глубь веков, исторические этапы её развития тесно связаны с социально-культурным пространством, устной речью, эпической поэзией оказали большое влияние

на формирование творческо-исполнительских традиций, её характерных черт, то есть преобладание своеобразного эмоционального тонуса, как “эмоционально высокое обобщение в сочетании с эмоциональной отзывчивостью и мудрой философской созерцательностью” (Б. Асафьев). Эти традиции, определяющие глубинные ценностные основы музыкального наследия в наши дни, все большую значимость приобретают при исследовании исторических и теоретических вопросов традиционной музыки в целом, а также её направлений, стилей или жанров.

В основе новых, инновационных исследовательских подходов находится основополагающее положение универсального свойства: все логико-интонационные связи элементов и структур музыкального процесса формируются и координируются в контексте восприятия, исключительно и только музыкальным мышлением. При этом музыкальный процесс основывается на двух взаимодействующих принципах (в контексте процессуального развертывания), связанный с деятельностью восприятия и мышления (внутренний аспект), а также музицирования (музыкально-исполнительская деятельность, внешний аспект), их соотношений (ментального и реального) и функциональной специфики (системно-образующая функция). Музицирование – как самостоятельная и продуктивная область монодической культуры, которая при музыкально-исполнительской деятельности во многом формирует специфику музыкального мышления. Два основных вида монодического музицирования – сольное

и унисонно-коллективное (вокальная музыка, то есть фольклорное песнетворчество и изустно-профессиональное), а также сольное и ансамблевое (инструментальная музыка, то есть фольклорная и изустно-профессиональная), суть которых заключается в продуцировании одной единой мелодической линии (устной в прошлом, а с XX века письменно-техногенной традиций).

Традиционная музыка, как вид монодической системы, в которой доминирующее и системообразующее положение занимает исполнительская культура, то есть инструментальное и вокальное музицирование фольклорного и изустно-профессионального творчества в процессе своего исторического развития стадиялен (с учетом процесса изучения древнего и средневекового периодов развития музыкальной культуры народов Центральной Азии): 1 – преджанровая фаза, освоение языковых норм (античность, формирование народного творчества на основе сакральности); 2 – раннежанровая фаза; овладение жанровым составом, как форма-схема (раннее средневековье формирование музыкального профессионализма (первичный пласт традиционной музыки) и бастакоровское творчество (Борбад); 3 – освоение жанровой системой традиционной музыки (фольклор и изустно-профессиональное) – инструментальное, вокально-инструментальное, эпическое и макомное творчество (зрелый период – “восточный (мусульманский) ренессанс”), практика и наука; 4 – освоение и развитие жанра как типа содержания (период локализации национальных музыкальных культур – позднее

средневековье), система обучения “устоз-шогирад” (мастер-ученик); 5 – новое отношение к традиционной музыке на уровне – язык, форма и жанр (XX век). Именно в этот период ярко проявляется большое отличие базовых параметров музыкального языка (мелос, форма, тембр, фактура, ладоинтонационность, ритм, усул), манеры исполнения (игра и пение) и национального звукоидеала, непосредственно воздействующих на восприятие традиционной музыки. При этом музыкальный процесс развивается по новым параметрам и уровням, как универсальная концепция музыкального взаимодействия: творческая – устная и письменная традиция; исполнительская – монодия и многоголосие; социальная – традиционная и современная культура; культурологическая – Восток и Запад; жанровая – традиционная музыка-бастакоровское и композиторское творчество; образовательная (освоение) – традиционное обучение (индивидуальное) и новая система музыкального образования (массовое).

В начале XX века (20-40-е годы) – сложились два направления современного научного изучения традиционной музыки Центральной Азии – национальное и европейское, между которыми до сих пор существуют естественные различия. Для первого характерен взгляд изнутри, глубокие знания реалий этнической культуры, художественно-поэтический тип описания, органически связанный с устными знаниями и богатейшим образно-выразительными возможностями музыкально-вербального языка этносов региона. Фундаментом, обобщающим богатый фактологический,

исторический и эстетический опыт народного знания, служили литературное наследие Рудаки, Беруни, Джами, Алишера Навои, Бабура, Махтумкули, Феруза, Абая; музыкальная наука средневековья (Фараби, Ибн Сино, Урмави, Мараги, Кавкаби, Дервиш Али Чанги); XX веке исследования А. Жубанова (Казахстан), А. Фитрата (Узбекистан), С. Айни (Таджикистан) и др. Для второго характерна опора на методология европейской науки, обращение к документальным источникам – А. Затаевич (Казахстан), Н. Миронов и В. Успенский (Узбекистан), В. Успенский и В. Беляев (Туркменистан), А. Затаевич и В. Виноградов (Кыргызстан). Труды ученых 50-80-х годов, издавших монографии о жизни и творчестве народных музыкантов и певцов, бастакоров (творцов и носителей музыкальных традиций); исследовавших образную и жанровую системы традиционной музыки, музыкальные закономерности (мелос, строй, ладо-формообразование, ритмика) и исполнительство, представляющие собой достижения исторического и теоретического изучения кюя, эпоса, макамов с методологической позиции европейского направления (европоцентризм), что стали причиной недифференцированного подхода к изучению фольклорного и изустно-профессионального пластов, как целостному образованию “народное творчество”.

И если справедлива мысль, что прогресс в искусстве состоит в не смене старого новым (при этом новое – еще не значит лучшее!), а в расширении общего культурного поля и накопления художественных ценностей, то именно это

и происходит, на наш взгляд, с современной музыкой народов Центральной Азии. И это в значительной мере связано с проблемой устного профессионализма и появления в 70-х годах XX века идеи существования традиционной музыки (синтеза фольклорной и изустно-профессиональной музыки), не воспринимаемое идеологами европоцентризма, что дало толчок к научному осмыслению этого явления на уровне центрально-азиатского материала (свидетельством тому, ряд международных музыкальных форумов – VII Конгресс ММС (ICM), Москва, 1971; III Трибуна музыки Азии, Алмааты, 1973; I-III музыковедческий симпозиум и фестиваль традиционной музыки ММС (ICM) и МСТМ (ICTM), Самарканд, 1978, 1983, 1987). Именно последняя треть XX века характеризуется новым научным направлением к принципам народной эстетики, образования и музыкальной теории с охватом широкого круга вопросов: от понимания и познания специфики традиционной музыки, комплексного изучения музыкальных традиций, в частности, инструментальной и вокальной музыки. макамоного и эпического искусства; жанровых и творческо-исполнительских особенностей; музыкального мышления и творческого процесса индивидуальностей; музыкального языка и проблем формообразования; исполнительства и образования (традиционного и академического); взаимодействия с традициями композиторского творчества; осмысление кризиса традиционной музыки XX века в музыкально-теоретическом и культурологическом аспектах и поиск путей возрождения – все эти

направления составляют важную часть современных исследований музыкальной культуры Центральной Азии.

Традиционная музыка Центральной Азии, как исторически сложившаяся и стилистически завершенная система музыкального мышления, выработала объективные законы, свидетельствующие о характере и степени её развития. В процессе исторической эволюции данная музыка создала богатые выразительные средства эстетического отображения мира. Музыкальная практика, в рамках которой выработана исполнительская культура, созданы музыкальный инструментарий и жанровая система, в процессе эволюции культивировала определенные жанры и виды, развивала качества и элементы, наиболее полно отражающие особенности пространственно-временного мировосприятия народов региона. Соответственно, традиционная музыкальная культура рассматривается как система отношений, связывающая множество разнообразных форм, в совокупности которых эта музыкальная культура реализуется целостно в качестве художественной системы. Существование в традиционной музыке народов Центральной Азии параллельных линий развития, связанных с земледельческой и степной культурами, их постоянное взаимодействие привели к формированию различных пластов в этой сфере деятельности человека.

В условиях современности урбанизация, демографические процессы изменили социальный контекст бытия традиционной музыки; ещё в XX веке идеологический диктат способствовал снижению её статуса в современном

обществе. Вестернизация (переход на нотное обучение и исполнительство, реконструкция музыкального инструментария, новые сценические формы функционирования – “неофольклор”, “фольклоризм”) стала фактором глубоких изменений его природы: темперированный строй упростил ладовые системы и исполнительский стиль, а письменная традиция (нотная фиксация, аудио-визуальная запись образцов, на их основе процессы освоения и обучения) изменило систему музыкального мышления. Все это и предопределило новую концепцию освоения и образования традиционной музыки народов Центральной Азии в XXI веке. И эта концепция в системе музицирования образцов традиционной музыки, взятое в его различных видах, выполняет основные креативные функции творческого самовыражения современного музыканта и певца традиционной культуры.

Традиционная музыка народов Центральной Азии на протяжении тысячелетий развивалась и совершенствовалась во взаимодействии с различными сферами их культуры, и поэтому изучение истории национальной музыки тесно связана с исследованием тех исторических эпох, в которых и берут свое начало традиции, сохранившиеся до настоящего времени. И это обусловлено рядом объективных причин:

- на рубеже XX-XXI веков сделаны значительные открытия, касающиеся музыкальной культуры, инструментального и вокального искусства эпохи древности и средневековья;

- богатейшее историко-культурное наследие эпохи древности и средневековья

играет огромную роль в дальнейшем развитии художественной культуры народов региона (свидетельством тому, проведения ряда масштабных научных форумов на рубеже XX-XXI веков: Алматы, Душанбе, Ташкент, Самарканд, Бухара, Бишкек, Байсун, Астана, Исфара, Ашгабад, Шахрисябз, Термез и др.);

- задачи по исследованию духовного наследия народов региона нужно решать с новых научных позиций (это нашло отражение в Законопроектах и Государственных программах по охране нематериального культурного наследия);

- резко возросший престиж традиционно-национальных форм музицирования во многом изменили общую обстановку в музыкальной жизни всего региона Центральной Азии (проведение Международных фестивалей “Шарк тароналари”, искусства макома и бахши в Узбекистане: недели традиционной музыки в Кыргызстане (день комуза); дни Шашмакома в Таджикистане; фольклорного искусства в Туркменистане (народного эпоса) и Казахстане (инструментальной домбровой музыки), день домбры);

- рассмотрение генезиса и процесса исторической эволюции жанров традиционной музыки, изучения специфики формирования основных групп традиционного музыкального творчества и исполнительства в их взаимосвязи со сложившимися сферами социального функционирования как целостной художественной системы (традиционная музыка как элемент нематериального культурного наследия человечества, Конвенция ЮНЕСКО, 2003);

- сохранение и охрана, развитие и использование (творчество, исполнительство, образование, наука, популяризация на основе инноваций и новых технологий);

- пути сохранения креативной основы традиционного музыкального искусства в современном обучении. Подобный подход дает возможность осмыслить основные закономерности эволюции музыки традиционной культуры под воздействием многообразных факторов исторического и культурного характера, выявить устойчивые линии преемственности, обусловившие сохранение в музыкальной культуре народов региона традиций, которые зародились в далеком прошлом.

Обретение Независимости позволило поставить проблему вербального, а также музыкального языка на уровень государственной, как средства сохранения национальной менталитета, базы духовного, идеологического и культурного единства народа, а это напрямую связано с гармоничным и полным развитием государственности. Идентификация общности на базе музыкального языка, при сохранении национального музыкально-языковой среды, прямо обращенный к образному мышлению, эмоциям; при этом музыкально-вербальные языки профессиональных музыкальных культур отличаются неведомой им тонкостью микроинтонирования, изощренностью ритма и импровизационностью, реализуемая в сольном инструментальном (дутарная, домбровая, комузная, кобузная музыка) и вокальном (ашула.

ыр, дастан, манас, жырау, айтыс, маком, мукам) исполнительстве.

Компенсация информационных потерь, связанные с переходом на письменную основу: европейская система нотной записи в качестве пространственного модуля. В XX веке на европейской основе воплощались базовые структуры традиционного музыкального языка и мышления, отчасти это проходило на базе самовыражения на родном языке этноса (в ряде республик менялся официальный статус устной профессиональной традиции). Очень противоречива та ситуация, когда студенты традиционного исполнительства, исполняя по специальности музыку одной интонационной системы (традиционной), в теории постигают структуру другой системы (европейской), то есть изучают те же исторические и музыкально-теоретические дисциплины. Письменная форма обучения (с использованием нотных, аудио-визуальных записей) наложила глубокий отпечаток на традиционного музыканта и исполняемую им музыку. Не умаляя значения в условиях современности письменной фиксации музыки, понимая необходимость как овладения нотно-музыкальной системой, так и знаниями европейской музыки – это форма обучения не только порождает схематизацию музыки, но и сковывает творческое начало вообще, как устность овладения приемами национальной мелизматике, импровизационность, тембровая характеристичность голоса и инструментария, особенности нетемперированного интонирования (своеобразие микроинтонирования). Традиционная музыка на современном

этапе переживает болезненный и неотвратимый процесс нотной фиксации с учетом национальной специфики и звукоизвлечения (17-ступенная ладовая система, разработка которой осуществляется в Иране, Турции, Узбекистане). Она даст возможность расширить способности её “жизненного” функционирования, которая, наряду с акустическим кодом, даст возможность ладово-интонационным и ритмическим преобразованием, в частности, создания новых музыкальных инструментов и нотных фиксаций музыкальных образцов.

Современное состояние традиционной музыки Центральной Азии – это её сохранность и развитие, благодаря верности традициям национально-художественных культур, в частности, интеграции этого наследия в процесс формального (система художественного образования) и неформального образования (система “устоз-шогирд” (мастер-ученик) – школы исполнительского мастерства (созанда, кюечи, бахши, жырау, макомчи, манасчи, катта ашулачи), основанный на слуховом или визуальном восприятии, которая имела прочную методологическую базу, передающие на протяжении многих поколений устные музыкальные и художественные традиции с помощью детально разработанной системы, начиная от теоретических знаний до специальных технических упражнений, позволяющих овладеть приемами пения или игры на музыкальном инструменте, словесным словарем или навыками поэзии. Например, техника игры на танбуре и одновременно навыки пения для узбекско-таджикского

макомного исполнителя была настолько изощренной, а значение музыки на глазах общества столь высоким, что ученику разрешалось потратить год на овладение только одним виртуозным исполнительским приемам. Тоже можно проследить и в казахской домбровой музыке западных и восточных школ, или же в кыргызской комузной музыке, где исполнительско-штриховая техника воспроизводит определенные образы или движения.

Современные мировые тенденции в развитии образования определяют необходимость переосмысления подходов к определению содержания художественного образования. И это связано с формированием парадигмы образования, в основе которой лежит идея интенсивного межкультурного и внутрикультурного диалога, что отражается в существенном переосмыслении основных целей и процессов образования, нарастании тенденций к гуманистическому и целостному развитию личности. И это направление детерминированы потребностью подготовки специалистов к реальной жизни, ориентирующихся в сложных проблемах современной материальной и духовной культуры. Речь идёт не просто о новых технологиях обучения или в частных методиках, а о новом уровне развития личности, нового стиля мышления. Ведь суть художественного образования – формирование творческой личности.

Современная система обучения и освоения основана на письменной традиции, но с учетом специфики профиля специальности, обусловленную его особенностями, в определенной мере, базируется и на материале традиционной культуры.

Соответственно, введение в учебный процесс традиционной музыки в профилирующие дисциплины, проецирует модель традиционного исполнительства и мастерства, ориентирован на восстановление особенностей традиционной музыки, способствует освоению знаний, навыков, традиций и активизации творческих способностей. Знание композиционных и формообразующих закономерностей помогает осмыслить индивидуальный стиль каждого объекта культурного наследия, выявить в них черты традиционности и новаторства, вариантности и жанровой принадлежности. И интеграция традиционной музыки в учебный процесс художественного образования будет способствовать:

- повышению осведомленности о традиционной культуре (и нематериального культурного наследия) среди молодого поколения, а через них – и всего общества; в дальнейшем их участия в массовом образовании через средства массовой информации, как телевидение и пр. (примером тому, программа “Учимся играть на домбре” (Казахстан); программа “Звучит комуз” (Кыргызстан); программы “Слушая бахши” или “Основы макома” (Узбекистан) и др.);

- познания не только своего наследия, но и общечеловеческих ценностей во всех его формах, отражающих опыт и чаяния человечества, поощряя подлинный диалог между культурами. Как новая форма освоения и популяризации -Международные форумы, которые имеют важное значение для бережного сохранения, возрождения и развития традиционной музыки во всем мире, передачи традиций

мастеров будущим поколениям, объединения наших усилий и возможностей на этом пути (Международные музыкальные фестивали “Шарқ тароналари” в Самарканде (1997-2019), макомного искусства в Шахрисябзе (2018), искусства бахши в Термезе (2019) и Нукусе (2021), Открытый фольклорный фестиваль “Бойсун бахори” в Байсуне (2002-2019) и др. в Узбекистане);

- ныне государственная политика стран региона связаны с деятельностью, которая позволили выработать стратегию сохранения и дальнейшего развития традиции (в рамках нематериального культурного наследия ЮНЕСКО) в современной художественной культуре – это успешное осуществление Государственных программ “Культурное наследие” (Казахстан), “Охраны, сохранения, пропаганды и использования НКН” (Узбекистан, Кыргызстан); проведением в Узбекистане Международных музыкальных фестивалей “Шарқ тароналари”, “Искусства макома и бахши”; в Туркменистане – “Древние истоки музыкального искусства”; в Таджикистане – дни “Музыки Шашмакома” и Кыргызстане – дни “Традиционной музыки кыргызов”, а также Международных научных конференций по проблематике традиционной культуры и НКН. Все это обуславливает не только “узаконение” НКН, но и необходимость интенсификации организационных усилий по сохранению и активизации научных изысканий и практики в сфере традиционной культуры;

- использованию метода культурно-исторической репродукции традиционной музыки во всем комплексе,

включающие как теоретические основы, историю, так и практические навыки овладения художественным творчеством и исполнительством (включение в учебный процесс системы музыкального образования дисциплин, как “Азбука макома”, “История макома”, “Основы традиционной музыки”, “Основы макома”, “Макомное сольфеджио”, “Этносольфеджио”, “История традиционного исполнительства” и др. в Узбекистане и Казахстане);

- становлению и формированию индивидуального стиля, который в последующем послужит основой для возникновения собственной исполнительской школы; в этом отношении современный исполнитель (музыкант, певец) – аналог билингвизма, свободно чувствующий себя в обоих типах культуры. В соответствии с этим, в учебные программы определенных дисциплин общеобразовательных школ ввести сведения об объектах нематериального культурного наследия и их значения в условиях современности. В рамках проекта ЮНЕСКО разработан модуль по внедрению НКН в процесс обучения школьников по предметам: литература (народное творчество), музыкальная культура (исполнительское искусство), история (обычаи, обряды, праздники), физическая культура (народные игры) и трудовое воспитание (народные промыслы и ремесла), которые были опробованы в школах Ташкента (подготовлены учебные и методические пособия);

- созданию и развитию традиционной культурой среды в системе художественного образования, так как истинная традиция уже не воспроизводит себя

на местах её былого рождения; формированию высоко профессионального специалиста, способного культивировать и пропагандировать самобытное музыкальное наследие народа, тем самым, сохраняя её уникальность (примером тому, шедевры человечества Шашмаком, Катта ашула, Навруз, Гёроглы, Манас и др.).

- разработке проблемы строения музыкального языка этноса региона, его социального функционирования и практической методики его изучения и обучения на массовом уровне. В этом плане организация Центра узбекского национального искусства маком с его областными филиалами, которая занимается научно-исследовательской, образовательной и практической деятельностью или же а системе музыкального образования (от начального до высшего звена) - специализированных школ “искусства макома” в Фергане и “искусства бахши” в Термезе на основе синтеза традиционного (с привлечением мастеров-бахши и макома) и академического (освоения музыкально-теоретических дисциплин письменной традиции), в ближайшие годы организация таких школ намечено в центрах бытования макома и народного эпоса Узбекистана. Функционирование с 2020 года в Ташкенте Института узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби по подготовке высококвалифицированных профессиональных музыкантов, певцов и бахши традиционного исполнительства (а также музыковедов-востоковедов и бастакоров).

На рубеже XX-XXI веков обозначились важные проблемы развития человечества – поиск духовных каналов, открывающих дальнейшие позитивные пути развития. И именно традиционная культура одна из этих каналов – это многоуровневая информационная система, содержащая в себе генетические коды человечества, а образование носителей традиций – составная часть этого информационного организма, без которого невозможно его существование. И это образование опирается на цельную систему миропонимания, которое даёт доступ к пониманию музыкальной культуры как системы мировосприятия. Важно учесть то, что система обучения должна быть открыта для изучения новых тенденций развития мировой культуры, одним из которых является нематериальное культурное наследие человечества.

Использованная литература:

1. Абдуллаев Р. С. Нематериальное культурное наследие Узбекистана в системе художественного образования и современная практика //Музыкальное образование XXI века: проблемы и решения. Материалы Международной научно-практической конференции. -Ташкент: 2014. 64-72 стр.
2. Абдуллаев Р. С. Узбекская традиционная музыка как часть современности//Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. -Ташкент: 2008. 9-38 стр.
3. Абдуллаев Р. Традиционная музыка – феномен художественной культуры Центральной Азии//Музыкальное искусство XXI века: проблемы и решения. Материалы Международной научно-практической конференции. -Ташкент: 2018. 79-84 стр.
4. Сохранение креативной ценности нематериального культурного наследия Центральной Азии: на примере устных традиций и эпосов. -Самарканд: 2015.



ТУРСУНОВА Гулшаной,
санъатшунослик фанлари номзоди,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти, докторант (DSc)

АНЪАНАЛАР НАЗАРИЯСИ
(МУСИҚИЙ СУЛОЛАЛАР МИСОЛИДА)

Аннотация

Мақолада анъана масаласи, унинг маданият ва санъатдаги кўриниши муסיқий сулолавийлик феномени асосида таҳлил қилинади. Бу борада илмда, ўзга фан йўналишларида шакланган қарашлар тизими, ёндашувлар ва ишлаб чиқилган моделларга эътибор қаратилган. Муסיқий сулолавийлик феноменини тадқиқ қилиш борасида илк бор унинг назарий асосини белгилаш қаратилган атамаларнинг илмий аппарати очиб берилди.

Калит сўзлар: муסיқий сулола, назария, типология, маданий мерос, ворислик, анъана, ижодий ресурс.

Статья посвящена вопросу исследования теории традиций в культуре и искусстве на примере феномена музыкальной династии. Анализируются взгляды и позиции исследователей по данному вопросу в смежных областях науки, а также модели его теоретического изучения. При исследовании феномена музыкальной династии особое внимание уделено формированию нового терминологического научного аппарата.

Ключевые слова: музыкальная династия, теория, типология, культурное наследие, преемственность, традиция, творческий ресурс.

Abstract

The article is devoted to the study of the theory of traditions in culture and art on the example of the phenomenon of a musical dynasty. The views and positions of researchers on this issue in related fields of science are analyzed, as well as models of its theoretical study. In the study of the phenomenon of the musical dynasty, special attention is paid to the formation of a new terminological scientific apparatus.

Key words: musical dynasty, theory, typology, cultural heritage, continuity, tradition, creative resource.

Муסיқий сулолавийлик феномени, тартибли ва кетма-кет динамик авлодлар ўзгариши ва муסיқа санъати равнақиға ўзининг муносиб ҳиссасини қўшиши билан алоҳида эътиборлидир. Бу борада ҳар бир муסיқий авлод ўзининг бетакрор жиҳатлари билан қолганлардан ажралиб туради. Улар, аввало, маълум сулоланинг оилавий қадриятлари, маънавий кўриниши, ҳаётий тажрибаси ва ўз тарихий даврига нисбатан шакланган ички муносабати орқали кўзга ташланади.

Ҳар бир янги авлод вакиллари бутун авлодни санъат оламида қўлга киритган муваррақиятлари даражасини ўзлаштириб, анъаналарга муносиб жавоб берган ҳолда бир вақтнинг ўзида уни “сифат даражасида” юқорига, олдинга қараб қадам босишга туртки берувчи изланишларни олиб боради. Зеро, жаҳон маданиятининг тарихий тараққиёти ҳам бу борада айнан анъаналарни ўзлаштириш ва янгиликларни инкишоф қилиш асосида ривож топади. Авлодлар ичидаги

ўзаро алмашув, биргина сулоалар фаолияти мисолида, маданият тарихида узлуксиз яхлит жараённи юзага келтириб, маданий меросни “сақлаш” билан бирга, унинг келгуси босқичда даражасини “ўзгаришига” ҳам замин яратиб беради. Айни шу жиҳатдан ворисийлик ва ижодий анъаналар ўртасидаги муносабатларни англаб олиш муҳимдир.

Турли тарихий даврларда маданий мероснинг кўлами ва мазмун-моҳияти, уни кейинги авлодларга етказиб бериш йўллари ва ички механизмлари ўзгариб борган. Ютуқлар билан бирга ўтган авлодлар тажрибасидан баъзида хато ва камчиликлар, нотўғри танлаб олинган йўл ва шакллар, муқобил ва номуқобил қарашлар ҳам сингдириб борилган. Кейинги авлодлар онгида йўқотишлардан афсусланиш, унутилган номларни қайта тиклаш, янгича инновацион ғояларни йўлга қўйиш, қолаверса, маданий меросга бўлган муносабатни ҳам қайта кўриб чиқиш истагидан холи бўлмаган. Турли ижтимоий ва маданий шарт-шароитларда кадриятларга бўлган муносабатнинг ўзгариши, бир сулола вакили фаолиятида тарихнинг турли бурилишлари содир бўлган паллаларда рўй берганини кўришимиз мумкин.

Австрия, немис ва венгер социологи Карл Мангейм (1893-1947) ўзининг “Авлодларни ижтимоийлаштириш назарияси” номли китобида авлодлар кетма-кетлиги борасида эътиборга молик фикрни олға суради. Бу қараш мусиқий сулолавийлик феноменини ўрганиш учун ҳам муҳимдир [1; 480]. Хусусан, унинг тадқиқотида

илк бор мавзуга тааллуқли илмий аппарат шаклланиб, унинг ичига учта асосий тушунчалар қамраб олинган. Муаллифнинг таъкидлашича, уларга қуйидагилар киради:

1. “Авлодларни жамиятдаги ўрни” тушунчаси бўлиб, ҳар бир авлод ўз аъзоларининг турли ёшларидан келиб чиққан ҳолда жамиятда ҳақиқатан ҳам турли мавқени эгаллашида намоён бўлади.

2. “Авлодлар бирлиги” тушунчасида авлодлар орасидаги фарқлар инобатга олиниб, унинг интеграциясини белгилашга эътибор қаратилган. К. Мангейм фикрича, авлодлар бирлиги, биринчи навбатда, муайян ижтимоий бирлик ичида бир қатор шахсларнинг эгаллаган бир хил даражасидан келиб чиқади.

3. “Авлодлар алоқаси” тушунчаси бевосита улар ўртасида юзага келган ва шаклланган муносабатлар билан тавсифланади.

Мазкур тушунчалар нафақат мусиқий сулоалар, балки кенг доирада турли соҳаларда авлодлар занжирини эмпирик тадқиқ этилишида илмий таянч бўлиб хизмат қилиши мумкин. Шунинг қайд этиш лозимки, XX асрнинг иккинчи ярмида ижтимоий соҳанинг ривожланиши туфайли сулолавийлик феноменини тадқиқ қилиш учун имкониятлар янада кенгайиб борди. Шунинг асосида мусиқий сулолавийлик феноменини ўрганишда бир тарихий даврда авлод тўплаган тажрибасини бошқа босқич авлодлар улушидан ажратиб белгилаш ҳам эътиборга молик. Агар оммавий кенг миқёсда олинса, авлод ичида

шахсий сифатлар ва уларнинг ёшига қараб ўзгариши ҳам инобатга олинishi даркор.

Авлод шаклланишининг умумий намунаси шундан иборатки, маълум бир тарихий давр қанчалик давомийлик нуқтаи назардан узоқ бўлса, масалан, муסיқий сулоланинг уч ва ундан ортиқ авлоди, мусиқа оламида (ёрқин намуна сифатида И. С. Бахнинг катта сулоласини келтириш мумкин), унинг турли ёшдаги гуруҳларнинг умумий ижтимоий тажрибаси ҳам янада йирик кўринишида намоён бўлади [2]. Шу билан бирга, шунга эътибор бериш лозимки, тарихда қанча кўп тарихий-ижтимоий ўзгаришлар содир бўлса, авлод таркибидаги фарқланишлар ҳам шу даражада кўп бўлади.

Маданиятда ворислилик анъанаси авлодларнинг маънавий қиёфасида ўз аксини топиб келган. Тарих саҳифаларидан бизга “Бўрон ва ҳужум”, “Йўқотилган авлод”, “Умидлар авлоди” каби тушунчалар таниш. Бу рамзий тушунчалар замирида уларнинг маданият тарихидаги эгаллаган ўрни ва мавқеи белгиланган.

К. Мангеймнинг таъкидлашича, авлодларнинг узлуксизлиги ва ўзаро бир-бирига ўтказаетган таъсири нуқтаи назардан, уни камида икки жиҳатдан кўриб чиқиш асослидир. Биринчи жиҳат – муайян даврнинг маданий тарихида авлодларнинг кетма-кет ўзгаришини ҳисобга олганда вертикал ёки диахроник таҳлил. Бундай ёндашув асосида маданий мероснинг сақлаб келинаётгани, унинг кўлами, кашфиёт ва йўқотишлари, тақдири, аввалги авлод бошлаган

ислоҳотларнинг давом эттирилиши ёки уларни танқид қилиниши каби қирралар очиб бериш учун асос бўлади.

Иккинчиси эса, горизонтал ёки синхрон таҳлил бўлиб, бир вақт ичида яшаётган авлодларни ҳисобга олади. Бу ёндашув замонавийликнинг ўзига хос хусусияти ўтмиш тажрибасидан хотира сифатида сақлаб келиниши, ёш авлоднинг реал ҳаёт учун ўз аҳамиятини йўқотган анъаналардан ўзгартириш суръатларини жадаллаштиришни кўришдан иборат. Табиийки, ёш авлод вакиллари дунёни бошқачароқ идрок этиб, янги қадриятлар ва мақсадлар сари интилиши мумкин. Бунинг оқибатида “вақт ўзгариши” юзага келиб, авлодлараро ўзаро таъсир ва аҳамият кучининг муносабати ўзгариб боради.

Одатда, бир давр мобайнида сулоланинг уч-тўрт авлоди яшаши мумкин. Улар ўртасидаги муносабатлар ва умумий қадриятлар бевосита касбийлик борасида ҳамкорлик ва ишонч, кўмак ва ёрдам асосида шаклланади. Агар вақт чегараси нуқтаи назардан олинса, инсоният цивилизацияси бир даврнинг ўзида кўпи билан беш авлод яшашини намоён қилади. Жуда кам одамларга, афсуски юз йилдан ортиқ умр кўриш насиб қилади, қолаверса, инсоннинг биологик ёшининг чегараси, авлодларнинг катта тарихий масофада ёритилиб тадқиқ қилиниши, уларга мос яхлит, ягона методологик ва аналитик ёндашувни танлаб олишга тўсқинлик қилади.

Ирсий авлодлар, жумладан, бу борада муסיқий сулолалар ҳам, умумий

аждодидан келиб чиқишини кўрсатиб, оила ва сулола авлодларининг алоқалари, авлодлар давомийлиги ҳақида маълум тасаввур яратади. Афсус, яқин ўтмишгача ирсият масаласига катта эътибор берилмаган. Бу эса оилавий архивларнинг деярли бутунлай йўқолиши ва кўплаб оилалар ўз авлоди ва шажарасини деярли билмаслигига олиб келди. Шу билан бирга генеология фани тарихий манбашуносликнинг энг муҳим тармоқларидан бири саналади. Кишиларнинг қариндошлик муносабатлари, авлодлар кетма-кетлиги, уларнинг қадриятлари ва турмуш тарзи, авлодлар ўртасидаги муносабатлар ва шу каби кўплаб қирраларни ёритишда булар муҳим манбага айланиши мумкин.

Ўз навбатида касбий сулола тушунчасига эътибор қаратилишида бевосита тарихий фан тармоғи бўлмиш “генеология”, унинг объекти ва предмети ҳисобланмиш оила, насл, авлод тушунчаларига ҳам мурожаат қилиш лозим бўлади. Касбий сулолалар масаласига бағишланган илмий ишлар кам бўлишига қарамай, улар мавжуд. Масалан, Россияда тиббиёт ходимлари, завод ишчилари авлодларига бағишланган илмий мақола ва ишлар бор [3; 20-29]. Уларнинг тадқиқот марказида, асосан, сулоланинг касбий қиёфасини ташкил қилувчи мезонлар, яъни мутахассис давомчилари пайдо бўлиши учун туртки бўлган ички ва ташқи омиллар, иш жараёнининг ташкил қилиниши ва унинг ўзига хослиги, ишлаб чиқаришнинг шарт-шароитлари каби қирралар таҳлил қилинган. Бу борада касбий “муваффақият” тушунчаси

ортида маълум касб фаолиятида эришилган энг юқори кўрсаткичлар назарда тутилади.

Касбий фаолиятнинг муваффақияти фаолият давомида иш натижаларининг баҳоланиши ва самарадорлигининг қайд этилиши, мутахассис томонидан ўз меҳнати билан қониқиш баҳосидан келиб чиқиши таъкидланади. Мутахассисларнинг касбий фаолиятидаги муваффақияти касбий сулолаларнинг ташкилий маданияти (касбий муҳитни яратиш) мезони билан бевосита боғлиқ. Ташкил қилиш маданиятининг бир хиллиги, хулқ-атворнинг ягона модели, муносабатларнинг коллективлик шакли, оилавийлик, касб ичида маданий анъаналарнинг бардавомлиги ва анъаналар ворисийлиги касбийлик борасида мутахассисларнинг муваффақиятли фаолият олиб боришлари учун замин яратади.

Шундай қилиб, сулола, айни дамда муסיқий сулола ижтимоий ишлаб чиқариш таълими ва оила мисолида мерос стратегиясини бирлаштирувчи ҳодиса сифатида ҳам кўз ўнгимизда гавдаланади [4; 96]. Зеро, бу борада сулола вакиллариининг ижтимоий муваффақияти нафақат маълум сулолага мансублик даражаси билан, балки, энг аввало таълим борасида эришган ва давом эттириб келаётган ютуқлари билан аниқланади. Турли соҳаларда фаолият олиб бораётган сулолаларнинг меҳнат муносабати ўзининг мазмун-моҳияти ва шаклига кўра, мустақил ресурслар ва хусусиятларига эга фаолият турини ташкил қилади.

Муסיқий сулолалар феномени бу борада, энг аввало, ташкилий маданиятнинг муҳим элементига айланиб, яратилган шарт-шароит, коммуникация ва ахборот муҳитининг даражаси билан аниқланади. Агар яратилган шарт-шароит кенглиги муסיқий сулоланинг буткул маданий кесимда унинг давомийлигини белгилаб берса, коммуникатив алоқанинг ёпиқлиги, сулола анъаналарини ўз тарихи давомида кўз қорачиғидек асраб-авайлаб келинишига бориб тақалади. Илк босқичдан муסיқий сулола вакиллари ахборот муҳитига кириб келиши, касбий таълим ва билимларни, кўникма ва тажрибаларни тўплаш орқали амалга ошириб келади. “Сулолавийлик” бу борада ўзини ташкилий тизимини яратиб, оила, сулола, таълим тармоғи ва йўналишлари унинг бош элементларига айланади. Айнаи босқичда муסיқий сулолаларнинг илмий тадқиқ қилиниши мисолида таълим стратегияси хусусиятларини маданий мерос ва ворислик стратегияси билан бирлаштирувчи ҳодиса сифатида талқин этилиши,

ўсиб келаётган ёш авлодни жамиятдаги ютуқларини самарали қўлга киритиши учун асос бўлиши мумкин. Зеро, сулолавийлик заминида ўз касбига бўлган муносабат характери, таълим шакли, ахлоқий-тарбиявий ва касбий қадриятлар кўриниши катта ресурс ўрнида нафақат замонавий муסיқий таълим, балки ўзга соҳаларда касбийлик даражасини юқорилаб боришида муҳим ўрин тутиши мумкин.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Социология: теория, история, методология: учебник под ред.
2. Д. В. Иванова. -СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2019. 480 с.
3. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. -М.: “Музыка”, 1982. -С. 383.
4. Валиахметов Р. М., Туракаев М. С. Профессиональная династия как ресурс человеческого капитала и образовательной стратегии населения// Вестник ВЭГУ. 2019. №2(100). -С. 20-29.
5. Профессиональные династии: воспроизводство профессиональных групп: [монография]//Мансуров В. [и др.]; отв. ред. Мансуров В; ред. Иванова Е. -М.: ФНИСЦ РАН, 2020. -С. 208.



МИРҲАЙДАРОВА Закия,

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессор в. б.,
санъатшунослик фанлари номзоди

ҚАДИМГИ ХИТОЙ ТЕАТРИНИНГ АЙРИМ ХУСУСИЯТЛАРИ

Аннотация

Мазкур мақолада энг қадимги Хитой анъанавий мусиқали драма театри ҳақида сўз боради. Бу театр ранг-баранглиги, турли хил жанр ва услублари, вокал ижро ва оркестр жўрлиги билан ажралиб туради.

Калит сўзлар: қадимги Хитой, театр, мусиқали драма, пьеса, анъаналар, жанр, услуб.

Статья посвящена комплексному изучению традиционного музыкального драматического театра древнего Китая. Рассматриваемый театр значим своим многообразием – широкой разновидностью жанров и стилей, разными приемами вокального исполнения и оркестрового сопровождения.

Ключевые слова: древний Китай, театр, музыкальная драма, пьеса, традиции, жанр, стиль.

Abstract

The article explores the intricate study of ancient China's traditional musical drama theater. The theater under consideration is notable for its diversity, including a wide range of genres and styles, as well as various methods of vocal performance and orchestral accompaniment.

Keywords: ancient China, theater, musical drama, play, tradition, genre, style.

Б аркамол авлодни тарбиялашда санъатнинг роли жуда катта. Ҳар бир инсон, ким бўлишидан қатъи назар, маданият дурдоналари билан юзма-юз учрашади.

Маълумки, Хитой давлати маданияти, мусиқаси, драматургиясининг ўзига хослиги билан ажралиб туради ва кўпчиликини қизиқтиради.

Энг қадимги Хитой анъанавий мусиқали драма (сицюй) театри тахминан саккиз асрдан буён фаолият кўрсатиб келади. Унинг мусиқий ва томошавий анъаналари эса 2000 йиллик тарихга эга деган тахминлар ҳам бор. Айрим олимлар умуман, театр Хитойда 2.500 йил аввал вужудга келган, бу эса Чунь-цю (“Баҳор ва куз”) ва “Чжань-го” (“Жанг қилувчи хонликлар”) даврига тўғри келади дейишса, Хитой театри билимдони Мей

лань-фан эса бу, кўшимча исботлар талаб қилади, деб ҳисоблайди. Бу шубҳасиз, албатта. Хитой театри илдизлари қадимги ибтидоий кўшиқ ва рақсларга бориб тақалади. Эрамизгача иккинчи минг йиллик бошларидаёқ юқори даражада ривожланган “Шицизина”да (“Кўшиқлар китоби”, эрамизгача XI-VI асрлар) “Ху” номи билан аталувчи катта маросим кўшиқ ва рақслари, ҳосил байрами ва руҳларга қурбонлик қилиш ҳақида эсдаликлар ёзиб қолдирилган. Бунга кўшимча қилиб шуни айтиш керакки, театр, кўча томошалари ва дин маросимлари асримиз бошига қадар, минг йиллар давомида сақланиб келган. Бошқа мамлакатлардаги каби Хитойда ҳам театр дин билан боғлиқ эди. Диний мавзудаги пьесалар, айниқса, унинг локал турлари

асрлар давомида театрнинг ривожига ҳисса қўшиб келган. Кўп ҳолларда эҳромлардан театр саҳнаси сифатида фойдаланилган (диний мавзулар билан бир қаторда дунёвий спектакллар ҳам қўйилган). Ниҳоят, Тан даврининг Будда монахлари бяньвень ёки суцзян дostonларидан кенг фойдалана бошлади, бу эса Будда илмини оммавийлаштириш ва одамларда қизиқиш уйғотиш учун хизмат қилган. Шубҳасиз, бу борада театрлаштирилган томошалар жуда қулайдир. Тан достонининг асосий жанри ҳисобланмиш бяньвеньни будда тағриботчиси ижро этган. Мазмун жиҳатдан бяньвеньни буддий (улар кўпчилик) ва олий турларга бўлиш мумкин, улар Хитой тарихий манбалари мавзуларига ёзилган. Лекин бяньвеньда ҳал қилувчи таъсирни Ҳинд будда адабиёти кўрсатган. Аммо шуни ҳам ҳисобга олиш керакки, бу ерда миллий тенденциялар ҳам муҳим роль ўйнаган. Жонли ҳисларни, оддий кишиларнинг ғам-қайғусини ифодалаган ва аста-секин сарой томошалари мулкига айланган қадимий халқ кўшиқлари анъаналарининг бошланиши Конфуций даврига бориб тақалади. Бу инсон муסיқани “қадимги сўзсиз ифодаси” деб ҳисоблаган. Хань сулоласи ва Уч хонлик даврида (220-280 йиллар б.ғ.) ҳам сарой ва мотам йиғинлари муסיқасиз ўтказилмаган. Бунинг натижасида сўз, товуш ва ҳаракат бир бутун санъатга жамланиб, янада ажойиб олам кашф этган.

Сарой санъати ёрқин ифодаланган синтетик хоссаларга эга бўла бошлади. Шимолий Ци (551-577) хонлиги

даврида ижрочига эга бўлган кўшиқ ва рақслар пайдо бўлди. Бунда диалоглардан фойдаланиб, мазмунан бир спектаклга бирлашган “Та яо нянь” (“Куйлаётган ва ҳар тактга зарб бераётган аёл”) ва “Ланьлин-вандучженьцюй” (“Князь Ляньлинский жанглари ҳақида кўшиқ”) асарлари вужудга келди. VIII асрга келиб Тан даврида (618-907) Хитой юқори даражада ривожланган рақс санъатини бунёд этди. Санъат шу билан бир вақтда профессионал тайёргарликни, моҳир актёрларни (ўзида декламаторлик, кўшиқчи-созандалик, раққос ва акробатни мужассамлаштирган) мутахассисларни талаб этарди. Натижада 1-Хитой театр мактаби вужудга келди. Тан императори Сюань Цзунанинг (713-755) машҳур “Нок боғи консерваториялари” гуллаган даврида 1000 тагача ўқувчига эга бўлган.

Аъло даражада таълим олган синтетик актёрларнинг пайдо бўлиши, ўз навбатида, театр ва муסיқа санъати ривожланишини тезлаштирди. Бяньвень жанридан кейинги шеърий жанрларнинг ривожини (шеърий шакли қадими халқ куйлари ўлчовига асосланган) Ужунгундияо – кўп қисмли асарнинг туғилишига олиб келди. Бу асар новеллалар инсценировкаси ва куйланувчи шеърий қиссаларни (барбан ёки торли чолғулар) жўрлигида ўз ичига олади. Чжунгундяонинг ривожланиши Сун империяси (960-1279) даврининг ўртасига тўғри келди, бу эса тез орада шаклий театрнинг вужудга келишига сабаб бўлди. Бу театр серқирралиги билан шу кунгача етиб келди. Бунда юань драмаси

етакчи роль ўйнади. Унинг ривожланиш даври (XIII аср) Хитой драматургиясининг олтин асри деб аталади. Профессионал музика ривожига ҳисса қўшган актёр-музикачиларнинг номи тарихда абадий сақланади. VI асрда яшаган истеъдодли музикачи-актёр Вань Бао-чан қурбонлик қилиш музикаий регламентини тиклашда иштирок этиб, 64 жилдик рисола ёзиб қолдирган. Унда гамма назарияси ва чолғулар тембри, куйлар тузилиши ҳақида маълумотлар берган. Кўплаб актёр-музикачилар, композиторлар, кўшиқчилар Тан ва Сун даврини илгари сурдилар. Бу музикаий театр жанрининг тикланиш даври бўлди. Бай Мин-да, Цзяк У-сюя, Чжан Яна, Лю Цзун-Юаня, Циннь Хань-цзи каби композиторларнинг асарлари, айниқса, машҳур эди. Бундан ташқари паст табақадан чиққанлар ҳам кўп эди. Хитой музикаий театр томошаларининг дастлабки кўринишларини (профессионал актёрлар ижросида) қисқа музикаий драматик саҳналар (аралаш томошалар) деб ҳисоблаш мумкин. Улар Шимолий Хитойда XI-XIII асрлар давомида оммавий ижро этилган. Бошланишида пьесанинг ўзи дастурнинг мустақил қисми деб ҳисобланган; у вокал, рақс ва музика номерларини ҳам жамлаган. Томоша актёрлар импровизациясидан тузилган, сценарий асосини эса актёрларнинг оддий парда ёзуви ташкил этган. Аста-секин группа аъзолари, асосан, сценаристлар дастур номерларини мазмун жиҳатдан бирлаштиришган ва натижада драматик спектаклнинг 4 актли шакли, яъни цза-цзюй драмаси вужудга

келган. XIII асрда цза-цзюй асосида Хитой театрининг классик шакллари пайдо бўлди. Бу унинг машҳур юань драмаси даврига тўғри келади. Цза-цзюй муаллифлари ва уларнинг аудиториялари учун, энг асосийси пьесада поэтик ариялар эди. Бу, шаклан бирмунча узоқлашган ва этика жиҳатидан асарнинг “кучли таъсир этувчи” қисмидир. Драматурглар меҳнатини арияларга қараб баҳолашган.

Юань драмаси ариялари цюй деб номланган. Цюй – XIII-XIV асрларда ҳукмронлик қилган музикаий-шеърый жанр бўлиб, унинг таркибий қисмига драматик ариялар ҳам кирар эди. Цюй жанри ташкил этувчи асарларида денгизнинг 2 та таснифлаш тамойили бор: структурали ва функцияли. Биринчи цюй алоҳида туркумлашмаган (сяолин) ва туркумга бирлашган кўшиқлар (тоалу)дир; драматик ариялар, санътаю кўшиқлар туркуми билан бир қаторда 2-бўлимга мансубдир. Таснифлашнинг иккинчи томони, асарнинг тузилишидан қатъи назар, (яъни мустақилни ҳам, туркумини ҳам) фақат яхлит вокал учун ажратади. Ва уларни драматик арияларга қарама-қарши қўяди. Умуман олганда, кўшма йўл қулайроқ бўлиб, алоҳида кўшиқларни ҳам, вокал туркумларини ҳам ажратиб ифодалашга имкон беради. “Цюй” сўзи (ёки йюцйза) – музикаий пьеса дегани (одатда, матнли). У ўзига номдош ҳар хил музикаий-адабий ижод турига тўғри келиб, дацюй ва фацой жанрларининг пайдо бўлишига қадар кенг қўламда фойдаланилган эди. Эрудит У Мей эса булар цюй даврининг бошланиши

деб ҳисоблаган. Умуман олганда, бу сюиталарнинг вокал қисмларидан Ци жанрида фойдаланишган (Хитой тадқиқотчилари орасида цюй жанри спецификаси муаммолари бўйича яқдил фикр йўқ). Жень-миня (Жень-Баньтана) нуқтаи назари энг аниқ ва асосли ҳисобланади. Цюйнинг асосий ўтмишдошлари – Ци X-XI асрларда ҳукмронлик қилган шеърий жанр бўлиб, вақти билан бошқа шеърий жанрларга ўхшаб мураккаблашиб борган. Шоирлар бир хилликдан қочиб, янги шаклларни топишга ҳаракат қилишган. Баъзилари тилни мураккаблаштирганлар. Бу эса маълум даражада шеърни Ци спецификасидан ажратиб, “иш” классик шеъриятига яқинлаштирган. Бир вақтда мусиқа ҳам ўзгарган. Эски куйлар янги мухлисларни қониқтирмас ёки умуман унутиларди. Уларнинг кўпчилиги кидань, чжурчжень ва мўғуллар мусиқасидан фойдаланган эдилар. Янги куйлар, янги матнлар талаб қиларди. Бу, айниқса, Шимолда кўзга ташланарди, чунки у ерда тилда жиддий фонетик ўзгаришлар юз берган, жанубий диалектда эса бундай бўлмаган. Шунинг учун жануб ариялари мусиқий-шеърий томондан ўтмишдошларга (жануб романсларига) яқин бўлиб қолди. Ҳар бир ария белгили, куйнинг яратувчиси ва ижрочиси учун ёзилган.

Цюй жанрининг ҳар куйи (улар 2000 тагача) фақат битта тоналикда ва камдан-кам куйлар, 2 та яқин характерли тоналикда ижро этилган. Янги ария яратувчиси учун биринчи ва ҳал қилувчи акт – бу, куй (цюйпай)

танлаш – айнан танлаш, чунки янги цюй жанрларда асарлар муаллифлар томонидан жуда кам яратилган. Бу танлаш ария ижро этиладиган тоналикни, унинг усули, мисралар сони ва узунлигини белгилайди. Шу билан бирга ария кайфияти ҳам белгиланган.

Цю янги матн яратувчиларининг меҳнат талаб этувчи қисми – тонлар алмашуви қоидасига риоя қилишдир. Шу классик шеъриятда фақат иккита тўғри (биринчи) ва бўлинган (қолганлари) тонлар. Бу тамойил Цыда ҳам сақланади. Цюйда эса барча тўртта тон фарқланади (шимолий диалект сақланган ҳолда).

Цюйнинг илгариги муаллифлари қулоққа ёқимли оҳангли сўзларни топишга ва уларни яхши маълум бўлган куйларга ёзишга одатланганлар. Цюй шоирлари ўша вақтда ҳам маълум бўлган, лекин эътиборга олинмаган “утоу”ни ҳозирга келиб тан олдилар. “Утоу” сўзи “муҳим, куч талаб қилувчи жой” маъносини англатади, яъни ариянинг ўйноқи, “зарбли” (фрагмент) парчалари. У ариянинг мусиқий томондан энг таассуротли жойи бўлиб, матн муаллифи айнан шу ерга асосий диққат эътиборини қаратади.

Цюй шеърияти шаклининг ранг-баранглиги жанрнинг эътиборли томонидир. Бу фақат таошу туркумига эмас, балки “алоҳида” (туркумсиз) арияларга ҳам мансуб. “Оўдий сяолин” (Xiaoling) – қисқа, мустақил ижро этиладиган мусиқий-шеърий асар кенг тарқалган, лекин уларнинг ёлғиз тури эмас.

Жанубий Цюйда кенг тарқалган ўзига хос шакл – бу, “йиғилган ария” (цзидюй) – турли цюйлардан олинган парчалар комбинацияси йиғилганда янги куй ҳосил бўлади. Ва ниҳоят, фақат битта намуна сақланган бўлса-да, шундай шакл мавжудки, у маълум мазмунга асосланган савол ва жавоблардан иборат турли куйларга ёзилган ариялар сериясидир.

Хулоса қилиб айтганда, Хитой мусиқий драмасининг турли жанр ва турлари услубининг муҳимлиги, аввало, мелодик материалга тегишли эканини, вокал ижро ва куйланувчи оркестр жўрлигининг услубларини кўриш мумкин. Бу ерда етакчи роль фақат куйга эмас, балки асарнинг адабий қисми бўлган арияларга ҳам тааллуқлидир. Бу халқнинг театр маданияти ўзгача бўлгани сабабли Хитой

драмасида “ария” асарнинг адабий қисми, яъни шеъри ҳисобланади.

Хитой театр маданияти дунё маданиятининг янги бир қирраси бўлиб, ранг-баранглиги, ўзига хослиги, бошқа миллатлар театридан кескин фарқ қилиши билан қизиқарлидир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Будаева Т. Б. Музыкальная терминология Пекинской оперы: Вопросы классификации//Музыка народов мира: Проблемы изучения. Вып.2. - М.: Московская консерватория.
2. Васильев Б. А. Китайский театр//Восточный театр: Сб. ст. -Л.: Academia, 1929.
3. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. -М.: 1965. Изд. 3-е, Ч. 1.
4. Друскин М. С. О китайском музыкальном театре // Друскин М. История и современность. Статьи о музыке. -Л.: “Сов. Композитор”, 1960.





БОЛТАЕВ Рустам,
Урганч давлат университети катта ўқитувчиси,
докторант (PhD)



ЎЗБЕК МУСИҚАСИДА УСУЛ ЎЙИНИ

Аннотация

Мақолада устоз мақомдон ҳофизлар ижросида, бастакорлар ўз ижодида маҳорат билан фойдаланган усул ўйини (ўлчов ўзгариши) мавзусига тўхталиб ўтилган. Бу ашулачининг саводхонлик имконияти қай даражадалигини кўрсата оладиган, миллий муסיқамизнинг етакчи унсури усулнинг мураккаблиги – уни санъаткор илғаб олиши ва тезда англай олишини имтиҳон қиладиган услубдир.

Калит сўзлар: Дилхирож, Жудо, Нақш усули, Наср усули, Таснифи Зиҳий Наззора, Зарб ул фатҳ.

В статье затрагивается тема методической игры (изменение переменного размера) в исполнении мастеров макома Хафизов, которую композиторы мастерски использовали в своем творчестве. Метод, который может показать, насколько певец знает ведущий элемент нашей национальной музыки его теорию – сложность метода различить изменение ритма, способен ли артист его продвинуть и быстро опознать.

Ключевые слова: Дилхирож, Жудо, усул Нақш, усул Наср, Таснифи Зиҳий Наззора, Зарб ул фатҳ.

Abstract

This article touches upon the theme of the methodical game (variable size change) performed by the masters of Makom Hafiz, which the composers masterfully used in their work. The method that can show how much the singer knows the leading element of our national music, his theory, is the complexity of the method to distinguish the rhythm change, whether the artist is able to promote it and quickly identify it.

Keywords: Dilxiroj, Judo, Naqsh usuli, Nasr usuli, Tasnifi Zihiy Nazzora, Zarb ul fath.

Ўзбек халқи қадимдан ўзининг бой миллий-маданий қадриятлари, урф-одатлари, жаҳон маданиятига қўшган улкан ҳиссаси билан алоҳида ўрин эгаллайди. Умумбашарий анъаналар ва маданиятлар ривожига ўзбек муסיқий меросини бутун дунё тан олиши ҳам халқимизнинг тарихи, бугунига берилган муносиб баҳодир.

Ўзбек мумтоз муסיқа санъатида чолғу ва ашула (наср) йўллари иккита унсурдан ташкил топади. Биринчиси – парда (лад), иккинчиси – усул. Шашмақом Наср қисми, асосан, икки шўбага бўлиниши маълум. Биринчи гуруҳ шўбаси Сарахбор, Талқин, Наср ва Уфар қисмларидан ташкил

топади. Иккинчи гуруҳ шўбаси эса Савт, Мўғулча, Мустазод туркумларига асосланган.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 17 ноябрдаги “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-3391-сон қарорида: “Айни вақтда миллий ўзлигимизни англаш, маданиятимизни ҳар томонлама ривожлантириш, халқимиз, аввало, ёш авлодимизни юксак инсоний туйғулар руҳида тарбиялаш, унинг эстетик диди ва тафаккурини шакллантиришда мақом санъатининг кенг имкониятларидан етарлича фойдаланилмаяпти”, – деган сўзларига

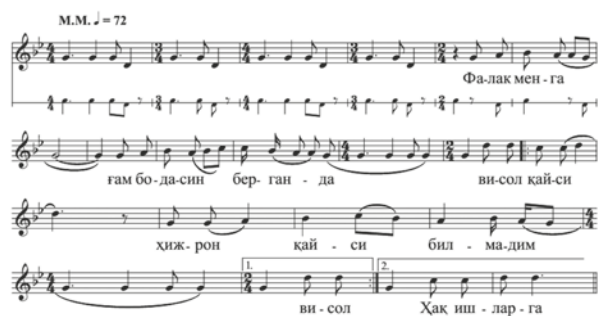
жавобан миллий оҳангларимизни ҳар томонлама таҳлил ва тарғиб қилиш мақсадида ушбу мавзуга қўл урдик.

Мақомот тизими ладлари асосида ижод қилинган чолғу куйлари ва ашулаларида мусиқашунос ва бастакорлар янгича услуб, яъни усул ўйини асосида асарлар яратганлар. Масалан, ўзбек халқ куйи “Дилхирож”ни [6; 21-22] кўриб чиқадиган бўлсак:



Жумлани якунлашдан олдин бир такт 3/4 усул ўйини келиб, яна асосий 2/4 ўлчовга ўтади. Ушбу ҳолат ҳар бир хона тугалланишида ишлатилган, бу, куйнинг жозибadorлигини яна оширади.

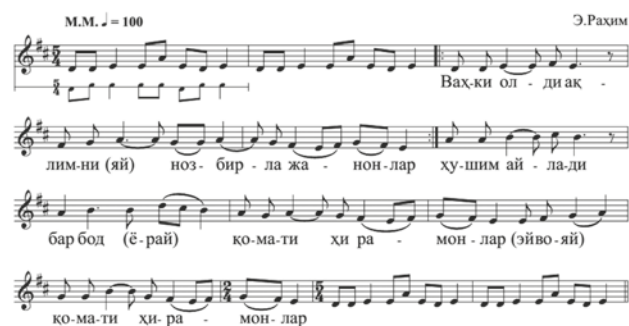
Бастакор, композитор Абдушариф Отажановнинг “Махтумқули” мусиқали драма спектаклига ишлаган “Алиқамбар” куйида усул ўйини қилинганини кўриш мумкин. Куйнинг 7/4 ўлчовида бошланиб, сўз ўқилган пайтда 2/4 ўлчовига “Зарбул фатҳ”га ўтиши эшитувчини бироз ўйлантириб кўяди. Усулдаги ўзгаришлар спектаклдаги воқеага ўзгача жозоба бахш этган.



Юнус Ражабийнинг “Жудо” [7; 463-468] (А. Навоий ғазали) ашуласида ҳам усул ўйини қилинган. Ашула 3/4 ўлчовида нақш усулида бўлиб, ҳар бир байтнинг иккинчи мисрасида 2/4 ўлчовида оддий усулга ўтиши кузатилади. Бу жараёнинг охиригача усул ўйини шакли сақланади.



Ўзбек мусиқа санъатининг машҳур намояндalarидан бири Комилжон Отаниёзов ҳам ўз ижодида шундай ўзгарувчан ўлчовлардан фойдаланган.



Аслида қадимда дутор мақомларидаги Таснифи Зиҳий Наззора номи билан машҳур бўлган чолғу куйини бастакор Садри Гусванднинг биринчи қисмини усул ўйини қилиб рақсбоп тарзда яратган бўлиб, орадан ярим аср ўтса ҳам ҳалигача санъат ихлосманд-

лари қалбидан жой эгаллаб келмоқда [7; 81-87].

Хоразмда машхур бўлган Феруз мумтоз ашуласи Оқил ғазали билан ўқилганда ҳам усул ўйини кўринишида Комилжон Отаниёзов ва Карим Исмоилов жўрнавотлигида ижро қилинган. Аслида Феруз ашуласи “Нақш” усулида ижро қилинган. Ушбу ижрода эса “Нашқ” усулига “Наср усули” қўшилиб, ўзига хос жозибга эга бўлади. Амалиётда ушбу усул ўйини кўринишидаги нусхаси кам қўлланилади.

Оқил

M.M. = 80

Кўр-саг - ман-га лутф
ай-ла-бон, эй мо - хито-бон, о - ра зинг,
сол-ди фи-рок ай - . ё - ми-да (ё - рай)
кўп до - ги хиж-рон о - ра-зинг

Шуни қайд этиш лозимки, амалда созаңдалар қўллайдиган нисбий тушунчаларни аниқ риёзий (назарий)

бирликлар билан ифодалаб бўлмайди. Бироқ нисбийлик мақом куйларининг камчилиги ёки нуқсони эмас, аксинча, уларнинг туб қонуниятидир. Шунинг учун ҳам мақом мутахассислари олдидаги устувор мақсадлардан бири аниқ назарий билимлар билан бир қаторда бу санъатнинг амалий асосларини ҳам ўзлаштиришдан иборатдир. Ана шундагина бу санъатнинг муштарак илмий ва амалий асосларидан воқиф бўлган етук санъаткор мафкураси юзга келиши мумкин.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мирзиёев Ш. М. “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантиришга доир чора-гадбирлар тўғрисида” ги 2017 йил 17 ноябрдаги ПҚ-3391-сонли қарор. <https://lex.uz/docs/3581613>
2. Носиров Р. Чолғу ижрочилиги. Ўқув қўлланма. -Тошкент: 2008. 21-б.
3. Ражабий Ю. Ўзбек халқ мусиқаси II. -Тошкент: 1963. 463-465-бб.
4. Худайберганов С. Соз ва сўз соҳиби. -Тошкент: 2007. 81-87-бб.



МАМИКОНЯН Тамара,
доцент Государственной консерватории Узбекистана



ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА

Аннотация

Автор в статье проводит анализ вокального творчества С. В. Рахманинова, подчёркивает очевидную связь его произведений с творческим наследием П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Однако при этом отмечает ярко выраженные индивидуальные стилиевые особенности камерного вокального творчества С. В. Рахманинова: напевность мелодики; трепетное отношение к слову; лирико-драматическое содержание музыки; преобладание роли фортепианной партии в раскрытии содержания слов литературного текста; своеобразие гармонических структур в музыке; полифоничность изложения вокальных партий и инструментального сопровождения; глубину смыслового содержания художественного образа вокальных произведений.

Ключевые слова: Рахманинов, романс, вокальное творчество, напевность, мелодия, гармония, полифония, художественный образ, выразительность.

Мақолада муаллиф С. В. Рахманиновнинг вокал ижодини таҳлил қилади, унинг асарларининг П. И. Чайковский ва Н. А. Римский-Корсаков каби композиторларнинг ижодий мероси билан яққол боғлиқ томонларига урғу беради. Шу билан бирга куй оҳангдорлиги, сўзга ҳаяжон билан ёндашув, мусиқанинг лирик-драматик мазмуни, адабий матннинг сўз таркибини очиб беришда фортепиано партияларига алоҳида устунлик бериш, мусиқада гармоник тузилишларнинг ўзига хослиги, вокал партиялар ифодасида ва чолғу жўрлигида кўповозлилик, вокал асарларининг бадий образида маъно-мазмуннинг чуқурлиги каби С. В. Рахманинов камер-вокал ижодининг ёрқин индивидуал услубий ўзига хосликларини қайд этади.

Калит сўзлар: Рахманинов, романс, вокал ижодиёти, оҳангдорлик, куй, гармония, кўповозлилик, бадий образ, ифодавийлик.

Abstract

The author examines Rachmaninov's vocal creativity and emphasizes the clear connection between his works and the legacy of P. I. Tchaikovsky, and N. A. Rimsky-Korsakov. The author analyses Rachmaninov's vocal compositions, emphasizing the obvious link between his works and those of P. I. Tchaikovsky and N. A. Rimsky-Korsakov. At the same time, he emphasizes the individual stylistic peculiarities of Rachmaninoff's chamber vocal works. Namely, the melody tune; the reverent attitude to the words; the lyrical and dramatic content of the music; the predominating role of the piano part in revealing the content of the literary text; the originality of the harmonic structures in the music; the polyphonic nature of the vocal parts and the instrumental accompaniment; as well as the depth of the semantic content of the art images in the vocal works.

Keywords: Rachmaninoff, romance, vocal composition, melody, harmony, polyphony, artistic image, expressiveness

Выдающийся пианист, дирижёр и композитор с мировым именем Сергей Васильевич Рахманинов оставил яркий след в истории музыкальной культуры России конца XIX – начала XX века. Его не зря называли “самым русским композитором”, в этой краткой характеристике выражены как объективные

качества стиля Рахманинова, так и место его наследия в истории мировой музыки. Композитор был трогательно влюблён в скромную, бесконечно поэтичную русскую природу. Его сочинения пронизаны душевным теплом, сердечностью, трепетным волнением от общения с природой. Рахманинов обладал феноменальным

музыкальным дарованием, которое развивалось в личном и творческом соприкосновении с великими классиками русской музыки: П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, Н. А. Римским-Корсаковым. Музыка Сергея Васильевича увлекает, волнует богатством мыслей и чувств, раскрывающих душевный мир человека.

Значительное место в творчестве Сергея Васильевича всегда занимала камерная вокальная музыка. Камерно-вокальное наследие Рахманинова включает семь циклов вокальных романсных опусов и ряд отдельных романсов, общим количеством 80 произведений для голоса с фортепиано. Романсы представляют своеобразный “личный дневник” жизни композитора с окончания 80-х гг. вплоть до его отъезда из России, поэтому их можно считать воплощением основных образных сфер его музыки, сосредоточенных по собственному признанию композитора в самом любимом жанре романса.

Рахманинов окончил консерваторию в 1893 году девятнадцатилетним юношей и до второй половины 90-х годов XIX века создал 24 вокальных произведения, 3 вокальных опуса. Сочинять юный Серёжа начал с 14 лет, в ранних его романсах прослеживается связь с наследием П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Однако даже в начале творческой деятельности проявляется индивидуальность музыкально-художественной и мировоззренческой позиции композитора, формируется характерная трактовка жанра: напряжённая лирическая экспрессия; широта, яркость

вокальной мелодии; бережное отношение к поэтическому слову, тщательная проработка декламационных тонкостей. Уже в ранних романсах формируется особое, рахманиновское соотношение вокальной и инструментальной партий, которые в романсах Рахманинова равноправны, но нередко первенство переходит к инструменту. Фортепианный аккомпанемент отличается богатством, разнообразием фактуры, необычайным колоритом и подчёркивает главное в содержании художественного образа вокального произведения, отражая суть поэтического текста.

В своих романсах Сергей Васильевич запечатлел счастливый мир душевного покоя, тишины, единения с природой. Рахманинова можно назвать величайшим мелодистом своего времени. Мелодии его музыкальных произведений отличаются яркостью эмоциональной выразительности и огромным разнообразием. В романсах Рахманинова присутствуют пейзажные, лирические образы. Большинство из романсов написано на тексты поэтов-лириков, таких как Пушкин, Кольцов, Шевченко, Плещеев и многих других. Любовь Рахманинова к жанру романса объясняется его любовью и чуткостью к поэзии.

Композитор постиг тайну выразительности человеческого голоса, отлично знал его технические средства и исполнительские возможности. В своих романсах он выражал тончайшие переживания собственной души. Рахманинов говорил: “Музыка должна отражать личность самого

композитора, родину композитора, его любимое дело, его религию, книги, оказавшие на него влияние, любимые картины...” и должна быть результатом, прежде всего, собственного опыта. Каждый день приносил Сергею Васильевичу эмоциональные всплески, а учитывая силу и масштаб его души, можно представить их мощь и тот невероятный, вызываемый ими огонь, воплощавшийся в творчестве. Потому, слушая его музыку, а особенно соприкасаясь со страницами вокальной лирики, мы испытываем щемлящую боль и счастье растворения в его переживаниях, входим в резонанс с душой композитора.

Вокальное творчество Рахманинова отличает особый подход к интерпретации поэтического текста. Композитор обращался к традиционным жанровым типам вокальной лирики XIX века, его трактовка удивляла новизной и своеобразием. Например, свободно и интересно он трактует жанр элегии в романсе “Давно ль, мой друг”. В одном из ранних романсов “О нет, молю, не уходи” слышится бурный, негодующий протест. Здесь Рахманинов использовал свой излюбленный интонационно-мелодический ход на уменьшённую кварту. Смятенный пафос романса усиливают бурлящие триоли аккомпанемента.

Значимой вехой творчества Рахманинова признан романс “Уж ты, нива моя” на стихи А. К. Толстого, где он обращается к жанру русской песни.

В этом романсе ощущается влияние композиторов “Могучей кучки” с чертами драматизированной

“русской песни”, которые присущи П. И. Чайковскому. Любимый романс русского слушателя “Не пой, красавица, при мне...” на стихи А. С. Пушкина является очень зрелым, глубоким, ярким и сильным творением Сергея Васильевича. В нём сконцентрировано главное для композитора – лирическое переживание человека. Художественный образ романса богат и психологически сложен. Шесть романсов опуса 8, написанных на стихи переводов А. Н. Плещеева, отличаются стройностью и законченностью формы.

Радостным ликованием наполнен замечательный романс “Весенние воды” на стихи Ф. И. Тютчева, который имеет более широкое содержание, чем просто картина природы. По словам современников Рахманинова этот романс стал символом общественного пробуждения. В весенние месяцы 1902 года перед своей женитьбой Сергей Васильевич создаёт 12 романсов опуса 21. В них следует отметить два основных, характерных типа вокальной лирики. К первому типу можно отнести краткие по объёму и манере письма созерцательные романсы, очень светлые, лирические, навеянные милой сердцу Сергея Васильевича русской природой. Ко второму типу относятся развёрнутые драматические монологи с контрастным развитием и тщательно разработанной вокальной партией.

Шедевром рахманиновской поэтической лирики по праву признан романс “Сирень” на слова Е.А. Бекетовой. Романс входит в состав

вокального цикла опуса 21, опубликованного в 1902 году, но, по свидетельству Е. Р. Винтер-Рожанской, был сочинен летом 1898 года. Современники композитора вспоминали, что на каждом концерте Рахманинов получал от почитателей его таланта букет белой сирени, поэтому для него сирень стала символом родины. Романс “Сирень” в январе 1903 года впервые исполнила Надежда Ивановна Забела – превосходная вокалистка, жена и муза величайшего русского художника Михаила Врубеля. Вскоре этот романс стал знаменит и в связи с этим через некоторое время композитор написал инструментальную версию вокальной миниатюры. Мелодия романса “Сирень” проста и естественна. Вся музыкальная структура мелодичная и певучая. Размеренные, распевные вокальные фразы льются друг за другом. Образ поздней весны, цветущей ароматной сирени, раннего утра и героя, который разыскивает свою отраду в общении с природой. Стихи романса делают акцент на теме мечты о несбыточном блаженстве и пейзаже майского утра. Из всех вокальных сочинений Рахманинова этот романс выделяет собственная поэтичность и особенная одухотворенность. Музыкальные образы этого романса по содержанию богаче стихов. Для композитора важен не столько прямой смысл слов, а то, что посредством музыки аккомпанемента может быть угадано, воспринято внутренним чувством. Музыка способствует раскрытию содержания художественного образа произведения за счёт тончайшей нюансировки.

Анализ вокальных произведений Рахманинова показывает, что одно и то же психологическое состояние человека может быть выражено множеством оттенков: утонченностью чувств, неуловимостью их выражения.

После 1906 года в музыке Рахманинова произошли стилевые изменения: колорит стал суровее, строже, можно отметить яркие эмоциональные контрасты, самоуглубленность. Стилистические особенности романсов опуса 26 связаны с оперными исканиями Сергея Васильевича. Особое внимание он уделял декламационной выразительности вокальной мелодики. Романс “Мы отдохнём” на слова монолога Сони из пьесы Чехова “Дядя Ваня” звучит как драматический монолог с детальным воспроизведением выразительных оттенков текста. Иной тип декламации в романсах “К детям” на слова А. С. Хомякова и “Вчера мы встретились” на слова Я. П. Полонского. Вокальная партия в них интонационно проста и задушевна, как речь. Эти романсы родственны вокальной лирике А. С. Даргомыжского.

Вершиной камерно-вокального творчества Рахманинова признан романс “Ночь печальна” на стихи И. А. Бунина. Здесь Сергей Васильевич очень тонко прочувствовал и передал лирическую многозначность стихотворения, его глубинный психологический смысл. Этого композитор достиг посредством взаимодействия различных элементов вокальной партии и аккомпанемента. Неизменным фоном здесь служит движение квинтолей. Обобщающим элементом

романса является насыщенная певучая мелодия партии фортепиано, восходящая к вершине. На эту тему накладываются мелодические фразы голоса.

С 1910 года наступает сложный период для Рахманинова, он стремится вырваться за пределы привычного круга настроений и образов. В музыке этого времени происходит борьба различных течений, которая не могла не затронуть творчество Рахманинова. Он находится в поиске обновления языка и образного строя. Лирика стала менее открытой, экспрессия сгущается, возросла роль ритмического начала.

В романсах опуса 34 преобладают суровые драматические образы, размышление о смысле жизни, о долге. С ними контрастируют тонкие пейзажные зарисовки. Средства музыкальной звукописи ажурны, изысканны. Показателен интерес Рахманинова к поэзии А. С. Пушкина. Романсы “Муза”, “Буря”, “Арион” – образцы высокой зрелости. К циклу опуса 34 был присоединён “Вокализ” – изумительное произведение, совершенное по красоте и выразительности мелодии. Чтобы петь это произведение, вокалист должен мастерски владеть кантиленой инструментального звучания.

Итогом творчества Рахманинова за период 1914-1917 гг. является тонкий, изысканный, таинственно многозначный цикл опуса 38. В этот период душевное состояние Сергея Васильевича крайне неустойчиво, что связано с предреволюционным состоянием России. Цикл был написан на слова поэтов – символистов

и посвящён замечательной певице Н. И. Кошиц. Стилистически этот цикл развивает предшествующие тенденции, но появились новые гармонии с импрессионистической окраской, новый тон настроений. Но реалистическое дарование Рахманинова вырывается из ограничений модернистской лирики. Вокальная декламация накладывается на самостоятельную фортепианную партию.

В первом романсе “Ночью в саду у меня” на слова А. С. Исаакяна миниатюрная форма сочетается с лаконизмом средств изложения и с заострённой экспрессией. Не указан тактовый размер, что способствует метрической свободе и гибкости музыки. Образ плачущей ивы – символ горя девушки. Музыка романса звучит искренне и задушевно. Остро диссонирующая последовательность аккордов путём расширения звучащего пространства, которым Рахманинов владел в совершенстве, создают кульминацию вокальной мелодии. Музыкальную экспрессию дополняет фортепианный пассаж, создающий иллюзию рассыпавшейся нити жемчуга.

И мы слышим звуки падающих капель.

В музыкальную интерпретацию стихотворения А. Белого “К ней” Рахманинов привнёс черты напряжённой драматической патетики.

С нарастающей страстностью звучит восклицание: “Милая, где ты, милая?” в вокальной партии мелодическая линия стремительно взлетает.

Очаровательный, завораживающий романс “Маргаритки” на слова

И. Северянина с плавно льющей-ся мелодией пасторального характера на фоне тихо журчащих фигураций напоминает лучшие романсы “Здесь хорошо”, “Сирень”, “У моего окна”. Главная мелодическая мысль принадлежит фортепианной партии, а вокальная линия звучит как подголосок к теме и лишь в репризе вокальная партия выходит на первый план. Музыкальная ткань живёт и дышит, расширяясь и сжимаясь. В среднем разделе создан образ летнего расцвета природы, торжества солнца, мелодия словно парит в лёгком прозрачном воздухе.

Романс “Сон” на слова Ф. Л. Сологуба создаёт поэтическую картину сказочно-волшебного сна, уносящего в мир грёз. Начинается он мелодической фразой, напоминающей наигрыш свирели, постепенно превращающейся в серебристый звон хрустальных колокольчиков. Мелодия баркарольного типа ширится, разрастается и растворяется в дымке.

Заключительный романс цикла “Ау” на слова К. Бальмонта имеет импрессионистическую фактуру. В нём ощущается недосказанность.

В фортепианной партии слышен отдалённый звон, перерастающий в неуловимый, влекущий зов. Настойчивое “Ау” остаётся без ответа и сливается с наполняющим природу звоном. Заканчивается повествование неустойчивой вопросительной интонацией.

Поэтические тексты Блока, Белого, Северянина, Брюсова, Сологуба, Бальмонта для Рахманинова привезла Мариэтта Сергеевна Шагинян. Композитор не жаловал поэтов-символистов, но поэтесса убедила его в особой красоте и музыкальности этой поэзии. Сергей Васильевич почувствовал интерес к этой поэзии и создал свой прекрасный цикл.

В 1917 году Рахманинов эмигрировал. Вдали от родины он оставался сыном России и его произведения, написанные на чужбине, были глубоко национальными. Но романсов после 1917 года Сергей Васильевич больше не писал. Очевидно, струны души Рахманинова и иностранной зрительской аудитории “не совпали”: ведь вокальное творчество – это разговор композитора со слушателем – “от сердца к сердцу”.

Использованная литература:

1. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. -М.: Академия наук СССР, 1956. 352-с.
2. Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения: на примере романсов С. В. Рахманинова//автореф. дис. канд. искусств. -Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2003. 30-с.
3. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни. -М.: Классика XXI, 2017. 208-с.
4. Сергей Васильевич Рахманинов, 1873-1943: краткий очерк жизни и творчества: книжка для юношества//С. Василенко. -Л.: “Музгиз”, 1961. 108-с.
5. Соловцов А. С. В. Рахманинов. -М.-Л.: “Музгиз”, 1947. 112-с.
6. D’Antony Claudio A. Rakhmaninov – Personality e poetical. Roma, 2003, Beardy Editor, p. 400.



НАЗАРЬЯН Арсен,

старший преподаватель Института национального эстрадного искусства
им. Б. Закирова при Государственной консерватории Узбекистана



О РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ В ЭСТРАДНОМ ОРКЕСТРЕ БИГ-БЕНД И АНСАМБЛЕ

Аннотация

Данная статья посвящена некоторым аспектам методики преподавания в классе оркестра или ансамбля, в которой основной целью является подготовка исполнителя широкого профиля для деятельности в профессиональном эстрадном оркестре и ансамбле. Автором рассматриваются основные задачи, в которые входят ознакомление студентов с лучшими образцами классической, эстрадной и джазовой музыки; обучение специфическим особенностям эстрадного исполнительства и др.

Ключевые слова: эстрада, оркестр, ансамбль, саксофон, исполнение, ритм, стиль, мастерство, профессионал, музыка.

Ушбу мақола оркестр ёки ансамбль синфидаги ўқитиш услубининг айрим жабҳаларига бағишланган бўлиб, унда асосий мақсад кенг профилли ижрочини профессионал эстрада оркестри ва ансамблдаги фаолиятга тайёрлашдир. Муаллиф томонидан талабаларни классик, поп ва жаз мусиқасининг энг яхши намуналари билан таништириш; эстрада ижрочилигининг ўзига хос хусусиятларини ўргатиш каби асосий вазифалар кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: эстрада, оркестр, ансамбль, саксофон, ижро, ритм, услуб, маҳорат, профессионал, мусиқа.

Abstract

This article is devoted to the issues of teaching methods in the orchestra or ensemble classroom, in which the main goal is to prepare a wide-profile performer for activities in a professional variety orchestra and ensemble. The author considers the main tasks, which include familiarizing students with the best examples of classical, pop and jazz music; teaching specific features of pop performance, etc.

Keywords: bandstand, orchestra, ensemble, saxophone, performance, rhythm, style, skill, professional, music.

Класс оркестра или ансамбля является одним из основных предметов в воспитании молодого специалиста, т.к. учебные заведения в первую очередь готовят профессиональных музыкантов для эстрадных оркестров и ансамблей. Основными задачами класса оркестра и ансамбля является формирование у учащихся навыков совместного исполнительства, развитие коллективной исполнительской ответственности, умение слышать как свою партию, так и партии других участников, придерживаясь единого стиля исполняемой музыки. Педагогу, ведущему класс оркестра или ансамбля,

потребуется время и терпение, чтобы создать единую художественно – исполнительскую группу. Необходимо обучить учащихся не только единым приёмам звукоизвлечения, воспроизведения штрихов и ритмических рисунков, но и привести их к единой манере исполнения и стилю, умению “свинговать” и т.д.

Составы эстрадно-джазовых ансамблей в отличие от составов оркестров, имеющих определённые каноны, весьма разнообразны: от трио камерного звучания, до ансамбля с пятью – шестью духовыми инструментами (а иногда и с вокальной группой), по характеру

и звучанию приближающегося к эстраднему оркестру.

Групповые занятия в классе оркестра и ансамбля являются важнейшей основой совершенствования музыкально – исполнительского мастерства и творческого роста учащихся, не только в начальный период становления коллектива, но и в последующее время, когда оркестр или ансамбль достигает определённых художественных результатов и появляется возможность участия в концертах, фестивалях и конкурсах.

Работа в классе оркестра или ансамбля начинаются с проверки уровня подготовки каждого учащегося. Занятия проводятся на основе тщательно продуманной системы, включающей основные учебные задачи:

1. Работа с партитурой.
2. Настройка инструментов.
3. Чтение нот с листа (разбор партий).
4. Работа над динамикой и качеством звука.
5. Владение различными стилями исполнения.
6. Совершенствование навыков исполнения различных штрихов эстрадной и джазовой музыки.

Данные задачи составляют единый учебно-воспитательный процесс и на занятиях решаются комплексно.

В начале занятий, в процессе настройки инструментов у учащихся должен проявляться навык чистого интонирования. Следовательно, с первых же занятий следует приучать учащихся самостоятельно настраивать инструмент. Хороший результат даёт интонирование аккордов, что является более

сложной задачей и решение её требует от педагога определённого мастерства.

Особое внимание на групповых занятиях педагог должен сосредоточить внимание на развитии навыков правильного исполнения штрихов эстрадно-джазовой музыки. Для начала полезно исполнять унисонные упражнения, написанные разными штрихами. Далее, важное место занимает работа над динамикой и качеством звука. Учащиеся должны научиться владеть не только основными динамическими нюансами – *piano*, *mezzo-forte*, *forte* и т.д., но и уметь сопоставлять звучание различной силы, постепенно ослаблять и усиливать динамику на определённой начальной и конечной силы звука, уметь воспроизвести длительное и быстрое звуковое нарастание и т.д.

Особое педагогическое внимание следует обратить на отработку внезапных переходов от одного нюанса к другому. Большое значение в учебном процессе имеет формирование темпового и ритмического исполнения. На групповых занятиях необходимо обучить юных музыкантов особому прочтению ритмических рисунков, специфичных для этого жанра, научить “свинговать” музыкальный текст, то есть выработать умение интонационного раскачивания звука с акцентированием, артикуляцией, ритмической пульсацией, характерными для свинга.

Формирование и совершенствование темпового и ритмического исполнения осуществляется посредством специально подобранных упражнений, фрагментов из произведений эстрадной и джазовой музыки.

Одним из главных специфических элементов исполнительского мастерства в эстрадных и джазовых оркестрах и ансамблях является “свинг” – ритмическая импульсивность, создающая особую характерную напряжённость звучания в момент исполнения произведения.

Воспитание чувства свинга – одна из основных задач групповых занятий. Поэтому с первых шагов обучения вместе с изучением основ импровизации, учащиеся должны овладевать приёмами свингования.

Поскольку свинг есть утончённое чувство ритма, то в методике овладения основными приёмами его исполнения можно рекомендовать следующую очерёдность:

1. Развитие навыков ритмической интерпретации восьмых нот восьмыми триолями.

2. Акцентирование – перемещение с сильной доли на слабую. После отработки и закрепления навыка, следует переходить к исполнению на триоли с акцентами, триоли комбинированные с другими длительностями.

3. Прием артикуляции, который относится к важнейшим выразительным средствам в музыке. Изменяя смысловые точки, а в связи с этим и характер исполнения, учащиеся наглядно познают сущность приёма, его роль в произнесении фразы.

Наряду с ритмической интерпретацией, акцентированием, артикуляцией, важным ритмическим элементом эстрадной и джазовой музыки является синкопирование – смещение ритмического удара с сильной доли

на слабую. В исполнительской практике эстрадных оркестров и ансамблей используется широкий диапазон традиционных и современных ритмов, и педагог обязан уже в начальной стадии работы осваивать с учащимися эти ритмы, обращая внимание учащихся на основные специфические моменты того или иного ритма. Для освоения различных ритмов, очень удобно и полезно, чтобы педагог начинал эту работу не с разбора произведения, а с работы над схемами (примерами) этих ритмов. Знакомясь с примерами, полезно обращать внимание на гармонический язык, присущий каждой группе ритмов.

Одной из самых трудных исполнительских проблем является точное освоение и воспроизведение метроритмической структуры произведения с характерными для современной эстрадно-джазовой музыки штрихами, специфическими способами звукоизвлечения. Именно на эту сторону работы следует обратить особое внимание:

1. Работа над произведением начинается с ознакомления учащихся с музыкальным материалом (прослушивание в записи или проигрывания произведения педагогом).

2. Детальное изучение каждым учащимся своей партии. На этой стадии основное внимание следует уделять правильному прочтению нотного текста, чистоте интонирования, соблюдению штрихов и динамических оттенков.

3. Освоение произведения по группам. Здесь решаются задачи достижения исполнительского ансамбля в группах (темповая, ритмическая, динамическая), совершенствования

необходимых исполнительских качеств и приёмов выразительности.

4. Объединение групп в единый оркестр или ансамбль для совершенствования исполнения, отработки штрихов, фразировки, чистоты интонирования, манеры исполнения.

Применение штрихов в эстрадно-джазовой музыке имеет большое и важное значение, и поэтому при работе в классе, педагогу следует обратить внимание учащегося на этот аспект, так как использование точных штрихов поможет добиться слаженной игры в оркестре и ансамбле.

Одним из основных и важных моментов учебной работы в классе является подбор репертуара, который является залогом качества и эффективности в приобретении учащихся навыков игры в оркестре или ансамбле. При подборе репертуара, педагог обязан учитывать два момента:

1. Художественная и эстетическая значимость того или иного произведения.

2. Исполнительский уровень учащихся.

Основу репертуара должна составлять эстрадная и джазовая классика, аранжировки классических и джазовых тем, вокальные произведения, а также оригинальные обработки народной музыки. Возможности выбора репертуара обширны, всё зависит от творческого

и профессионального уровня педагога ведущего класс оркестра и ансамбля.

Отметим, что залог качественной работы и успеха составляет и то, что сам педагог, ведущий класс оркестра или ансамбля, должен обладать знаниями и умением как инструменталиста, так и аранжировщика. От педагога, являющегося основным воспитателем и руководителем учащегося, требуется высокое профессиональное мастерство, творческая устремленность. Будучи опытным исполнителем, педагог может учитывать способности и навыки каждого учащегося индивидуально. В изучаемую партитуру педагогу необходимо вписать подробные указания, касательно штрихов, темповых обозначений и т.д.

При подготовке к изучению произведения необходимо, чтобы педагог ознакомил учащихся как с музыкальным материалом, так и с биографическими моментами автора произведения, а также рассказать о стиле или жанре, в котором написано произведение.

Таким образом, в классе оркестра или ансамбля учащихся следует обучить необходимым навыкам не только участника оркестра или ансамблиста, но и музыканта, исполняющего соло, а также развить навыки читки с листа и быстрой ориентации в новом музыкальном тексте.

Использованная литература:

1. Воскресенский С., Киянов Б. Современные эстрадные ансамбли. -М.: "Советский композитор". 1975. 144-с.
2. Кузнецов В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. -М.: "Музыка" 1981. 149-с.
3. Nazaryan A., Israilov G. Orkestr sinfi. -Т.: "Barkamol fayz media". 2017. 168-b.



НОРҚЎЗИЕВ Мураджон,
Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти ўқитувчиси



СЕРҚИРРА ИЖОДКОР КОМИЛЖОН ЖАББОРОВНИНГ БАСТАКОРЛИК ВА ЖЎРСОЗЛИК ФАОЛИЯТИ

Аннотация

Мақола серқирра ижодкор Комилжон Жабборовнинг ижодий фаолиятига бағишланиб, унинг ўзбек мусиқали театри фаолиятида амалга оширган ишлари, жумладан, бастакор сифатида халқ эътиборига тушган ёрқин ижодий қирраси очиб берилади. Созанданинг ўзбек миллий чолғу ижрочилигидаги жўрсозлик санъати, бу борада эгаллаган ўрни ва мавқеи белгиланади. “Устоз-шогирд” анъаналари кесимида бардавомлик ва ворислик ришталари таҳлил қилинади.

Калит сўзлар: бастакор, ўзбек театри, Тўхтасин Жалилов, Насрулло, К. Жабборов, анъана, устоз-шогирд, Г. Ҳожиқулов.

Статья освещает многогранную творческую деятельность Комилжона Жаббарова, его деятельность в узбекском музыкальном театре где раскрылось его яркое дарование как бастакора и исполнителя. Выявлена его роль в национальном ансамблевом исполнительстве. Проанализированы традиции преемственности системы “учитель-ученик” на примере деятельности его учеников и последователей.

Ключевые слова: бастакор, узбекский театр, Тухтасин Жалилов, Насрулло, К. Жаббаров, традиция, учитель-ученик, Г. Хожикулов.

Abstract

The article highlights the multifaceted creative activity of Komiljon Jabbarov, his activities in the Uzbek musical theater, where his bright talent as a dancer and performer was revealed. His role in the national ensemble performance is revealed. The traditions of the continuity of the “teacher-student” system are pronalized by the example of the activities of his students and followers.

Keywords: bastakor, Uzbek theater, Tukhtasin Zhalilov, Nasrullo, K. Zhabborov, tradition, teacher-student, G. Khozhikulov.

Серқирра ижодкор Комилжон Жабборовнинг ижодий фаолиятининг салмоқли қисми ўзбек театр санъати шаклланиш босқичлари билан узвий боғлиқ. Айнан театрдаги фаолияти моҳир ғижжакчининг бастакорлик борасида ижодий намуналарни яратишга ундади, мусиқий-саҳнавий асарлар учун яратилган намуналар том маънода миллий мусиқамиз дурдоналарига айланди десак, муболаға бўлмайди. Ижодкор сифатида Комилжон Жабборов театр соҳасида кўзга кўринган созанда ва бастакор бўлиб шаклланади.

Комилжон Жабборов таржимаи ҳолидан маълумки, санъаткор 1942 йил Янгийул театрига таклиф этилган. У пайтда мазкур

театрнинг халқ орасида мавқеи жуда баланд эди [1]. Театрга Республика раҳбари Усмон Юсуповнинг ташаббуси билан ўша пайтдаги мамлакатимизнинг турли музофотларидан энг истеъдодли санъат намояндларининг жалб қилинган театрнинг профессионал нуфузини кўтаришда бош омил бўлди. Аҳмаджон Умурзоқов, Абдуқодир Исмоилов, Ашурали Юсупов (қўшна-сурнай), Рустам меҳтар, Камтар Отабоев, Дони Зокиров, Набижон Ҳасанов, Ғанижон Тошматов, Саиджон Калонов, Матниёз Юсупов, Холхўжа Тўхтасинов, Отавали Нуриддинов, Турғун Алиматов, Орифхон Ҳотамов, Ғуломжон Ҳожиқулов каби





санъаткорлардан ташкил топган жамоага Комилжон Жабборовнинг ҳам кириб келиши санъаткорнинг касбий камолотида чинакам дорилфунун вазифасини ўтади.

Атоқли созанда ва бастакор, ўзбек миллий муסיқий драма театри санъатининг асосчилардан бири бўлмиш Тўхтасин Жалиловдек катта устоз қўлида фаолият олиб бориш билан бир вақтда Комилжон Жабборов учун созандалик ва бастакорлик сир-асрорларини янада мукаммал ўрганиш имкони очилди. Айнан театрда К. Жабборовнинг илк бастакорлик уринишлари ва бу соҳада самарали ижод қилгани, кўплаб куй, кўшиқ ва ашулалар муаллифи сифатида танилиши эътиборлидир. Шунини таъкидлаш жоизки, ушбу театр жамоасида меҳнат қилган кўплаб

созандалар келгусида ўзбек муסיқа санъати ривожига салмоқли ҳисса қўшган машҳур бастакорлар бўлиб етишдилар [3].

Ўзбекистон муסיқа маданиятида 1930-1980-йилларда атоқли бастакорлар номи, жумладан, Тўхтасин Жалилов, Юнус Ражабий, Комилжон Жабборов, Ғанижон Тошматов, Дони Зокиров, Фахриддин Содиқов, Набижон Ҳасановлардан иборат “Кучли еттилик давра”си қизғин фаолият олиб борди. Бу даврни биз XX аср Ўзбекистон муסיқа маданиятининг чинакам “олтин асри” деб таъкидлашимиз мумкин.

Катта ва улуғ ижодкорлар сафига кириб келиб, “мен асарни басталадим” деб эълон қилиш, уларнинг ижодий розилигини олишнинг ўзи катта бир жасорат эди. Тўхтасин Жалилов касбдошлари ва яқинларига меҳрибон устоз бўлиш билан бирга ўз ўрнида қаттиққўл, касбига талабчан мураббий эди. У даврага бадиий жиҳатдан лойиқ асар яратиш учун ижодкордан, аввало, ўзбек халқ фольклори, халқ муסיқалари билан бир қаторда мумтоз асарларни мукаммал билиши ва мумтоз шеърятни теран англашлик талаб этилган. Ижро маҳорат техникасини ёзиб олиш ва нота асосида уларни тараннум этиш имкони бўлмагани туфайли ёш санъаткорларга устозлик қилган созандалар барча билимларни оғзаки анъанадаги шаклда ўргатганлар, яъни устозона (профессионал) муסיқа санъати анъаналарида [2].

Шу хислатларнинг меваси ўлароқ, Тўхтасин Жалилов тарбиясини олган

хоҳ созанда, хоҳ хонанда ва актёр бўлсин, эл ардоғидаги санъатимизнинг юқори даражадаги “диди баланд”, профессионал санъаткор бўлиб етишдилар. Чунки Тўхтасин Жалиловдек меҳрибон ва талабчан устознинг қўлида, маънавий раҳнамолигида улғайдилар. Юқорида номи зикр этилган устоз бастакорлар собиқ тузумда фаолият олиб борган санъат усталари бўлгани боис улар ўзбек совет бастакорлари деб тан олинган.

Санъаткорлар доирасида ижодий муҳитнинг муҳим қирраларидан бири “соғлом рақобат”, айни дамда ким яхши асар басталайди деган маънода қизғин мусобақа олиб борилган.

“Кучли еттилик давра” аъзолари талқинида яратилган бастакорлик намуналари ўз вақтида созандалар ансамбли томонидан ижро этилган, уларнинг ноёб ижро намуналари бугунда Ўзбекистон радиосининг “Олтин фонди”дан муносиб жой олган. Бу куйларнинг ҳар бирида миллатимиз рамзи, тарихи ва ҳаёти, халқимизнинг дарду ғами, ноласи, оҳангларнинг жозибадор шираси, садоли жилоси ва чуқур фалсафаси жой олган.

XX аср бошларида радио, сўнгра телевидение пайдо бўлиб, уларнинг ижроларини ёзиб олишга имконият пайдо бўлди. Бу ижро талқинларидан бири бўлмиш “Насрулло” куйи ҳақида алоҳида тўхтаб ўтишни лозим топдик. Маълумки, бу куй ниҳоятда қадимий бўлиб, устозларнинг ноёб ва нодир ижро маҳоратлари ҳамда профессионализм жиҳатдан ўз вақтида ўта юқори даражада талқин этилган. Заҳириддин Муҳаммад Бобурнинг Ҳиндистонда салтанат тузиб бошқарган кезлари унинг зурриёти “Бобурийлар

сулоласи”нинг бебаҳо саналмиш кўҳинур олмоси мамлакатнинг ноёб бойлиги деб саналган. Таъбир жоиз бўлса, устозлар томонидан талқин этилган ушбу асарнинг ноёб ижро намунаси ҳам қимматбаҳо бойликдан кам эмас. Зеро, мазкур асар миллионлаб мухлислар қалбидан алоҳида жой олган. Халқимиз суюб ардоқлаган “Оталар сўзи – ақлнинг кўзи” кўрсатуви муқаддимасида мазкур асарнинг айнан устозларнинг ноёб маҳорат билан ижро этган “Насрулло” талқини ушбу кўрсатувнинг муваффақиятини белгилашда бош омил бўлиб қолди.

Аллоҳ таоло баъзи инсонларни буюк неъмат – ноёб истеъдод билан сийлаган. Неъматнинг ҳаққи – шукроналик адо этилса, ана шу иқтидор соҳиби юксалаверади. Жамоатчилик ишидай устозлар томонидан амалга оширилган ва узоқ давом этган ижодий жараён туфайли ўзбек миллий мусиқа маданияти тарихида ноёб ва нодир хазина сифатида халқимизга “олтин фонд” мерос бўлиб қолди.

Бунинг сири нимада? Улуғ устоз санъаткорлар асрлар оша бизгача етиб келган меросни асраб-авайлаб, кўз қорачиғидай сақлаб, кейинги авлодга бус-бутун етказишни мақсад қилганлар [4]. Бу – ўз миллатининг маънавий хазинасига, миллат тарихига ҳурмат ва садоқат ҳисси билан қараган мард ва истеъдодли, ўз ўрнида ўта маданиятли кишиларнинг жасорат намунасидир. Буюклигини ўзлари билмай ўтган устозлар бу куйлар учун қалам ҳаққи ҳам олмаганлар. Ушбу мумтоз асарлар устозлардан сўнг юзлаб ижрочилар томонидан радио қошида кўп бора ёзилди. Уларнинг ижро намуналарини ҳам халқимиз мамнунлик билан

қабул қилди. Лекин буюк устозлар ижроси, улар талқини юксак ва ноёб даражадалигича хотирада қолди.

Шўролар тузуми даврида бастакорлик санъати бирмунча камситилишларга юз тутди. Бу санъат тури улар наздида “эскилик”, “нозамонавий” аталиб, “композиторлик жорий этилиши билан унга эҳтиёж сўнади” каби ғоя ва фикрлар мунтазам уқтириб борилди.

Буюк бастакорлар қалби назмдан нафас олади. Бу мумтоз ғазаллар учун басталанган куйларда ўзбекларга хос донишмандлик, мутаффакирона оҳанглар уфуриб туради. У куйларда бадий яхлитлик, миллий руҳ мужассам эди. Чунки устозларнинг ўз устозлари: “Шеърят ва мусиқа бу – эгизак санъат. Буни айро тушуниб бўлмайди. Булар бир-бирини тўлдиради”, – деб онгу шуурига сингдирган. Бу борада Тўхтасин Жалиловнинг “Оё”, “Жоним менинг”, “Париваш ёри бор”, Дони Зокировнинг “Эй, сабо”, “Кўрмадим” романи, Ғанижон Тошматовнинг “Истадим”, “Кезарман”, Комилжон Жабборовнинг “Наззора қил”, “Мубтало бўлдим сенга”, Юнус Ражабийнинг “Не наво соз айлағай” ва бошқа асарларини мумтоз шеърятига асосланиб ёзилган бадий баркамол ва етук асарлар қаторида қайд этишимиз мумкин. Ушбу асарларнинг машҳурлиги энгаввало, шеъринг асосга олинган мазмун, маъно ва мусиқий куйларнинг миллий қиёфага бўлган яқинлигида кўринади. Уларнинг барида самимий ҳарорат уфуриб туради. Ҳазрат А. Навоийнинг “Менинг ғазаларим ишларим эмас, чеккан ғуссаларим”, – деган сўзларини бу борада эслаш жоиз. Дарҳақиқат, Навоийнинг бу ғуссаларини қалбан ҳис

этиб, ўзбекларга хос донишмандлик, мутаффакирона оҳанглар уфуриб турадиган мазкур асарлар мумтозлик даражасига чиқиб, халқимиз, хусусан, шинавандалар қалбидан бир умрга жой олди.

Иккинчи жаҳон уруши даврида юртинг не-не азаматлари урушга сафарбар қилиниб, ижтимоий ҳолат анча абгор эди. Шунга қарамасдан устозлар доирасида, ёшу катталарга меҳр-оқибат юқори бўлган. Санъаткор аҳли иноқлик, ҳамжиҳатлиги билан халқ олдидаги ўз обрў-эътиборини юқори кўтарган, яхши-ёмон кунларида бир-бирларига елкадош бўлганлар.

Комилжон Жабборовнинг яна бир ёрқин фаолият қирраси унинг жўр бўлиш санъатида яққол намоён бўлди. Устоз Юнус Ражабий ижросидаги “Ушшоқ”, “Адоий ва Асирий” ашулалари радиого ёзилган кезларда Комилжон ака скрипкада жўр бўлиб, мунгли дард, панжадаги миллий ноалари билан асарни юксак савияда, тўлақонли ширадор чиқишига сабабчи бўлган десак, муболаға бўлмайди.

Ўз вақтида Ю. Ражабий ижро этган “Қаро кўзим” матласи билан бошланувчи “Ушшоқ” мумтоз ашуласи ҳам Республика радиоси “Олтин фонди”га ёзиб олинган ноёб дурдона ҳисобланади. Мазкур асарни бу мавқега чиқишида Комилжон аканинг хизмати, хусусан, ноёб “Андижон камончилик мактаби”га хос устозлар ижрочилик йўлларида, панжаларда чинакам дард, мақомчидаги нола, майин, ошиқ қалбида ураётган туғёну руҳий ҳолатни камонда акс эттира олган қобилияти ханузгача мухлисни ром қилади. Дарҳақиқат, сеҳрли ҳамда маҳоратли талқиндан маънавий ҳаловат

топади киши. Ушшоқ сўзи “ошиқ”лар маъносини англагани боис Комилжон аканинг камондаги ушбу дардли талқини биринчи планга чиқиб қолаётгандек туюлади. Кези келса, К. Жабборовни жўр бўлиш санъати Юнус Ражабий ижроси билан тенглаштирилди ҳам. Ҳолбуки икки буюк санъаткорнинг ижодий ҳамда ижровий мавқеи тенглашиши уларнинг қалбан яқинлигининг натижасидир. Негаки икки санъат намояндаси мумтоз мусиқа фидойилари бўлган. Ўз-ўзидан бир-бирларини қалбан ҳис этувчи ижрочиларнинг ижроси, албатта, обрў қозониши турган гап. Шоирнинг ғазалдаги ошиқ дарду ҳасратини, ошиқнинг маҳзун ҳолатини фақатгина Юнус ака эмас, Комилжон ака ҳам теран англаб, қўлидаги чолғу орқали созандаликдаги юксак ижро маҳорати ила ғазалдаги дард-ғояга ҳамоҳанг тарзда ифода этди. Худди шу билимдонлик ашуланинг улуғвор бўлишини таъминлаган асосий омиллардан биридир. Бу борада беихтиёр ёши улуғ устозларнинг “камончи ашулачидан устун туради”, деган фикри мазкур асар талқинида ўз исботини топгандай, гўё.

Кўп санъаткорлар бу ашулани ҳавас қилиб айтишга уринганлар. Бинобарин, икки буюк устознинг юксак маҳорати ила юзага келган санъат асарини моҳир камончи ва ашулачи Юнусқори Юсупов ҳам ижро этиш учун изн сўраган эди. Ниҳоят, тингланиб, Юнус аканинг назаридан ўтгач, радиога ёзишга руҳсат берилди. Чин дилдан ҳавас қилгани учунми, Юнусқори ака ижроси ҳам аъло даражада, деб эътироф этилди. Негаки Юнусқори Юсупов ҳам маҳоратли созанда ва хонанда бўлгани боис фақатгина ашула тўғрисида ўйлабгина қолмай,

Комилжон ака жўрлик қилган “камонли садоли қиёфа”сини қалбан ҳис қилиб, санъаткор ижросига менгзаб ижро қилди. Шу сабабли бўлса керак, “Ушшоқ” пахтаободлик Юнусқори Юсуповга ҳам анчайин шуҳрат келтирди. Не-не қатта устозлар ҳаётлик пайтида Юнус Ражабийдек улкан устоздан кейин бу ашулани мен ҳам ижро қиламан, деб жазм қилиши қатта қаҳрамонлик бўлган. Баёт I ашуласи талқини ҳам санъаткорлар доирасида илиқ кутиб олинди.

Комилжон Жабборов шогирди, Ўзбекистон халқ артисти Ғуломжон Ҳожиқулов ижросида “Гиря” (Завқий ғазали), “Тортадур” (Фурқат ғазали), “Яхшироқ” (Ҳабибий ғазали), “Дугоҳ II” (Сайфий ғазали) каби ашулалари, Ўзбекистон халқ ҳофизлари Орифхон Ҳотамовнинг “Кўзинг” (Содиро ғазали), “Бизни яхши меҳмонлар” (Аваз Ўтар ғазали), “Хоҳ инон, хоҳ инонма” (Лутфий ғазали) ва Фаттоҳхон Мамадалиевнинг “Соғиндим” (Нодира ғазали), “Сарахбори оромижон” (Бобур ғазали), “Таронаи баёт” (А. Навоий ғазали) ашулаларида ҳам камонда жўр бўлганлар.

Комилжон акани камондаги “садоли қиёфа”си шинавандалар хаёлида тез танилган. Таъкидлаш керакки, устознинг ижрочилиқдаги бундай хислати, маҳорати шогирдлари Ғуломжон Ҳожиқулов ва Оллоназар Ҳасановга ҳам юққан [5]. Ўз вақтида мазкур ёзувлар қатта маҳоратли устоз созанданинг ижровий қатнашуви боис Ўзбекистон радиосининг “Олтин фонди” хазинасидан жой олиб, то шу кунгача миллий мусиқа санъатининг ноёб ижро намуналардан бўлиб келмоқда. Бу ҳамкорлик шогирдлар учун қувончли ҳолат бўлди. “Менинг радиога

ёзган ёзувларимни Комилжон акам чалиб берган”, – деб фахрланиб айтиб юришган. Фахрланганларича бор, негаки устознинг масъулиятли радио тасмасига муҳрлаш ижодий жараёнида мусиқий ёзувларда иштирок этиши шогирд учун суянган тоғдай бўлиб, ашулаларни бир неча босқич юқорига кўтарилишини таъминлаган. Ушбу ҳолат устоз учун ҳам, шогирд учун ҳам бахтиёрлик рамзи сифатида бўлиб, шогирдининг ютуғидан баҳраманд бўлиш устознинг энг эзгу нияти, орзуси ҳисобланади. Комилжон акада ўзи каби катта қалб эгаларини ўзига боғлаб олиш қобилияти бўлган. Шунинг учун у кишининг атрофида энг иқтидорли санъат соҳиблари яқин алоқада бўлган. Тенгқурлари, ижодкор, дўст-ҳамкасблари у кишини “каломпо” деб алқаганлари бежиз бўлмаган.

Комилжон ака яратган фусункор куйлар ўзининг такрорланмаслиги билан ажралиб туради. Бастакор ижод этган гўзал ва латиф, теран мазмунли, жозибадор мумтоз куй ва ашулалар, фантазиясининг кучлилиги жиҳатдан пойдевори миллий оҳанглардан қурилган кенг кўламдаги, кишини фалсафий мушоҳадага ундовчи асарлари инсонлар қалбида ўз миллати маданияти, Ватанига муҳаббат ва тарихига ҳурмат ҳиссининг юксалишида қимматли восита бўлиб хизмат қилади. Устознинг шогирди Ғулумжон Ҳожиқулов “Яхшироқ” асарини ашула билан бирга куй вариантини ғижжақда ижро этган. Бу ижод маҳсули мухлислар томонидан илиқ кутиб олинди. Худди бу асар айнан Ғулумжон Ҳожиқулов учун ёзилгандек эди. Натижада созандаликда юксалиш бўлди. Бундай ютуқ мусиқамиз тарихида санъат намояндалари

фаолиятида камдан-кам учрайдиган ҳолатдир. Устоз-шогирд ўртасида самимий меҳр мавжудлиги боис шинавандалар муҳаббатини қозонди.

Комилжон аканинг “Ассалом”, (Ўзбекистон халқ артистлари Берта Давидова ва Ориф Алимахсумов ижроларида), “Яхшироқ”, “Жоним отам” (Ўзбекистон халқ артисти Ғулумжон Ҳожиқулов талқинида) куйлари Фарғона-Тошкент мақом йўлларидаги Баёт йўлида яратилган намуналардир. Шундан кўринадики, Комилжон Жабборовнинг мумтоз мусиқамизга муҳаббати беқиёс бўлган. Шу билан бирга мумтоз шоирлар ёзган ғазаллар мазмун-моҳиятини теран англай билган ҳамда ушбу юксак савияда ёзилган пурмаъно ғазалларнинг таъсирчанлигини ошириш борасидаги ижодий уринишлари бесамар кетмаганлиги фикримизнинг ёрқин далилидир.

Изоҳ. “Садоли қиёфа” атамаси илк бор мусиқашунос Г. Турсунованинг илмий ишида қўлланилган//Карим Зокиров ва унинг сулоласи. XX аср Ўзбекистон мусиқа маданияти кесимида. Монография. -Т.: 2021.

(Давоми бор)

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Раззоқов Ҳошимжон. Зулматдаги нур. -Тошкент: “AKADEMNASHR”, 2019.
2. Ражабов И. Мақомлар: ЮНЕСКО ва Марказий Осиё мумтоз мусиқаси – Шашмақомни асраш бўйича Япония Траст жамғармасининг ҳамкорлигидаги лойиҳаси. -Тошкент: “San’at”, 2006.
3. Раҳмонов М. Ўзбек театр тарихи: XVIII асрдан XX аср аввалигача ўзбек театр маданиятининг таракқиёт йўллари. -Тошкент: “Фан”. 1968.
4. Олимбоева К., Аҳмедов М. Ўзбекистон халқ соҳнадалари. -Тошкент: 1959. 119-б.
5. Норқўзиев М. “Устоз-шогирд” Комилжон Жабборов ва Ғулумжон Ҳожиқулов мисолида. Диплом иши. -Тошкент: 1985. ТДК Шарқ мусиқаси кафедраси.



РАИМДЖАНОВ Анвар,
доцент Государственной консерватории Узбекистана,
Заслуженный артист Республики Узбекистан



К ВОПРОСУ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КВАРТЕТНОМ КЛАССЕ

Аннотация

Методические рекомендации, адресованные как студентам, так и преподавателям оркестровых факультетов консерватории затрагивают вопросы камерно-ансамблевого исполнительства. Развитое квартетное искусство Узбекистана, тем не менее, недостаточно освещено с точки зрения методико-теоретических проблем. Затрагивая эти вопросы, мы раскрываем общеметодологические проблемы квартетного класса, а также некоторые формы работы над классическими, романтическими, современными квартетами.

Ключевые слова: квартетный класс, методика, струнные инструменты, скрипка, альт, виолончель.

Консерваториянинг оркестр факультетлари талабаларига ҳамда ўқитувчилари учун услубий тавсияларда камера ва ансамбль ижрочилиги масалалари ёритилган. Ўзбекистонда кенг ривож топган квартет санъати услубий ва назарий муаммолар нуқтаи назаридан етарлича ёритилмаган. Ушбу масалаларга тўхталиб, биз квартет синфининг умумий услубий муаммоларини, шунингдек, классик, романтик, замонавий квартетлар устида ишлашнинг айрим шакллари очиб берамиз.

Калит сўзлар: квартет синфи, услуб, торли чолғулар, скрипка, альт, виолончель.

Abstract

The methodological recommendations addressed to both students and teachers of the Conservatoire orchestra faculties touch upon the issues of chamber ensemble playing. However, the well-developed quartet art of Uzbekistan is not adequately covered in terms of methodological and theoretical issues. Touching upon these issues we reveal general methodological problems of quartet class as well as some forms of work on classical, romantic and contemporary quartets.

Keywords: quartet class, methodology, string instruments, violin, viola, cello.

Особая специфика струнного квартета, в отличие от других форм концертно-виртуозного исполнительства, проявляется как в структуре звуковой ткани так и в акустической содержательности ансамбля четырех голосов. Как принято считать квартет есть имитация беседы 4х человеческих голосов – сопрано, альты, тенора и баса. Такая беседа предполагает однородное по звучанию монолитное целое. При этом каждый голос, равноправен со всеми остальными, каждый способен и готов на равных вести совместную музыкальную беседу. Условия такого

темброво-однородного ансамбля струнных инструментов не предполагают виртуозности, которая в той или иной степени является свойством концертного жанра. Это отличает квартет и от фортепианной и от скрипичной сонаты. Они же ограничивают его и от симфонии: оркестр симфонии разнообразен по тембру, что очень важно для драматургического процесса в музыке.

Оркестр, благодаря массе инструментов, полноте звучания, способен придать и широту, и масштабность высказывания, он обращен к большой аудитории слушателей. Поэтому

симфония - больше склонна к широте и обобщенности содержания, нежели квартет, который более склонен к особой углубленности, к детализации, индивидуализации его. Все четыре голоса струнных инструментов – на виду, все сочетания слышны. Они могут сливаться в единые по звучанию аккорды в полном согласии со сложившейся классической гармонией, которая базируется на четырёхголосии. Но они могут быть и вполне самостоятельными в мелодическом отношении, полифонически развитыми, тогда рождаются музыкальные образы интеллектуальной или психологической углубленности. Каждая деталь – интонация скрипки, альты, виолончели их штрихи и динамические нюансы, соединение этих компонентов, неожиданное маленькое соло или наоборот, компактная звучность всех вместе – всё в квартете исключительно значимо.

Музыкальный язык квартетов характеризуется сложностью. Для слушания этой музыки необходимо особенно чуткое внимание: её ткань непрерывна и изменчива, линии кратки, они то сложно переплетены, то едва намечены. Неудивительно, что в XVIII веке такого рода произведения музыканты исполняли либо только для себя без слушателей, либо приглашая лишь избранных. Чтобы в полной мере оценить квартет, необходимы и музыкальная культура, и тонкая восприимчивость. Несмотря на скромный состав ансамбля, состоящего из инструментов однородного тембра, струнный квартет, не блистающий ни силой звука, ни яркостью

красок занял важнейшее место в современной музыкальной культуре. Художественная значимость квартета основана именно на скромности его красочной палитры, сила его – как ни парадоксально – в ограниченности его возможностей.

Подобно тому как гравюра, лишенная разнообразия колорита, привлекает зрителя выразительностью линий, рисунка, струнный квартет воздействует на слушателя преимущественно выразительной силой музыки. Сочиняя квартет, композитор не может скрыть бедность содержания интересным звуковым нарядом, как это бывает в оркестровых или фортепианных произведениях. Квартет – царство концентрированной выразительности. Произведения, лишенные этого качества, нежизнеспособны.

Инструментам, входящим в состав квартета, присущи интонационная гибкость, разнообразие нюансировки, приближающие их к человеческому голосу. При общем сходстве тембры этих инструментов отличаются тонкими, но ясными даже для неопытного слуха признаками. Звонкий тембр скрипок, грудной звук альты, баритональная кантилена виолончели вносят свои характерные особенности в слитное звучание, единство ансамбля. Индивидуальность инструментов явно выступает тогда, когда каждый из них ведет самостоятельную мелодическую линию, а не в аккордах, где проявляется именно общность их тембров, где достигается слитность звучания.

Для квартетной литературы характерно самостоятельное ведение

мелодических линий каждым партнером, аккордовые последования исполняемые всем ансамблем, отступают на второй план. Во многих своих образцах - квартет – это преимущественно царство полифонии. В музыке последних двух столетий квартет является жанром, в котором полифоническое мышление проявляется в наибольшей степени. После эпохи господства полифонии, квартет стал главным представителем полифонического начала в условиях преобладания гомофонии, роскошного расцвета гармонических красок и оркестровых тембров. В своем скромном наряде квартет уверенно шествует среди соперников - симфонического оркестра и виртуозов-солистов, оказавшись одним из самых жизнеспособных жанров музыкального искусства. Наряду с выразительностью отдельных партий этому способствует именно полифонический характер квартетной музыки.

Полифония отвечает глубочайшим запросам человеческой души. Повидимому, ни одним из видов искусств не может быть так убедительно воплощена многосторонность, многоплановость окружающего мира и внутренней жизни человека, как искусством полифонии. Сознание человека непрерывно движется как бы в нескольких плоскостях: наша деятельность в любой области сочетается с невольным наблюдением над окружающей обстановкой, слушанием звучащих вокруг разговоров, наплывов воспоминаний о прошлом, мечтами о будущем. Часто эти одновременные думы и чувства противоречивы,

иногда мучительны в своих острых контрастах. Полифоническое звучание, где в слитном единстве движутся самостоятельные, подчас разнохарактерные мелодические линии, предстает перед слушателем своеобразным художественным воплощением этой сложности и противоречивости. В этом одна из причин притягательной силы полифонии. Погружаясь в её глубины, слушатель будто входит в художественную преображенную сферу самых глубоких недр духовной жизни.

Полифония вообще, а в частности струнный квартет – самая интеллектуальная область музыкального искусства. Сложность ткани, выразительность составляющих её линий, оттесняющая на второй план чувственную прелесть звучания, требует не только от автора, но и от слушателя известной степени подготовленности. Квартет редко может сразу же захватить внимание, подобно блестящему пианисту, певцу или скрипачу. Зато при соответствующей настроенности перед слушателем открываются страницы непревзойденной красоты, сила чувств и мысли.

Квартетная музыка обладает своеобразной способностью выражать эмоциональный строй мышления. Как известно, процесс мысли неотделим от чувств, настроений человека. Более того, все наше мышление как бы пронизано током эмоциональности. У разных людей в разные моменты жизни чувства, сопровождающие их размышления, могут быть глубоко различными. Спокойное

раздумье подчас сменяется напряженным поиском истины, драматические противоречия, приносящие страдание, – упорной, целеустремленной работой мысли. Каждому человеку присуща особая, характерная для него эмоциональная настроенность мышления, большей частью и проявляющаяся в его жизни.

Квартетная музыка может выразить эмоциональный строй мышления человека с силой, подчас недоступной слову. С необычайной наглядностью выступает перед слушателем, могучая, всепобеждающая в своем волевым напоре мысль Бетховена пропуск тревожные поиски истины, характерные для Шостаковича. Эти особенности эмоционального строя мышления с наибольшей ясностью раскрываются в их квартетах.

В процессе исторического развития струнный квартет прошел огромную эволюцию, сложный путь кристаллизации. Характерная для квартета интеллектуальная направленность определилась в ранних квартетах Гайдна и Моцарта еще господствует развлекательность, стремление усладить слушателя. Это – последние отблески галантного века, эпохи эпикурейских пиршеств, танцевальных скуит, дивертисментов и серенад, звучавших на дворцовых террасах и в парковых павильонах. Нередко в музыке появлялись интонации простонародного менуэта или песни, вторгавшиеся как новое, демократическое начало в этот изысканный и замкнутый мир. Иногда в медленных частях среди

преобладающих песенно-танцевальных интонаций проступали элементы драматизма, напряженного раздумья, те новые черты жанра, которые вскоре в век великих исторических потрясений, стали в нем господствовать.

Было бы ошибочно думать, что квартетная музыка исчерпывается явлениями высокого интеллектуализма. Квартет в творчестве композиторов различных эпох, стилей, национальных школ является благодатной почвой для поиска разнообразных выразительных средств и приёмов, использования тончайших красочных возможностей ансамблевого письма. Наряду с поисками новой красочности в квартетной музыке не прекращаются стремления к обновлению форм. Большие замыслы, лежащие в основе камерных инструментальных ансамблей, облекаются в форму сонатного цикла, открывающую наиболее широкие возможности воплощения драматических конфликтов, идей, чувств, стремлений. Эта форма срослась с камерным ансамблем и термин “квартет” стал обозначать не только произведение, написанное для определённого состава, но также и то, что это произведение написано в сонатной форме. Иначе говоря, слово “квартет” означает сочинение, написанное в виде сонатного цикла для квартета.

В процессе развития квартетного жанра замечались тенденции к отходу от сонатности. Получил развитие жанр квартетной миниатюры вариации на народные темы, пьесы танцевального характера и другие - оригинальная

форма домашнего музицирования в условиях высокой аристократической культуры.

Из всех видов камерной музыки квартет, по-видимому, самый камерный. Эта беседа четырёх участников неотразимо втягивает слушателей в свой круг, но при условии подходящей обстановки. Никакой вид

камерного исполнительства не блекнет в такой степени в чуждых ему условиях, как квартет. Преобладание психологической и философской смысловой нагрузки в квартете требует акустических условий для полноценного раскрытия образного содержания квартетной музыки.

Использованная литература:

1. Гайдамович Т. Виолончельные сонаты Бетховена. -М.: 1980.
2. Гайдамович Г. Фортепианные трио Моцарта. -М.: 1987.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники -М.: 1971.
4. Давидян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики -М.: 1984.
5. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. -М.: 1980.
6. Раабен Л. В. Мастера камерно-инструментального ансамбля -М.: 1964.





ШАРИПОВ Низматжон,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в. б.



РУБОБ ПРИМА ЧОЛҒУСИДА ИЖРОЧИЛИК УСЛУБЛАРИ

Аннотация

Мазкур мақолада муаллифнинг кўп йиллик педагогик тажрибасига асосланган ҳолда ўзбек халқ торли чолғулари, хусусан рубоб прима ижрочилигида қўлланиладиган ижрочилик услублари, штрихларнинг тавсифланиши, уларнинг хусусиятларига доир фикр-мулоҳазалар баён қилинган. Шу билан бирга безакли ижро услубларининг ўзига хосликлари, товуш ҳосил қилиш усуллари ҳақида ҳам маълумотлар берилган.

Калит сўзлар: модернизация, ижрочилик услублари, безакли ижро услублари, штрихлар, мусикий асарлар, созанда, мусиқа чолғулари.

В данной статье автор опираясь на многолетний опыт, излагает суждения о приёмах игры, классификации штрихов, о специфике исполнения на узбекских народных музыкальных инструментах, в частности на рубобе прима. Вместе с тем даются сведения об особенностях приёмов игры с использованием мелизматике.

Ключевые слова: Модернизация, исполнительские стили, исполнительские приёмы с использованием мелизматике, штрихи, музыкальные произведения, музыкант-исполнитель, музыкальные инструменты.

Abstract

Based on her extensive experience, the author describes the characteristics of playing techniques, stroke classification, and the uniqueness of performing on Uzbek traditional musical instruments, particularly the rubab prima. Simultaneously, information about the peculiarities of playing with the use of melismatic is provided.

Keywords: Modernization, performing styles, performing techniques with the use of melismatic, strokes, pieces of music, musician-performer, musical instruments.

XX асрнинг 30-йилларида ўзбек халқ чолғуларини модернизация қилиш ишлари бошланди. Бу ишга таниқли санъат арбоби, педагог ва дирижёр Ашот Иванович Петросянц раҳбарлик қилди. Олиб борилган изланишлар натижасида мизробли ҳамда торли-чертма ўзбек халқ чолғулари ярим тонликлардан иборат товушқаторга эга бўлди. Уларнинг товуш сифати ва кучи яхшиланди, диапазони кенгайди. Бундан ташқари ўзбек халқ чолғуларига асосланиб, янги чолғулар яратилди. Улардан бири рубоб прима бўлиб, унда оркестр таркибида етакчи партиялар билан бирга якканавоз сифатида ҳам мураккаб мусиқа асарларини ижро этиш имконияти очилди.

Рубоб прима чолғуси яратилган вақтдан бери ўтган қарийб 80 йил мобайнида ушбу чолғуда ижро этишни ўргатиш республикамиздаги бошланғич, ўрта махсус ҳамда олий таълим муассасаларида йўлга қўйилди. Шу фурсат ичида рубоб примада ижрочилик санъатини мукамал эгаллаган ўнлаб созандалар, Республика ва халқаро танловлар совриндорлари етишиб чиқди.

Рубоб прима ўзбек халқ чолғулари қаторидан муносиб ўрин эгаллади. У шахснинг эстетик қарашларини, мусикий, бадий дидини шакллантиришга ёрдам берди ҳамда ёшларнинг баркамол ривожланишида тарбиявий аҳамиятга эга. Ўқув-педагогик жараёнда рубоб прима ижрочилиги ривожланиши учун,

албатта, уни ўқув ва услубий адабиётлар билан таъминлаш муҳим. Ўтган йиллар давомида рубоб прима чолғуси учун ҳам ўқув ва услубий адабиётлар яратилди. Халқ куйлари замонавий руҳда қайта ишланиб, мазкур созга мослаштирилди, шу билан бирга ўзбек композиторлари томонидан янги, муаллифлик асарлар яратилди. Рубоб прима чолғуси ижрочиларининг репертуари йилдан-йилга бойиб, ундан юксак маҳоратни талаб этувчи мураккаб мусиқа асарлари ўрин олди. Бунга мисол тариқасида М. Маҳмудовнинг “Қўшиқ ва рақс”, Н. Норхўжаевнинг “Наврўз уфори”, Ҳ. Раҳимовнинг “Нақш ва тарона”, А. Набиевнинг “Юмореска”, Ш. Собировнинг “Фантазия” ва бошқа асарларни келтириш мумкин.

Юқоридаги фикрлар ўз навбатида, рубоб прима чолғусида ижрочилик санъатининг ривожланиб бораётганидан дарак беради. Буларнинг ҳаммаси чолғу, хусусан, рубоб прима ижрочилиги масалаларини илмий-услубий жиҳатдан ўрганиш ва шу асосда энг мақбул тавсиялар беришни тақозо этади. Шу маънода мазкур мақола рубоб прима чолғусидаги ижрочилик услубларини ўрганиш, бойитиш, тарғибот ишларини фаоллаштиришга бағишланган. Ўқув-услубий йўналишда ёш созандастар ва уларнинг устозларини қуйидаги масалаларга эътиборларини қаратишларини лозим топдик.

Маълумки, ижрочилик услублари чолғунинг турли садоланишини шакллантиришга қаратилган қўл ва бармоқлар ҳаракатидан иборат. У ёки бу ижрочилик услубини қўллаш мазкур чолғу ёрдамида мусиқий бадиий образни шакллантиришга ва ифодали ижро этишга ёрдам беради. Барча ижрочилик услубларини

қўллашдан мақсад – оддий ва қулай ижро ҳаракатлари орқали маҳорат даражасини кўтариш, яъни энг кам қувват сарфлаш орқали юқори кўрсаткичга эришиш таянч мезон сифатида хизмат қилиши зарур. Товуш ҳосил қилишнинг бу борадаги асосий усули медиатор билан амалга оширилади. Бунда медиатор билан ҳаракат пастга ва юқорига, шунингдек, рез (тремоло) (итал. *tremolo* – “титровчи”) услуби билан ижро этилади. Тремоло – рубоб примада давомли товуш чиқаришнинг асосий усулидир. Сифатли тремоло медиатор орқали амалга оширилаётган пастга ва юқорига ҳаракатнинг мутлақо равлонилиги билан ажралиб туради. Рубоб примада товуш ҳосил қилиш услубларининг номланиши скрипка ижрочилиги амалиётида берилган номларга асосланган.

Шуни ҳам таъкидлаш жоизки, айрим адабиётларда пастга ва юқорига зарблар қуйидагича берилган, масалан, пастга – П, ва юқорига – V. Барча товуш ҳосил қилиш услублари медиатор билан чолғу торларига маълум даражада босим ўтказиш жараёни билан яқиндан боғлиқ. Босим ёрдамида ижро этишдан зарб ва тремоло, айниқса, стаккато (итал. *staccato* – “узиб-узиб”) штрихи ижросида фойдаланилади. Стаккато ижросида ўнг қўлнинг дастлабки ҳаракатсиз медиатор торга жуда қисқа вақт оралиғида тегиб, шу асосда қисқа товуш ҳосил қилинади. Босим орқали товуш ҳосил қилиш драматик лавҳалар, ажратиб кўрсатишни талаб этувчи оҳанглар ижросида қўлланилади. Босимда дастлабки ҳолатдан бир томонга амалга оширилган ҳаракат натижасида медиатор торга нисбатан кўпроқ вақт оралиғида тегиб туради.

Босим орқали алоҳида ҳосил қилинган товушлар давомли садоланади, тремоло эса таъкидланган ҳолда жаранглайди. Босим ёрдамида товуш ҳосил қилиш усули рубоб приманинг ижрочилик имкониятларини бойитади, ижодий изланишга ёрдам беради. Медиаторнинг иккита тор бўйлаб сирғалиши қисқа давом этадиган, лига (*liga* эски италян тилида – “боғлаш”, лотинчада *ligo* – “боғлайман”) белгиси билан бирлаштирилган ноталарни ижро этишга мўлжалланган. Бундай ноталар лига белгиси билан бирлаштирилади. Медиаторнинг уч ёки тўртта тор бўйича сирғалиши арпеджиато деб аталади (итальянча *arpeggiato* – “арфада ижро этиш”). Ушбу усул аккорд олдидаги вертикал тўлқинли чизик ёки қисқача *arpeg.* сўзи билан белгиланади.

Безакли ижро услубларига келсак, улар ўзларининг ижро хусусиятлари билан фарқланади. *Пиццикато* (итальянча *pizzicare* – “чимдиб чалиш”) – торли мусиқа чолғусида бармоқ ёрдамида товуш ҳосил қилиш услуби. Бу услубнинг кенг тарқалган тури бош бармоқ билан амалга оширилади, *pizz.* кўринишида белгиланади. *Арпеджио* ва *пиццикато* садоланиши бир-биридан фарқ қилади. *Пиццикато* услуби арпеджиога нисбатан ихчамроқ садоланади. *Пиццикато* услубини бошқа бармоқлар билан ҳам амалга ошириш мумкин, лекин бош бармоқ ёрдамида ижро этиладиган тури кенг тарқалган. Бу услубни бир нечта торларни бирин-кетин бармоқ билан чертиш орқали ҳам ижро этиш мумкин. Бунда медиатор билан амалга оширилган арпеджиога ўхшаш, лекин ихчамроқ садоланиш ҳосил бўлади. Бундан ташқари иккита бармоқ ёрдамида бир вақтнинг ўзида иккита торда ижро

этиш услуби ҳам мавжуд. Бу *гитара услуби* деб ҳам аталади.

Флажолетлар (торли чолғуларда ҳосил қилинган обертонлар, алоҳида тембрга эга товушлар) – торнинг 2, 3, 4 қисмга бўлинадиган жойига бармоқларни енгил теккизиш билан ҳосил қилинадиган алоҳида тембрга эга товушлардир. Табиий флажолетлар очик тордаги бўлинадиган жойига бармоқни теккизиб амалга оширилади. Сунъий флажолетларни ҳосил қилишда кўпроқ октавали сунъий флажолетлар қўлланилади, квинта ва квартали сунъий флажолетлар камроқ ҳолларда ишлатилади. *Флажолетлар* нотанинг устидаги кичик^o белгиси билан кўрсатилади.

Вибрато (итальянча *vibrato* – “тебраниш”) – торли чолғуларда ижро этишда чап қўл бармоғини торда тебрантириш орқали амалга оширилади. Бунинг натижасида товуш баландлиги маълум чегара доирасида ўзгаради ва садоланишга ўзига хос тўлқинланиш бағишлайди.

Глиссандо (французча *gliss* – “сирғаниш”) – бир нотадан иккинчиси томон бармоқнинг пастга ёки юқорига қараб сирғаниб ҳаракатланиши. *Глиссандо* тез, оғирроқ, жадал, чуқур ёки юзаки бўлиши мумкин.

Гриф устида ва харрак ёнида ижро этишда торнинг турли нуқталарида ҳосил қилинган товуш ҳар хил тембр бўёғига эга бўлади. Айниқса, гриф устида ёки харрак ёнида ижро этилганда товуш тембрининг сезиларли даражада ўзгаришига эришиш мумкин. Гриф устида ижро этиш – *ord*, харрак ёнида ижро этиш – *sul pontichello* сўзлари билан белгиланади.

Шовқинли товушларни ҳосил қилиш. Бундай товушлар садоси аниқ

балаңдликка эга бўлмайди, унда урма-зарбли чолғуларга ўхшаб асарнинг мазкур лавҳасидаги ритмик суръат таъкидланади.

1. Харрак орқасида ижро этиш, шунингдек, бу ерда арпеджио услубини ҳам қўллаш мумкин.

2. Медиатор билан чолғу териси ёки қорнига уриб ижро этиш.

3. Чап қўл билан торларни сиқиб ушлаган ҳолда медиатор билан ўнг қўлда ижро этиш.

Ижро этилаётган асарнинг умумий характери, йўналиши ва кайфиятига қараб юқорида кўрсатиб ўтилганлардан ташқари бошқа шовқинли товуш ҳосил қилиш услублари ҳам қўлланилиши мумкин.

Муסיқий образ, асарнинг мазмуни ва характерини тўлақонли очиб беришда, уни ифодали ижро этилиши учун ўзига хос “бўёк” (“ранг”)лар палитраси танлаб олинади. Бунда штрихларнинг аҳамияти алоҳида ўрин тутаети.

Штрих (немисча *strich* – “йўналиш, чизик”) – товуш йўналиши, унга у ёки бу ранг-бўёк бериш услубидир. Бу услуб муסיқий жумлалар, кулминация, динамик тўлиқлик, ритмик жозибдорликни аниқлашда, муסיқа асарининг мазмун-моҳиятини янада тўлароқ очиб беришда қўл келаети. Штрихлар давомли, қисқа,

алоҳида, бир-бирига боғланган, оғир, юлуқ ва енгил сакратма турларга бўлинади. Рубоб примада товуш ҳосил қилиш ва ижро этишнинг турли услуб ва усуллари эгаллаш, турли штрих ва уларнинг бирикмаларини қўллаш олиш ифодали ижро этиш асосини ташкил қилаети. Штрихларнинг асосий турлари дастлаб торли чолғулар ижрочилик амалиётида қўлланган ва уларнинг тамойиллари ҳамда номланишидан кейинчалик бошқа чолғулар ижрочилигида фойдаланиб келинмоқда.

Хулоса қилиб таъкидлаш жоизки, рубоб примада ижрочилик услублари ва штрихлар бир-бири билан жуда яқиндан боғлиқ бўлиб, доимо ўзаро алоқадордир. Ижрочилик услуб ва штрихлари орқали созанда муסיқа асарининг мазмуни ва характерига яқинлашади. Чолғуда товуш ҳосил қилиш, ижрочилик услублари ва штрихларни онгли равишда ўрганиш ва ўзлаштириш келажакда баркамол, етук ижрочи созандани тарбиялашда муҳим аҳамиятга эга.

Изоҳ. Мақоладаги хорижий атама-ларни тавсифлашда асосан musenc.ru интернет саҳифасидаги “Музыкальная энциклопедия” ҳамда Рауф Қодировнинг “Оммабоп муסיқий глоссарий” маълумотномасидан фойдаланилди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Петросянц А. Инструментоведение. -Т.: “Ўқитувчи”, 1980.
2. Tashmatova A. Ijrochilik san'ati tarixi. -Т.: “Musiq”, 2017.
3. Одилов А. Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи. -Т.: 1995.
4. Дадамухамедов А. Рубоб прима дарслиги. -Т.: “Musiq”, 2004.
5. Sharipov N. Rubob prima. -Т.: G'afur G'ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2003.
6. Акбаров О. Педагогик амалиёт. Рубоб прима. -Т.: “Истиқлол”, 2005.
7. Gochbakarov A. Rubob prima cholg'u ijrochiligi. -Т.: “Musiq”, 2017.
8. Қодиров Р. Оммабоп муסיқий глоссарий. -Т.: “Musiq”, 2014.
9. Круглов В. Искусство игры на домре. -М.: “Композитор”, 2001.
10. musenc.ru интернет саҳифасидаги “Музыкальная энциклопедия”.



ТУРАПОВ Зулхорбек,
и.о. профессора Государственной консерватории Узбекистана



ВОПРОСЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Аннотация

В статье рассматриваются актуальные вопросы применения различных методик обучения игре на узбекских народных инструментах, направленных на повышение качества исполнительского мастерства музыкантов. Предлагаемые автором статьи методические подходы к обучению основаны на многолетнем личном опыте педагогической и исполнительской практики.

Ключевые слова: методика, обучение, игра на народном музыкальном инструменте, компетентность, репертуар, выступление, сцена.

Мақолада мусиқачиларнинг ижро маҳорати сифатини оширишга йўналтирилган ўзбек халқ чолғуларида ижро этишнинг турли услубларини қўллашга оид долзарб масалалар кўриб чиқилади. Мақола муаллифи томонидан таклиф этилган услубий қарашлар ўқитиш ва ижрочилик амалиётидаги қўп йиллик шахсий тажрибага асосланган.

Калит сўзлар: методика, ўқитиш, халқ чолғуларида ижрочилик, чуқур билимга асосланган, репертуар, чиқиш қилмоқ, сахна.

Abstract

The article addresses current issues concerning the use of various methods of teaching Uzbek traditional instruments, with the goal of improving the quality of musicians' performance skills. The teaching methods are based on the author's extensive personal experience in pedagogical and performing practice.

Keywords: methodology, teaching, playing the folk musical instrument, competence, repertoire, performance, stage.

Совершенство искусства игры на узбекских народных инструментах является одной из важных и приоритетных задач музыкального исполнительства и педагогики в Узбекистане на современном этапе развития культуры. Возрождение национальных духовных ценностей узбекского музыкального наследия, и в связи с этим, новое понимание традиции “Устоз-шоғирд” ставит перед педагогом, обучающим молодое поколение музыкантов игре на узбекских народных инструментах новые задачи. Одним из главных вопросов в данном направлении является поиск новых инновационных методов и методических подходов обучения, требующих от педагога

их совершенствования в контексте системы непрерывного образования.

На современном этапе развития нашей страны в узбекской музыкальной культуре проходит переосмысление методов обучения молодых музыкантов, обусловленное интенсификацией информационно-коммуникационных технологий, появлением новых произведений узбекских композиторов, использующих современные техники музыкального письма, органично соединяющих их с национальными традициями.

Поэтому на первый план перед педагогом ставятся вопросы развития креативного мышления, интеллекта и компетентности обучающегося.

На это указывают современные педагоги, в частности, профессора Рауф Кадыров [1], Анвар Лутфуллаев [2].

В произведениях узбекских композиторов для национальных музыкальных инструментов, созданных в годы Независимости, произошли качественные изменения во многих отношениях, что особенно ярко проявилось в следующих параметрах:

- новые темы и образцы музыки;
- обращение к макому, узбекским классическим мелодиям в качестве тематического материала;
- обогащение выразительных средств, усиливающих национальный колорит музыки;
- использование современных приёмов музыкального письма, техник композиции XXI века.

Осмысление данных параметров современной узбекской музыки требует от педагога разработки инновационных методов обучения молодых музыкантов-исполнителей игре на народных инструментах. В числе основных методов здесь следует отметить следующие:

- информационный;
- аналитический;
- эвристический.

Информационный метод состоит в том, что педагог отсылает обучаемого к фактологическим материалам, интернет-ресурсов, сайтов композиторов, в которых содержатся сведения о создании произведения, о процессе воплощения идейного замысла. Тем самым обучающиеся получают необходимую информацию, которую обрабатывают и определяют стиль музыкального произведения, его особенности, в связи с чем

выбирают круг выразительных исполнительских средств, штрихи, оттенки, намечают кульминации.

Аналитический метод является следующей фазой освоения музыкального произведения. Он развивает креативное мышление, позволяет проникнуть в сущность композиторского замысла на уровне глубокого анализа составляющих произведения компонентов. Аналитический метод совершенствует отношение обучающегося к предмету изучения и формирует профессионализм музыканта. На основе данного метода педагог концентрирует внимание ученика на деталях нотного текста, которые подчас не остаются незамеченными. Если педагог не обратит на это внимание в процессе занятия с учеником, то это отразится на качестве звукового воплощения музыки. Указывая обучающемуся на тончайшие элементы нотного текста, педагог способствует развитию у него эвристических способностей и формирует основы его эвристического мышления, неумолимого поиска новации.

Эвристический метод изучения музыкального произведения – это творческий инсайт, который открывает путь к новациям в исполнительском искусстве как творчестве. Изучая художественное содержание произведения, музыкант-исполнитель постигает его красоту, глубокий духовный смысл. Особенно эвристический метод полезен при изучении музыкальных произведений, основанных на макомном материале. Задача педагога в данном случае заключается в том, чтобы ориентировать обучающего на выявление роли макомной мелодии в произведении, её драматургической

функции в формообразовании и стилевом своеобразии, её национальной самобытности.

Применение различных, активизирующих творческие мысли обучающихся методов освоения музыкального произведения обусловлено многими факторами, среди которых основополагающим является интерес ученика к познанию, стремлению открывать новое в исполнительской концепции, воспитывающий эстетический вкус слушателя.

Вопросы совершенствования методик обучения исполнительству на народных инструментах возникают у педагогов постоянно в их повседневной работе, поскольку зависят во многом от индивидуальности ученика, его способностей, характера, темперамента. Необходимо особо подчеркнуть, что данные вопросы всегда заранее предугадываются и формируются в целевые установки. Ответы на эти ключевые вопросы музыкальной педагогики находятся в результате практического опыта и решений педагога.

При этом готовых рецептов и рекомендаций здесь быть не может, потому что педагогика – это творческий процесс, психологически очень гибкий, подвижной, бесконечный, как процесс совершенствования мастерства. Важным фактором в создании творческой образовательной среды развития музыкального исполнительства является методическая компетентность педагога. Уровень методической компетентности педагога позволяет ставить и решать вопросы совершенствования методики обучения игре на народных музыкальных

инструментах на исследовательско-рефлексивной и индивидуально-творческой основе [4]. В качестве решения вопросов в данной области зависит от компетенции педагога, его профессиональной оснащённости современными технологиями обучения и личных свойств педагога, в частности, его дидактического мастерства. Использование педагогом образовательных форм, методов и средств в соответствии с дидактико-методической компетентностью благоприятно способствует формированию гармонично развитой личности молодого музыканта-исполнителя.

Несомненно, что современные методики обучения игре на узбекских народных музыкальных инструментах должны разрабатываться на основе научно-теоретических и творческо-практических базовых данных определённого опыта, знания, умений и навыков педагога. В таком случае возникающие вопросы методического характера всегда будут находить правильные ответы и решения, способствующие повышению качества обучения и совершенствованию и мастерства.

Использованная литература:

1. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. -Т.: 2009. -504 с.
2. Lutfullayev A. Ta'lim tizmidida musiqiy merosning o'tini // Гармонично развитое поколение – условие стабильного развития Республики Узбекистан. Сборник научно-методических статей. Под общей редакции д.п.н., проф., акад. Р. Х. Джураева. Ч.6. -Т.: УзНИИПН, 2020. - С. 88-91.
3. Turapov Z. Dutor bas. -Т.: 2004. - 96 с.



АЗИМОВ Камолiddин,
Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси,
мустақил изланувчи (PhD)



АБДУГАНИ АБДУҚАЮМОВ – ЎЗБЕК ОПЕРА ДИРИЖЁРЛИГИ МАКТАБИНИНГ ЕТУК НАМОЯНДАСИ

Аннотация

Мазкур мақола машхур ўзбек опера дирижёри Абдугани Абдуқаюмовнинг дирижёрлик ижодига бағишланган. Мақолада унинг опера спектакллари устида ишлаш тамойиллари хусусида сўз боради. Абдугани Абдуқаюмовнинг ҳаёти ва фаолияти ҳақида эълон қилинган маълумотлар, архивларда сақланаётган манбалар ўрганилиб, қиёсий таҳлил этилди. Дирижёрнинг ижодини ўрганиш мобайнида, амалиёт билан боғлиқ иқтибослар учрайди.

Калит сўзлар: опера, дирижёр, режиссёр, сахна, драматургия.

Данная статья посвящена дирижерской деятельности известного узбекского оперного дирижера Абдугани Абдуқаюмова. В статье рассказывается о принципах работы над его оперными спектаклями. Изучены и сопоставлены опубликованные сведения о жизни и деятельности Абдугани Абдуқаюмова, источники хранящиеся в архивах. При изучении дирижерского творчества встречаются цитаты, связанные с практикой.

Ключевые слова: опера, дирижер, режиссер, сцена, драматургия.

Abstract

This article is devoted to the conducting activity of the famous Uzbek opera conductor Abdugani Abdukayumov. The article tells about the principles of work on his opera performances. The published information about the life and work of Abdugani Abdukayumov, sources stored in the archives have been studied and compared. When studying conductor's creativity, there are quotations related to practice.

Keywords: opera, conductor, director, stage, drama.

XX асрнинг 30-йилларидан бошлаб ўзбек мусиқали театри, мусиқали драма, опера ва балет жанрларининг шаклланиши натижасида ўзбек опера дирижёрлиги пайдо бўлди ва шу санъатнинг етук дарғалари етишиб чиқди. М. Ашрафий, Т. Содиков, Б. Иноятов, Н. Гольдман, Ф. Шамсутдинов, Ғ. Тўлаганов, Д. Абдурахмонова, Х. Шамсутдинов шулар жумласидандир. Абдугани Абдуқаюмов ҳам ўзбек опера дирижёрлиги мактабининг муносиб давомчиси, ўз услубига эга бўлган дирижёрлардан ҳисобланади. У жаҳон ва ўзбек операларининг

хусусиятларини чуқур англаган ҳолда дирижёрлик қилар, қўл ҳаракатлари аниқ ва мақсадли, вокал-чолғу мусиқаси учун эса жуда қулай ҳисобланган. “Абдугани Абдуқаюмов ўз моҳиятига кўра шунчаки опера дирижёри эмас, балки театр сахнасида вокал-сахна ҳаракатининг онгли яратувчиси эди. Композитор партитурасининг мусиқий драматургиясини теран ҳис қилар, ундаги персонаж ҳаётининг нозик жиҳатларини излар, темплардаги маълум “бурилиш” ва “тўнтариш” ларга, куйлаш тесситураси баландлигидаги ифодали белгиларга

доимо огоҳлик билан жавоб қайтарар эди. Ноталар у учун ҳеч қачон шунчаки нота бўлмаган. f ва p динамик белгилари ҳеч қачон оддий мусликий атамалар бўлиб қолмаган. Барча паст-балаңдликлар ва қарама-қаршиликларда опера қаҳрамонлари мавжуд бўлган” [1].

Опера дирижёри хусусида сўз борар экан, албатта, сахна ва муслиқа драматургияси, дирижёр ва яккахонларнинг мулоқоти каби масалалар юзага чиқади. Шу масалада режиссёр Ф. Сафаров А. Абдуқаюмов билан ҳамкорлигини шундай хотирлайди: “П. Чайковскийнинг “Пиковая дама” операсининг илк машғулотларини бошлаганимда, хонандаларнинг овози яхши бўлишига қарамай, актёрлик маҳорати суст эканлигини пайқадим. Табиийки, мен бу борада ишлай бошладим. Дирижёр Абдуғани Маликович Абдуқаюмов менинг мизансценаларимга тез-тез қатнашар эди. У кўплаб ҳамкасблари сингари, хонандалардан ўз дирижёрлик таёқчасига доимий эътибор беришни талаб қилар, бу эса уларнинг сахна ҳаракатлари мантиқан бузилишига олиб келди. Ахир спектакль концерт эмас!” [2]. А. Абдуқаюмов режиссёр ва дирижёр муносабатларини яхши тушунган ҳолда спектакллари бошқарган, қарийб эллик йиллик фаолиятини Алишер Навоий номидаги Ўзбекистон давлат катта театрида ўтказган. Унинг ижро репертуари кенг бўлиб, А. Даргомижскийнинг “Сув париси”, П. Чайковскийнинг “Евгений Онегин”, А. Бородиннинг “Князь Игорь”, М. Мусоргскийнинг “Борис Годунов”, Н. Римский-Корсаковнинг

“Пан Воевода”, Ж. Гунонинг “Фауст”, Д. Вердининг “Риголетто”, “Трубадур”, “Дон Карлос”, Д. Россинининг “Севилиялик сартарош”, Д. Пуччинининг “Богема”, “Тоска”, “Чио-чио-сан”, С. Прокофьевнинг “Дуэнья”, М. Ашрафийнинг “Шоир қалби”, “Дилором”, Ик. Акбаровнинг “Тонг олдиан”, А. Спадавеннианинг “Овоз”, А. Берлиннинг “Тўй куни”, Б. Зейдманнинг “Рус кишилари”, С. Юдаковнинг “Майсаранинг иши”, Т. Жалилов ва Б. Бровцынларнинг “Тоҳир ва Зухра”, Ш. Гунонинг “Ромео ва Жульетта”, Ж. Масненинг “Вертер”, Р. Обернинг “Фра-Дьяволо”, Д. Вердининг “Аида”, “Травиата”, Р. Леонковаллонинг “Масхарабозлар” сингари опера спектакллари шулар жумласидандир.

Абдуғани Абдумаликович Абдуқаюмов 1928 йилнинг 28 августида Тошкент шаҳрида таваллуд топган. 1946 йили Ҳамза номидаги Тошкент муслиқа билим юртида, 1947 йили эса Тошкент давлат консерваторияси тайёрлов бўлимининг хонандалик йўналиши бўйича ўқиди. 1950-1955 йиллар Тошкент давлат консерваториясининг опера-симфония дирижёрлиги йўналиши бўйича профессор М. Ашрафий синфида таълим олди. Фаолиятини Ўзбекистон радиоси қошидаги хор жамоаси ва Ўзбек давлат филармонияси хор капеллаларида артист, хормейстер каби лавозимларда ишлашдан бошлади. 1955 йилдан эса А. Навоий номидаги давлат академик катта театрида дирижёр бўлиб ишлади. А. Абдуқаюмов театрда ижодий ишлаш билан бирга, устозлари

М. Ашрафий, Н. Гольдман, Г. Дониях, А. Козловский каби атоқли дирижёрларнинг тажрибасини ўрганди. Рус ва чет эл хонандалари: П. Лисициан, М. Биешу, Б. Штоколов (Россия), Зенаида Полл, Октав Знигареску, Арта Флореску (Руминия), Жерар Сергоян (Франция), Шан Димов (Болгария) ва бошқалар билан опера спектаклларига ҳам дирижёрлик қилди.

Режиссёр А. Слоним шундай фикр билдиради: “Унинг дирижёрлик услуги жуда ўзига хос эди. Маэстро Абдуқаюмов ҳеч қачон таъсирчан қўл ҳаракатларини бажаришга, дирижёрлик пультада ўзининг шахсиятини кўрсатишга, “театрлашган” имо-ишоралар қилишга ҳам интилмаган. Аммо, унинг хотиржамлиги ва ташқи томондан зикналиги (шу билан бирга қобилияти) ўз ичига кучли иродани, деярли телепатик импульсни яширади ва у яккахонлар, хор ва оркестрни бошқаришда намоён бўлади. У дирижёрлик техникасини яхши ўзлаштирган, аммо ҳеч қачон ритмнинг техник чизмаларига “иккига”, “тўртга”, “олтига” ва бошқаларга “қул” бўлмаган” [1].



А. Абдуқаюмовнинг ўзига хос ишлаш услуги бор эди. Бу ҳақда профессор К. Азимов “Ўзбекистон дирижёрлари” китобида шундай ёзади: “А. Абдуқаюмовни ҳақиқий опера дирижёри дейиш мумкин. Зеро, бу дирижёр жуда нозик сезиш қобилиятига эга... Иш жараёнида қўллаган услубларидан бири хонандалар ва оркестрнинг уйғунлигига, шунингдек, бор тасвирий воситалар орқали хонанда ёки созанданинг ўзига хос ижодий имкониятларини очиб беришга интилангандир” [3]. Айниқса, унинг “Риголетто” (Дж. Верди) операсидаги дирижёрлик услуги ажралиб турар эди. Дирижёр партитурадаги тезлик суръатлари, динамика, штрихларни яққол ва аниқ гавдалантиришга алоҳида эътибор беради. Бу ҳақда 1995 ва 1998 йилларда операнинг премьераси хусусида мақолалар чоп этилган. “Постановканинг мусиқа раҳбари ва дирижёри Ўзбекистон халқ артисти А. Абдуқаюмов режиссёрлик таёқчасига бўйсуниб, театр оркестри энг машҳур партитуранинг барча ноталарни соф ва тоза ижро этди” [4]. “Тошкент оқшоми” (Вечерний Ташкент) газетасидаги мақолада эса “Оркестр ифодали янграйди. Дирижёр А. Абдуқаюмов нафақат созандалардан дилга яқин мусиқа излайди, балки партитурага сингиб кетган эҳтирослар драмасини очиб беради ва бадиий дид билан ёндашади” [5], – деб таъриф берилади.

Машҳур дирижёр А. М. Пазовский айтганидек: “опера – солистлар, хор ва оркестрнинг концерти эмас, балки мусиқали драма бўлиб, ҳар бир

тақдим этилаётган сахнада фаол ҳаракатлар борлигини таъкидлайдиган, сахна қонунларига бўйсунадиган муסיқий-театр тимсолидир” [6]. Опера санъатида оркестр муҳим роль ўйнайди. Шунинг учун бу жанрни дирижёрсиз тасаввур қилиш қийин. Аслида симфоник оркестр дирижёри олдида қўйилган талаблар опера дирижёрлигида ҳам мужассам. Шундай экан, А. Абдуқаюмов бундай талабларни мукамал бажарган.



Опера дирижёрлиги унинг ҳаётидаги асосий ишга айланган. Албатта, бу тасодиф эмас. Бу унинг кучли энергияси, ижрочилар (оркестр созандалари ва хонандалар)ни ўзига жалб қила олиши ва муаллифнинг ижодий ғоясига чуқур кириб бориши орқали улардан

максимал фойдаланиш қобилиятининг борлигидандир. Ижрочилар бу ҳақда шундай дейди: “У ижрочилар олдида катта вазифалар қўяди ва уни бажаришга эришади”.

Хулоса қилиб айтганда, Абдуғани Абдуқаюмов дирижёрлик ижоди билан театр санъати ривожига улкан ҳисса қўшди. Бундан ташқари, ўзбек опера дирижёрлиги мактабининг тараққиётига дирижёрликнинг янги-ча услублари билан таъсир кўрсатди. Издошлари ҳам бугунги кун опера спектаклларининг етакчи дирижёрларидан ҳисобланади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Слоним А. Цветник семьи Абдуқаюмовых. Часть I. Абдуғани Абдуқаюмов. https://www.kultura.uz/view_8_r_1002.html//20.01.2014
2. Гульзарова И. Фирудин Сафаров – Титан оперного театра. -Т.: 2013. 75- б.
3. Азимов К. Ўзбекистон дирижёрлари. -Т.: 2001.
4. Филимонова Е. Ещё одно открытие “Риголетто”. “Правда Востока” газетаси. 1998 йил, 9 июль.
5. Зорина М. Новая встреча с Верди. “Вечерный Ташкент” газетаси. 1995 йил, 17 февраль.
6. Пазовский А. Записки дирижера. -Москва: 1968. 472-б.



**ХОЛХЎЖАЕВ Шуҳрат,
Юнус Ражабий номидаги**
Миллий муסיқа санъати институти ўқитувчиси



ҚАДИМИЙ МУСИҚИЙ РИСОЛАЛАРДА ТАНБУР ЧОЛҒУСИ ҲАҚИДА

Аннотация

Муסיқа чолғуларининг бой хазинаси орасида танбур ўзининг нафислиги, гўзаллиги, ижро маҳоратининг мукамаллиги билан тингловчилар эътиборини тортади. Шарқ олимлари ушбу чолғуга алоҳида қизиқиш билдириб, уни тадқиқ этишга ҳамда баъзи маълумотларни қолдиришга интиланганлар. Форобий ва Чангийнинг муסיқага оид рисолаларидан кўплаб маълумотларни топамиз. Мақола Шарқ олимларининг асарларида мазкур чолғунинг тузилиши ва хусусиятларини таҳлил қилишга бағишланган.

Калит сўзлар: танбур, муסיқий рисола, муסיқий чолғу, торли чолғулар, ижрочи, қўлёзма асарлар.

Среди богатого арсенала музыкальных инструментов танбур привлекает внимание слушателей своим изяществом, красотой, совершенством исполнения. Особый интерес к этому инструменту проявили восточные ученые, которые пытались исследовать и оставить о нем некоторые сведения. Богатый материал мы черпаем в трактатах о музыке Фараби и Чанги. Статья посвящена обзору строения и свойств этого инструмента в трудах восточных ученых.

Ключевые слова: танбур, трактат о музыке, музыкальный инструмент, струнные инструменты, исполнитель, рукописные произведения.

Abstract

Among countless other musical instruments, the elegance, beauty, and perfection of the tanbur performance draws listeners' attention. Oriental scholars were particularly interested in this instrument and attempted to research and record information about it. Farabi and Changi's music treatises provide us with a wealth of material. The article examines the structure and properties of this instrument in the works of eastern scholars.

Keywords: tanbur, a treatise on music, musical instrument, stringed instruments, performer, manuscript works.

Ўзбек миллий чолғулари алоҳида қийматга эга бўлиб, бетакроп саналади. Уларнинг ҳар бири алоҳида бир сиру синоатга эгаки, моҳир созанданинг қўлида мўжизавий оҳанглар тарата бошлайди. Айниқса, миллий чолғуларимиз ичида танбур алоҳида ўринга эгаки, ўзининг нолаю қочиримлари, ранг-баранг миллий ижро безаклари билан ҳар қандай тингловчининг юрак торларини черта олади. Танбур чолғусини ўрганиш ва ижро этиш мураккаб бўлишига қарамай, жуда оммалашган. Аслида, у

қардош тожик ва уйғур халқлари орасида ҳам севиб ижро этилади. Чунки унда ҳар қандай асарни, яъни мумтоз мақом куйлари, халқ куйлари билан бир қаторда бастакор ва композиторлар томонидан ёзилган асарларни ҳам моҳирона ижро этиш мумкин.

Танбур чолғуси азалдан севибли муסיқий чолғу сифатида қадрлаб келинган. Бунини қадимий қўлёзмаларда келтирилган маълумотлар ҳам тасдиқлайди. Форобий “Муסיқа ҳақида катта китоб” номли рисоласида унга

алоҳида таъриф беради. Унинг фикрига кўра, танбур удга энг яқин бўлган чолғу саналади [1]. Форобий танбур торлари металлдан ишланган махсус чертувчи тирноқ, яъни нохун ёрдамида чертилишини таъкидлаган. Рисолада бу чолғунинг икки тури ҳақида маълумот берилган: Хуросон ва Бағдод танбурлари. Бағдод танбурининг дастаси узун, косахонаси катта, товуши йўғонроқ ва мақомлари бешта бўлган. Хуросон танбурининг мақомлари эса нисбатан кўпроқ бўлган. Унинг бўғзидан то дастасининг ярмигача бўлган ораликда пардалар жойлаштирилган. Косахонасининг ҳажми кичик, дастаси эса калтароқ, товуши ҳам жарангдор ва ўта жозибали бўлган. Хуросон танбуридан ҳозиргача шаклини йўқотмаган ҳолда созандалик амалиётида якканавоз ва ансамбль чолғуси сифатида фойдаланилмоқда. Эътиборли жиҳати шундаки, танбурнинг бу турлари Марказий Осиёда кенг тарқалган бўлса-да, Форобий уларни Хуросонда ҳам, Бағдодда ҳам учратмаганлигини таъкидлаб ўтган.

1236-1310 йилларда яшаб ижод этган эронлик мусиқа назариётчиси Қутбиддин аш-Шерозий мусиқий рисоласида камончали танбур ҳақида жуда чиройли мулоҳазалар билдирган ва инсон овозини мусиқий чолғулар ичида энг ёқимлиси деб ҳисоблаган.

Қадимий мусиқий рисолаларда танбур чолғусининг яна бошқа турлари ҳақида ҳам маълумотлар келтирилган. Масалан, Абдулқодир ал-Мароғий XV асрда Амир Темур саройида (Самарқанд) мақом хонандаси сифатида узоқ йиллар хизмат

қилган. Мароғий танбурнинг Эрон, яъни Ширвоний ва Туркий турлари ҳақида маълумот берган. Бундан ташқари най танбур деб номланган камонли танбур ҳақида ҳам эслаб ўтди [2; 28]. Ушбу чолғу бугунги кунда сато деб аталади.

XVII асрда яшаган бухоролик мусиқашунос олим Дарвиш Али Чангий ҳам мусиқий рисоласида танбур чолғуси ва унинг ижрочиси ҳақида қизиқ маълумотларни келтириб ўтган. Мусиқий чолғуларни таърифлашни танбурдан бошлайди. Айнан Дарвеш Али Чангий бу чолғу номининг юракни тирновчи мазмунидаги маъноси борлигини айтиб ўтган ва "...барча чолғуларнинг устози" [3], – деб атаган. Бундан ташқари Устод Султон Муҳаммади Танбурий ҳақида ҳам маълумотлар берган. Рисолада келтирилишича, у зот танбур чолғусининг тенгсиз ижрочиси, ҳар қандай мажлисларнинг гули бўлган. Унинг танбурдаги ижросини тинглаган одам борки, асирга айланган. Устод Султон Муҳаммади Танбурий асли форс бўлиб, Машхадда яшаган. 1598 йилда Шайбонийлардан Абдулмўминхон Машхадни босиб олганида ҳузурига Устод Султон Муҳаммади Танбурийни келтиришларини ва унга танбур чолғусида бирор асар ижро этиб беришини буюрган. Устод жуда гўзал куйни ижро этган, Абдулмўминхон эса созанданинг гавдасини иккига бўлишни амр этган. Султон Муҳаммадининг сон-саноксиз шогирдлари бўлган. Бундан ташқари жуда кўплаб мусиқий асарлар басталаган бўлиб, улар орасида иккита Дутоҳ оҳангидаги пешравлар

алоҳида ўринга эга. Бу пешравларнинг бири мухаммас усулида, иккинчиси даври сақил усулида бўлган.

Номлари санаб ўтилган олимлардан ташқари яна Ибн Сино, Хоразмий, Шерозий, Навоий, Жомий, Хусайний ва Кавкабийлар ҳам ўз рисоаларида мусиқа билан боғлиқ илмлар билан бир қаторда танбур чолғуси ҳақида тўхталиб ўтганлар. Айниқса, унинг қадимий нусхалари ҳам тилга олинган. Хусусан, яктор, дутор, танбури кучак, яъни кичик танбур, танбури бузрук, яъни катта танбур, най танбур, яъни камонли танбурларни алоҳида таъкидлаш лозим.

Бундан ташқари, қадимий мусиқий рисоаларда танбур чолғусининг торлари сонига кўра дутор, сетор, чортор, панжтор деб аталган турлари ҳам келтирилган. Яъни торларининг сони 2, 3, 4, 5 та бўлган. Миллат ва элатларнинг номи билан аталувчи танбур чолғулари ҳам бўлган, улар Ширвон, Бағдод, Хуросон, курд, турк, ҳинд, уйғур, ўзбек, тожик танбуридир [4]. Бугунги кунда санъатшунос олимлар танбурнинг ушбу турларини илмий жиҳатдан ҳам назарий, ҳам амалий ўрганмоқдалар.

Мулла Бекжон Раҳмон ўғли ҳамда Муҳаммад Юсуф Девонзодаларнинг 1925 йили Москвада эски ўзбек ёзувида чоп қилинган “Хоразм мусиқий тарихчаси” рисоласида танбур чолғу асбоби

ҳақида илмий маълумотлар берилган. Унда шундай дейилади: “Танбур била бутун мақомларни ижро қилмоқ учун танбурни уч дурли этиб дузиладур”. Яъни танбур чолғусининг мақомлар ижросига созланишига урғу берилмоқда. Танбур 3 хил созланиши батафсил айтиб ўтилган. Шу ўринда ушбу рисолада келтирилган танбур созининг Мақоми Сегоҳга созланиши ҳақидаги маълумотларни келтириб ўтамыз: “Мақоми Сегоҳ, мақоми Ироқ, мақоми Бузруг, мақоми Дугоҳ учун дузилиши: буларда ўртадаги торни салқинлиги (бўшлиги) мақоми Ростнинг дузилиши қараганда бир оз гарқиндир (тарангдир, яъни кварта соз)” [5].

Шарқ мутафаккирларининг миллий чолғуларимиз борасида ёзиб қолдирган маълумотларини ўрганар эканмиз, ўзбек мусиқаси, хусусан, миллий чолғуларимиз бой ва бетакрор эканига яна бир бор амин бўламиз.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Абдукаримов Муродулло. Танбур наволари. “Насаф”, 2000.
2. Философские трактаты. -Алма-Ата: 1972.
3. Семенов А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII века). -Т.: 1946.
4. Танбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Перевод с турецкого предисловие и комментарии Н. К. Тагмизьяна. -Ереван: 1968.
5. Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқий тарихчаси. -М.: 1925.



ЮНУСОВ Улўзбек,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.



МИЛЛИЙ МУСИҚА НАМУНАЛАРИНИ ИЖРО ЭТИШДА ҚЎЛЛАНАДИГАН ЎЗИГА ХОС БЕЗАКЛАР

Аннотация

Мазкур мақолада дутор чолғусида мақом ва ўзбек миллий куйларини ижро этишдаги ўзига хос безаклар, жумладан, сайқал, қочирим, форшлаг, қўш, бидратма, тўлқинлатиш ҳақида маълумотлар берилган. Асосий мақсад – талаба ва ёш созандаларни ижрочилик маданиятидаги миллий куй безаклари ижросини меъёрлаштириш ва уларни нота ёзувидаги аниқ бир ифодасини мувофиқлаштиришдан иборат.

Калит сўзлар: ижрочилик, дутор, безаклар, сайқал, қочирим, бидратма, тўлқинлатиш.

Данная статья посвящена вопросам исполнительства на дутаре, в частности использованию специальных орнаментальных штрихов таких как сайкал, кочрим, куш, форшлаг, бидратма, тулкинлатиш при интерпретации макомов и национальных узбекских мелодий. Основная задача повысить культуру исполнительства молодых исполнителей и студентов, выявить природу национальных орнаментальных штрихов и способы её передачи в современной музыкальной нотации.

Ключевые слова: исполнительство, дутар, мелизмы, сайкал, кочирим, бидратма, тулкинлатиш.

Abstract

This article is devoted to the issues of performing on the dutar, in particular, the use of special ornamental strokes such as saikal, kochrim, kush, forschlag, bidratma, tulkinlatish in the interpretation of makoms and national Uzbek melodies. The main task is to increase the culture of performance of young performers and students, to reveal the nature of national ornamental strokes and ways of its transmission in modern musical notation.

Keywords: performance, dutar, melisms, saikal, kochirim, bidratma, tulkinlatish.

Созанда ўзбек миллий муסיқа асарини ижро қилар экан, товушларга безаклар, сайқаллар қўшиб нафислик бағишлайди. Европа композиторлари асарларида трел, форшлаг, мордент каби муסיқий безаклар нота ёзувида ўз аксини топган бўлса, миллий муסיқа ижрочилик санъатида мавжуд бўлган муסיқий безаклар эса тарихдан оғзаки анъаналар билан устоз-шоғирд анъаналари услубида бизгача етиб келди. Дутор чолғу ижрочилигида амалда қўлланилиб келаётган безаклар хилма-хил бўлиб, миллий куйлар ижро этишда бошқа чолғуларда кенг тарқалган.

Куйлардаги товушларни сайқал билан ижро этиш Шарқ халқлари муסיқа ижрочилигига хос анъана бўлиб, “қочирим”, “нола” каби махсус муסיқий атамалар ижроси бўйича бир-биридан фарқ қилади ва бир неча турга бўлинади.

Қочирим – соддадан мураккабгача бўлган безакларни қамраб олган бўлиб, бунга безак (форшлаг), бидратма (трел), сайқал (мордент) [1; 81] мисол бўла олади. Яна бир тоифа нолалар мавжуд бўлиб, улар, асосан, парда чертилгандан сўнг товуш садоланишида амалга оширилади ва асосий куй пардаси сифатининг ўзгаришига олиб келади, булар: нолиш, молиш, кашиниш, миянғлардир.

Безаклар – нота ёзуви жиҳатдан оддий форшлаг кўринишида ёзилади, ижрода эса миллий оҳанг чиқариш услубида товушни садолантириб бир-бирига боғлаб ижро қилинади. Безаклар бир неча кўринишда бўлиб, булар: оддий, қўш, учталиқ.



Агар асосий товуш такрорланмаса безак ижросидан сўнг садо жаранги остида торни бир чертиш билан амалга оширилади ва нота ёзувида қуйидагича ифодаланади.



Мустафо Бафоев "ЖИЛОЛАР"

Қўш – асосий товуш олдидан иккиланган безак бўлиб, турли кўринишда бўлиши мумкин. Агар безак ва асосий товушлар битта нотада берилган бўлса, барча ноталар ижро қилинади. Бу эса танбур чолғу ижрочилигида иккиталиқ паррон зарб дейилади. Дуторда ижро қилишда ним рездан ёки билак зарблардан фойдаланилади.



Мустафо Бафоев "ДУТОР НАКШИ"




Амалиётда қўш безакларнинг барча товушлари учун алоҳида торни чертиш шарт эмас. Бундай ҳолатда чертилган

садонинг ўзида бармоқни дастадан узмасдан, пардадан пардага ўтилади.



Учталиқ – ушбу безакларни ижро этишда дуторнинг тескари зарби мос келиб, асосий товушга нисбатан пастроқ ижро қилинади.



Бидратма – ярим ёки бир тон оралиғидаги икки пардани бирин-кетин тез ва узлуксиз ижро қилишдир. Баъзида ладдан келиб чиққан ҳолда бир ярим тон ва ундан зиёд оралиқда ҳам ижро қилиш мумкин. Қуй юқорига йўналганда бидратма пардадан кейин келган товуш амалга оширилса, оҳанг қуйи томон кетганда, унинг акси бажарилади. Белги сифатида нота ёзуви юқорисига  тўлқин белгиси билан ифодаланади ва интервал оралиғига қараб алтерация белгилари қўйилади. Ижрода икки услуб мавжуд бўлиб, биринчиси, бидратманинг барча товушлари учун торни тез суръатда чертиш билан амалга оширилса,



иккинчиси, бидратманинг биринчи товуши чертилади, сўнг торнинг садоланиш давомида чап қўл бармоқларининг кетма-кет алмашинуви натижасида эришилади.



Сайқал – ижро услуби бўйича уч ёки бешта товушдан иборат безак мордентни эслатади. Безакда бир товуш асосий парда бўлиб, ёрдамчи пардага ўтгандан сўнг, албатта, ундан олдинги пардага қайтиш шартдир. Бу борада безак асосий пардадан икки ёки уч баробар тез ижро қилиниб, куй ладига қараб интервал асосида алтерация белгилари қўйилади. Барча сайқаллар бир-биридан фарқ қилади. Безак белгиси сифатида морденцимон рамздан фойдаланилади. Унинг якунидаги илмоқча қаерга йўналтирилган бўлса, безак мелодия бўйича шу томонга, юқори ёки қуйига қараб ижро қилинади.

Учта товушдан иборат сайқал: нотанинг юқори қисмига $\omega \omega$ рамзлари билан кўрсатилади.



Бешта товушдан иборат сайқал: нотанинг юқори қисмига $\zeta \zeta \zeta$ рамзлари билан белгиланади.



Тўлқинлатиш – товушни вақти-вақти билан бир оз кўтариш ва пасайтириш орқали унинг мухтасарлигига, тўлалигига ва бойлигига эришилади [1; 86]. Тўлқинлатиш куйни ифодавийлик

хусусиятини оширади, товушлар майин, оҳангдор ва жозибали бўлишини таъминлайди [2; 71]. Ушбу безак нафақат ўзбек, балки бутун дунё миллий чолғуларида учрайди ва ҳар бирида ўзгача ижро қилинади. Тўлқинлатиш услуби дутор чолғусида чап қўл панжаларини тор устида юмшоқ жойлаштириб, билакнинг даста йўналиши бўйича енгил ҳаракати билан амалга оширилади. Иккинчи услубда эса билак иштирок этмай, қўл тирсаккача ҳаракатлантирилиб, панжанинг биринчи бўғини эркин букилади. Безак $\omega \omega \omega$ белгиси билан кўрсатилади.



Юқорида таъкидлаб ўтилган барча безаклар миллий муסיқамизга нафислик, гўзаллик бағишлайди, лекин шу билан бирга, созандадан муҳим омилга эътибор беришни талаб қилади. Бу, тоналик, ладдан оғишмаган ҳолда безакларни ижро қилишдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Таҳалов Сулаймон. Афғон рубобини чалишга ўргатиш методикаси асослари. -Т.: "Ўқитувчи", 1983.
2. Назаров Одилжон. Қашқар рубобида ўқитиш услубиёти. -Т.: "Офсет принт", 2008.
3. Абдулла Умаров. Ўзбек халқ чолғулари Танбур.- Т.: "VORIS design", 2006.



НОРБЕКОВ Анвар,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти



МУСИҚИЙ ТАЪЛИМДА – ҚОНУН УСТУВОРЛИГИ МАСАЛАЛАРИ

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ КОНСТИТУЦИЯСИНИНГ 30 ЙИЛЛИГИГА БАҒИШЛАНАДИ

Аннотация

Мақолада маданият ва санъат соҳасида истеъдодли ёш ижодкорларни аниқлаш, моддий-маънавий қўллаб-қувватлаш билан бирга уларнинг дунёқарашини кенгайтириш, маънавий савияси ҳамда эстетик тарбиясини юксалтириш, муסיқа санъати соҳасида юқори малакали кадрлар тайёрлашда, шунингдек, республиканинг барча ҳудудларида концерт-томоша тадбирларини ташкил этишнинг ҳуқуқий тамойиллари таҳлил этилиб, Ўзбекистон Республикаси Конституцияси ҳамда соҳага доир қабул қилинган қонун ва қонуности ҳужжатларнинг ўрни ва роли тўғрисида фикр юритилади.

Калит сўзлар: инсон, жамият, давлат, Конституция, Янги Ўзбекистоннинг тараққиёт стратегияси, ёш ижодкор, маданият, санъат, таълим, муסיқий таълим, мақом, миллий мерос, ижтимоий сиёсат, қўллаб-қувватлаш, бағрикенглик, жозибадорлик, олийжаноблик.

В статье раскрыты правовые принципы выявления талантливых молодых художников в сфере культуры и искусства, оказания им материальной и духовной поддержки, расширения их мировоззрения, повышения их духовного уровня и эстетического воспитания, подготовки высококвалифицированных кадров в области музыки, а также организация концертно-зрелищных мероприятий во всех регионах республики, проанализировано и дано понятие о месте и значении Конституции Республики Узбекистан и принятых законов, подзаконных актов, относящихся к этой сфере.

Ключевые слова: человек, общество, государство, Конституция, стратегия развития Нового Узбекистана, молодой исполнитель, культура, искусство, образование, музыкальное образование, мақом, национальное достояние, социальная политика, поддержка, толерантность, привлекательность, благородство.

Abstract

The article reveals the legal principles for identifying talented young artists in the field of culture and art, providing them with material and spiritual support, expanding their worldview, raising their spiritual level and aesthetic education, training highly qualified personnel in the field of music, as well as organizing concert and entertainment events in all regions of the republic, analyzed and given the concept of the place and significance of the Constitution of the Republic of Uzbekistan and adopted laws, by-laws related to this area.

Keywords: person, society, state, Constitution, development strategy of New Uzbekistan, young performer, culture, art, education, musical education, poppy, national treasure, social policy, support, tolerance, attractiveness, nobility.

Биз давлатимиз ва жамиятимиз ҳаётидаги шонли сана, яъни Ўзбекистон Республикаси Конституцияси қабул қилинганининг 30 йиллигини кенг нишонламоқдамиз. Давлат ва нодавлат ташкилотлар, корхона ва муассасалар ҳамда мамлакатимизнинг барча ҳудудлари, чекка овул ва қишлоқларида, шунингдек,

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессор-ўқитувчилари, оркестр жамоалари ва талабалари ўртасида ҳам ушбу байрамга алоҳида тайёргарлик кўрилмоқда.

Бугунги кунда халқимиз, хусусан, ёшларимиз дунёқараши, маънавий савияси ва эстетик тарбиясини юксалтириш билан бирга, айниқса, қизларимизнинг

истеъдод ва қобилиятини рўёбга чиқаришнинг ҳуқуқий механизмлари яратилмоқда. Ўзбекистонда маданият ва санъат соҳасини ҳар томонлама ривожлантириш, бой миллий меросимизни чуқур ўрганиш, ёш авлодни миллий ва жаҳон санъати дурдоналарига муҳаббат руҳида тарбиялаш, бу борада юқори малакали кадрлар тайёрлаш тизимини янада такомиллаштириш бўйича бир қанча амалий ишлар олиб борилмоқда.

Давлатимиз раҳбари томонидан имзоланган “Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги Қарор мамлакатимизда ёшлар тарбияси ўта муҳим вазифалардан бири эканлигини ифодалайди. Зеро, навқирон авлод тарбияси жамият тараққиётини белгилайдиган муҳим омиллардан биридир. Бу борада мустақиллик йилларида асрларга татигулик ишлар амалга оширилди ва бу ўз самарасини бермоқда.

“2022-2026 йилларга мўлжалланган Янги Ўзбекистоннинг тараққиёт стратегияси”да маданият ва санъат соҳасини янада ривожлантириш ва ёшларга оид давлат сиёсатини такомиллаштириш бўйича бир қанча вазифалар белгиланган ва ижроси таъминланмоқда. Хусусан:

- ёшларнинг ҳуқуқлари, эркинликлари ва қонуний манфаатларини таъминлаш;

- ёшлар учун очиқ ва сифатли таълимни, таълимнинг барча босқичларида мукамал таълим олишни таъминлаш, ҳудудларда инклюзив таълим ривожланиши учун шарт-шароит яратиш;

- ёшларни ватанпарварлик, фуқаролик туйғуси, бағрикенглик, қонунларга, миллий ва умуминсоний қадриятларга

ҳурмат руҳида, зарарли таъсирлар ва оқимларга қарши тура оладиган, ҳаётга қатъий ишонч ва қарашларга эга бўлган шахс сифатида тарбиялаш;

- ёшларни ахлоқий негизларни бузишга олиб келадиган хатти-ҳаракатлардан, терроризм ва диний экстремизм, сепаратизм, фундаментализм, зўравонлик ва шафқатсизлик ғояларидан ҳимоя қилиш;

- ёш оилаларни маънавий ва моддий жиҳатдан қўллаб-қувватлаш, улар учун муносиб уй-жой ва ижтимоий-маиший шароитларни яратиш бўйича комплекс чора-тадбирлар тизимини амалга ошириш.

Ўзбекистон Республикасининг кейинги беш йиллик режасида белгиланган бу вазифалар муסיқа санъати соҳасида таҳсил олаётган ёшлар учун ҳам муҳимдир.

Хусусан, республикаимиздаги мавжуд болалар муסיқа ва санъат мактаблари Маданият вазирлиги тизимига ўтказилиши, таниқли санъаткорларни ушбу мактабларга бириктириш механизми муסיқа санъатига ихтисослашган махсус мактабларда таълим сифати яхшиланишига замин яратмоқда.

Республикаимизнинг чекка ҳудудларида ҳам болалар муסיқа ва санъат мактабларини қуриш, мавжудларини қайта реконструкция қилиш орқали замонавий мактаблар даражасига келтирган ҳолда ҳудуд ёшларини қамраб олишга жиддий эътибор берилмоқда.

Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. М. Мирзиёевнинг 2017 йил 8 августда қабул қилган “Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-3178-сон

хамда 2017 йил 16 ноябрда куни имзоланган “Республика олий таълим муассасалари бакалавриатига кириш тест синовларини ўтказиш тартибини такомиллаштириш тўғрисида”ги ПҚ-3389-сонли қарорларида “маданият, санъат, дизайн, тасвирий ва амалий санъат, санъатшунослик, мусиқий таълим, спорт ва жисмоний тарбия соҳасидаги таълим йўналишларига қабул қилиш жараёнларини тест синовларисиз, ижодий имтиҳонлар орқали амалга ошириш” бўйича берилган ҳуқуқий имкониятлар бугунги кунда соҳага истеъдод ва иқтидорга эга бўлган ёшларни танлаш жараёнларига катта имконият бериш орқали мусиқа таълимида туб бурилиш паллаларини ясади десак, муболаға бўлмайди.

Бугун маданият ва санъат соҳасига қизиқиши юқори бўлган истеъдодли ёшларни қўллаб-қувватлаш мақсадида республика ва халқаро мусиқа танловлари, фестиваллар ташкил этилаётганлиги, мусиқа санъатига қизиқадиган ёшларни маънавий томондан руҳлантириш билан бирга ўзбек маданияти ва санъатини хорижий мамлакатларда тарғиб этишнинг ҳуқуқий кафолатларини яратиш бермоқда.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2021 йил 16 октябрдаги “Ўзбекистон давлат консерваторияси хузуридаги Ботир Зокиров номидаги Миллий эстрада санъати институтини ташкил этиш тўғрисида”ги ПҚ-5261-сон қарори асосида институт фаолияти ташкил этилиб, унда қуйидаги вазифалар белгиланган:

- миллий эстрада йўналиши бўйича малакали мутахассислар ва илмий-педагогик кадрларни тайёрлаш, уларга

илмий-ижодий фаолият билан шуғулланиш учун кенг имкониятлар яратиш;

- миллий эстрада йўналишида ўқув-методик адабиётларнинг янги авлодини яратиш, атоқли композитор ва бастакорлар, хонанда ва созандалар ижодини чуқур ўрганиш;

- миллий эстрадаларнинг замонавий ижро услублари намуналарини нотага олиш ва амалиётга кенг жорий этиш;

- миллий эстрада йўналишида замонавий ижро намуналарининг “Олтин фонди”ни яратиш;

- эстрада йўналишларида хорижий таълим муассасалари ва ташкилотлари билан халқаро ҳамкорликни йўлга қўйиш, ўзаро тажриба алмашиш, қўшма таълим дастурлари ва илмий лойиҳаларни амалга ошириш.

2022 йил 10-11 июнь кунлари Шанхай ҳамкорлик ташкилотига аъзо давлатлар Мусиқий олий таълим муассасалари ректорларининг биринчи форуми ва ушбу форум доирасида ташкил этилган “Мусиқа таълими ва фан тараққиётининг асосий омиллари” мавзусидаги Халқаро илмий-амалий конференция Ўзбекистон давлат консерваториясида бўлиб ўтди. Унда 10 дан ортиқ хорижий мамлакатлардан ташриф буюрган мусиқий таълим муассасалари ректорлари, мусиқа санъати соҳасидаги олимлар, тажрибали санъаткорлар ва ёш олимлар иштирок этдилар. Мусиқа таълими ва илмий ижодий ишлар тараққиёти олдида тўсиқ бўлаётган умумбашарий муаммолар ва уларнинг ечимлари тўғрисида маърузалар тингланиб, таклифлар мутахассислар иштирокида атрофлича муҳокама қилинди. Тадбир якунида мусиқа санъати олий

таълим муассасалари ўртасида ижтимоий ҳамкорлик қилиш бўйича Тошкент декларацияси қабул қилинди.

Шанхай ҳамкорлик ташкилотига аъзо давлатлар Муסיқий олий таълим муассасалари ўртасида ўзаро ҳамкорликни йўлга қўйиш, ўзаро тажриба алмашиш, қўшма таълим дастурлари ва санъатшунослик йўналишида илмий лойиҳаларни ҳамкорликда амалга ошириш юзасидан ўзаро келишув Халқаро меҳнат бозорида рақобатлаша оладиган кадрлар тайёрлашга ва таълим сифатини оширишга хизмат қилади.

Юқорида келтирилган қарорлар Президентимиз ва ҳукуватимиз томонидан муסיқа таълими ва санъати ривожига кўрсатилаётган юксак эътиборнинг

амалий намунаси бўлиб, муסיқа санъати соҳасида юқори малакали кадрлар тайёрлаш даражасини сифат жиҳатдан янги босқичга кўтаришга, бу борада чуқур билим ва кўникмага эга бўлган ёш педагог-ҳодимлар салмоғининг ошишига бевосита ижобий таъсир кўрсатмоқда.

Тезкор ривожланаётган, таҳликали, мураккаб замонда ўсиб келаётган ёшларнинг барча қатламлари онги ва шуурига муסיқа санъати орқали кириб бориш ижобий натижалар бериши муқаррар. Бу хайрли ишда таълим-тарбия бериб келаётган олимлар, устоз санъаткорлар ва ёзувчи ижодкорлар ҳамкорлигида таълим муассасалари вакиллари яқдиллик билан иштирок этишлари мақсадга мувофиқдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мирзиёев Ш. М. Янги Ўзбекистон Стратегияси. -Тошкент: “Ўзбекистон”, 2021.
2. Мирзиёев Ш. М. Қонун устуворлиги ва инсон манфаатларини таъминлаш – юрт тараққиёти ва халқ фаровонлигининг гарови. -Тошкент: “Ўзбекистон”, 2017.
3. Жалилов А. Ҳуқуқий давлат тараққиётига бир назар. -Тошкент: “Ҳаёт ва қонун”, 2-сон, 2003.



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



ЁШ БОЛАЛАР МУСИҚИЙ ТАРБИЯСИДА ҚЎШИҚ ТИНГЛАШ ВА КУЙЛАШНИНГ УСЛУБИЙ ЖИҲАТЛАРИ

Аннотация

Мақола муаллиф-композиторнинг юртимиздаги болалар жамоалари билан ишлаш бўйича кўп йиллик ижодий тажрибасига таянган хулосаларни ўзига жамлаган. Унда ёш авлоднинг мусиқий тарбиясида қўшиқ куйлашнинг аҳамияти, таълим тизимида ўзига хос услубий жиҳатлари хусусида атрофлича фикр юритилган. Болалар жамоалари билан ишлашда ёшнинг аҳамияти, руҳий ва жисмоний тайёргарлигига монанд ёндашувларни танлаш бўйича тавсиялар берилган.

Калит сўзлар: мусиқа машғулоти, овоз созлаш, ижро, репертуар, мусиқа шакли, ифода воситалари.

Статья вбирает в себя выводы автора-композитора исследование которой опирается на её многолетний творческий опыт работы с различными детскими коллективами республики. Отмечается важная роль слушания и исполнения песен в воспитании подрастающего поколения и рассмотрены некоторые методические аспекты процесса обучения. Возрастные особенности, степень физиологической и психологической подготовки ребенка являются важным критерием в подборе методических подходов.

Ключевые слова: занятия музыкой, постановка голоса, исполнение, репертуар, музыкальная форма, средства выразительности.

Abstract

The article incorporates the conclusions of the author-composer, whose research is based on her many years of creative experience working with various children's groups of the republic. The important role of listening and singing songs in the upbringing of the younger generation is noted and some methodological aspects of the learning process are considered. Age characteristics, the degree of physiological and psychological preparation of the child are an important criterion in the selection of methodological approaches.

Keywords: music lessons, voice production, performance, repertoire, musical form, means of expression.

Жаҳон мусиқа маданиятининг барча даврларида ёш авлод тарбиясига катта эътибор қаратилган. Беғубор болалик онлари Ватан, ота-онага муҳаббат туйғуси билан ҳамнафасдир. Зеро, ёш авлод ҳар қандай мамлакатнинг келажаги ҳисобланиб, унга катта умид боғланади. Юртимизда мактабгача тарбия муассасалари, ўрта мактаб, ўқувчилар ижодиёт марказлари каби муассасалар узлуксиз таълим тизимининг асосий қатламини ташкил этади. Уларнинг асосий мақсади комил инсон тарбияси ҳисобланади. Чунончи, ёшлик чоғиданоқ, истеъдодни аниқлаш

ва уни ривожлантириш муҳимдир. Шу боис, касбга бўлган кўникмаларнинг муайян ҳолатларини шакллантириш катта аҳамият касб этади.

Маълумки, мусиқа санъати боланинг ақлий ривожланишига катта таъсир кўрсатади. Унинг руҳиятига мос ва қулай ҳисобланган мусиқий шакллар (қўшиқ, ашула) билан ишлаш катта фойда беради. Зеро, мусиқа таълими хотирани чархлайди, мулоқот маданиятини шакллантиради, мустақилликка, ўзига ва ўзгаларга муносабат билдиришга ўргатади, ҳамжиҳатлик кўникмаларини пайдо

қилади, қувониш ва қувонтириш ҳисларини ўстиради ва энг муҳими, ўз-ўзини таниш ва жамиятдаги ўрнини топишга кўмаклашади. Албатта, келажакда қайси касб эгаси бўлмасин, болаликда олган сабоқлари унинг фаолиятига катта таъсир кўрсатади. Бу эса муסיқа тарбиянинг нечоғлик муҳимлигидан далолат беради. Ушбу жараёнда неча ёшдан бошлаб муסיқий шакллардан фойдаланиш, овоз имкониятларини ривожлантириш муҳим вазифалардан бири ҳисобланади.

Кичик ва ўрта ёшдаги болалар учун муסיқа тинглаш ва куйлаш завқли ҳолатдир. Чунки ҳар бир ҳаракат – муסיқа куйлаш ёки жўр бўлиш уларда қизиқиш уйғотибгина қолмай, қувонч, шодлик ҳисларини вужудга келтиради, эстетик завқ ва тафаккур учкунларини пайдо қилади. Шу боис уларга мос муסיқий материални анъана ва замон руҳиятидан сабоқ берувчи оҳангларга асосланган ҳолда танлаб, тавсия этиш жуда муҳимдир. Болалар ўз миллий муסיқий оҳангларини қалбларига қанчалик чуқур муҳрласалар, уларнинг ривожини шунчалик асосли ва тўғри бўлишига имкон яратилади. Улар ҳали муסיқий жанрни идрок қила олмасалар-да, ўқитувчи тарбиявий аҳамиятга эга бўлган омилларни назарда тутиши мақсадга мувофиқ бўлади.

Бу ёшда болалар муסיқанинг асосий элементларини тинглаш ва қабул қилишни ўрганадилар. Бунда муסיқий материални сифат даражасига қараб танлаш катта аҳамиятга эга. Муסיқанинг асосий элементлари бўлган куй, гармония ва ритм боланинг тинглаш қобилиятига, муסיқий-эстетик

тафаккурига ва муסיқий дидига катта таъсир кўрсатади.

Болаларнинг ижроси учун танлаб олинган репертуарда куйидагиларга эътибор бериш тавсия этилади:

1. Маънавий-маърифий йўналишда:

- миллий оҳанглар асосидаги асарлар;

- миллий оҳангларга асосланган замонавий кўшиқлар;

- болаларнинг табиатига хос ва тушуниши осон бўлган кўшиқ танлаш;

- бола тафаккурини фаоллаштирувчи кўшиқлар.

2. Мавзу йўналиши:

- табиат ва ҳайвонот ҳақидаги кўшиқлар;

- ҳажвий ва савол-жавоб оҳангидаги кўшиқлар;

- ватанпарварлик кўшиқлари;

- бахтли болалик ва б.

Бошланғич таълим жараёни 3-4 ёшдан бошланади. Одатда, бундай болалар ўйинқаро, шўх ҳамда қизиққон бўладилар. Ўқитувчининг илк вазифаси болада кўшиқ айтишга қизиқиш уйғотишдан иборат. Бу жараёнда бажариладиган ишлар:

а) болаларга муסיқа ҳақида содда тушунча бериш;

б) муסיқани куйлаш ва уни боланинг онгига етказиш;

в) муסיқани чолғуда чалиш;

г) муסיқий овозлар воситасида паррандалар, ҳайвонлар образини тасвирлаб кўрсатиш;

д) товушларнинг турли баланд-паст, йўғон-ингичка, кучли ва кучсизлигини мисоллар билан кўрсатиб бериш;

е) кўшиқларнинг сўз билан айтилиши, шеърнинг шоир томонидан

ёзилиши, музиқанинг эса нота билан ифодаланиши ҳақида тушунча бериш;

ж) музиқий чолғулар билан таништириб бориш: рубоб, дутор, дойра, сурнай, карнай, ғижжак, чанг, най, фортепиано, скрипка, труба, кларнет ва ҳоказо.

Илк машғулотлар мажмуавий дарслардан ташкил топиши керак. Яъни, нафас олиш ва уни овоз билан чиқариш, ҳар хил ўйинлар билан чалғитиш, қўшиқнинг оҳангига қизиқтириш, сўзларини ёдлатиш ва ҳоказо. Машғулот давомида бола гавдасини қандай тутиши, қўл ва оёқларини шунга мос ҳаракатлантиришига эътибор бериш керак. Бу ҳаракатлар музика жўрлигида чапак чалишдан бошланади. Қўлларни ҳавога кўтариб айланттириш, бармоқларни турлича ҳаракатлантириш, оёқларни музика усулига хос ерга уриш кабилар бола учун жуда муҳим ва қизиқарлидир.

Болалар билан машғулот ўтказиш жараёнида уларнинг тез толиқиб қолишига эътиборлироқ бўлиш тавсия этилади. Хусусан, амалий машғулотдан сўнг музиқани тинглаш ва бошқа ҳолатларга хос билим берилса, мақсадга мувофиқ бўлади.

Демак, музиқий машғулотлар давомида жимликни сақлаш, музиқани диққат билан тинглаш, қўшиқ куйлаганда гавдани тик тутиш ва шунга мос ҳаракат қилиш талаб этилади. Болаларга қўшиқ ўргатишдан аввал улар билан биргаликда турли машқлар бажариб, фортепиано орқали овоз соланади. Улар янгича усулда ўтилади, яъни ноталар ўрнига сўзлар қўйиб, музиқий шаклда куйланади. Бундай

машқлар болалардаги музиқий талаффузнинг ривожланишини таъминлайди. Ашула айтаётганда шошмасдан нафас олиб, елкаларини тўғри тутиш лозимлиги, сўз ўртасида нафас олиш мумкин эмаслиги ўргатилади. Бундан ташқари нафас олиш техникасини тўғри йўлга қўйиш учун пуфак пуфлаш машқлари яхши натижа беради. Болалар юқори ноталарни аниқ талаффуз қила олмаслиги бошланғич гуруҳларда учрайдиган ҳол. Бунда юқори диапазонда куйланадиган сўзларни қаттиқ бақариб айтиш ўргатилади. Масалан, “ойи” деб бақариш. Сўнгра шу сўз юқори товушда музикага солиб ижро этилади. Шундан кейин оҳанг билан бақариш ўргатилади ва бу ҳолат бир неча марта такрорланади. Бошланғич ва ўрта гуруҳларда кўпроқ ҳайвонларга тақлид қилиб овоз сошлаш машқларини бажариш мумкин.

Болаларга уйда мустақил равишда қўшиқ ўрганиш ва айтишга рухсат берилмайди. Сабаби, қўшиқни нотўғри айтиб ўрганса, бу ҳолатни тўғрилаш қийин бўлади. Машғулотларда айтиладиган қўшиқлар аудиокассета, диктофон, дискларга ёзиб олиниб, гуруҳ раҳбари рухсат бергандагина аудиоаппаратура ёрдамида уйда машқ қилиш мумкин.

Овоз сошлаш машқлари тугагандан сўнг қўшиқнинг матни таҳлил қилинади. Матнни ёзган шоир, музиқани басталаган бастакор ҳақида маълумот берилади. Бунда шеърнинг мазмуни батафсил ёритилиши керак. Бундай машғулотлар суҳбат шаклида ўтиши ҳам мумкин. Суҳбат чоғида боланинг берилган мавзу юзасидан фикрини

тинглаш, уни тортинмай эркин ифода-далай олишга, мавзунини яхшироқ тушунишга ёрдам беради.

Шеърнинг матнида болалар учун нота-ниш сўзлар ҳам учрайди. Ушбу сўзлар-ни тўғри талаффуз этилиши ва маъно-синини англаш – бирламчи вазифадир.

Қўшиқни ўрганиш шеърнинг нақаротидан бошланади. Нақарот болаларнинг тез ёдида қолади, сўн-гра эса қолган сатрлари ўрганилади. Бошланғич гуруҳлар учун қуйидаги талаблар қўйилади:

- овоз созлаш машқларининг сони 3-4 тадан ошмаслиги лозим;
- овоз баланд диапазонга аста-секин қўтарилади;
- мусиқий асарларнинг диапазо-ни квинта оралиғида бўлиши, секста интервалидан ошмаслиги лозим;
- қўшиқ тоналлиги ва метро-ритмик жиҳатлари оддий ва раво бўлиши

талаб этилади. Қуй ҳаракатлари ҳам босқичма-босқич, сакрама-лар-сиз тузилиши, оҳанг эса содда ва тез ёдда қоладиган бўлиши лозим. Қуйга жозиба берувчи синкопалар ишлатиш ҳам яхши натижалар беради.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Мирзиёев Ш. М. “Ёшлар маънавиятини юксал-тириш, уларнинг бўш вақтини мазмунли ташкил этиш бўйича муҳим вазифалар” мавзусидаги ви-деоселектор йиғилишидаги нутқи//“Халқ сўзи” газетаси, 2019 йил, 20 март.
2. Силантьева И. Путь к интонации. Психология вокально-сценического перевоплощения. -Москва: 2009. 644-б.
3. Турсунова (Ҳасанова) Х. Қўшиқлар сеҳри. -Тошкент: 2012. 179-б.
4. Федотова Н. Постановка голоса и развитие во-кальных данных детей и подростков (методическое пособие). -Волжск: 2011. 66-б.



БОЙСИНОВА Муштарий,
преподаватель Государственной консерватории Узбекистана,
самостоятельный соискатель (PhD)



ПЬЕСА ОЙДИН АБДУЛЛАЕВОЙ “СОГИНЧ” ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА

Аннотация

Данная статья посвящена произведению “Согинч” композитора О. Абдуллаевой. Это произведение анализируется в музыковедческой литературе впервые. Основная цель статьи заключается в том, чтобы подробно проанализировав новое сочинение композитора, выявить в нем содержательно-смысловую сторону произведения, раскрыть образно-эмоциональные процессы, определить композиционно-драматургическую логику становления формы, а также выявить и обосновать используемые композитором средства выразительности, принципы формообразования частей и формы в целом.

Ключевые слова: замысел, остинатность, вариантность, фаза, тема-тизм, принципы развития, фактура, форма.

Мазкур мақола композитор О. Абдуллаеванинг “Согинч” асарига бағишланган. Бу асар муסיқашунослик адабиётида илк бор таҳлил қилинмоқда. Мақоланинг асосий мақсади композиторнинг янги асарини батафсил таҳлил қилиш, унинг мазмун-моҳиятини аниқлаш, образли-эмоционал жараёни очиб бериш, шакл пайдо бўлишининг композицион-драматургик мантигини аниқлаш, шунингдек, композитор томонидан қўлланилган ифодавий воситаларни, шакл ва қисмларнинг шакллантирилиши тамойилларини аниқлаш ва асослаб бериш ҳисобланади.

Калит сўзлари: голя, остинатолик, вариантлик, фаза, мавзуийлик, ривожланиш тамойиллари, фактура, шакл.

Abstract

This article is devoted to the work “Soginch” by the Uzbek composer O. Abdullayeva. This work is analyzed in musicological literature for the first time. The main purpose of the article is to analyze in detail the new composition of the composer, to reveal the content and semantic side of the work in it, to reveal the figurative and emotional processes, to determine the compositional and dramatic logic of the formation of the form, as well as to identify and justify the means of expression used by the composer, the principles of shaping parts and form as a whole.

Keywords: conception, obstinateness, variation, phase, thematism, principles of development, texture, form.

В композиторской практике второй половины XX начала XXI века прослеживаются две тенденции. С одной стороны, активное использование новых техник письма, обуславливающих появление новых видов музыкального материала, его изложения, принципов развития и формообразования, способов звукоизвлечения, выбор и состав инструментария и т.п. С другой стороны, наблюдается большой интерес, углубленное погружение композиторов в музыку традиционных культур. Эти тенденции развиваются параллельно, подчас тесно

переплетаясь между собой и вызывая появление в произведениях современных композиторов новых, нетиповых, неординарных по тематизму и формообразованию композиций.

Названные тенденции характеризуют и творчество композиторов Узбекистана. Кроме того, характерной приметой времени становится тяготение к программности в инструментальной музыке. Здесь уместным было бы назвать инструментальные опусы композиторов последних десятилетий – Н. Эркаева, Ф. Акрамова, О. Абдуллаевой,

Д. Шукурова, В. Хандамяна и др. При всем разнообразии музыкального материала, жанров и форм, их объединяет отчетливо проявляющаяся приверженность к медитативности, со свойственными ей образно-эмоциональными процессами и соответствующими им принципами развертывания музыкального материала.

В свете сказанного интересным представляется произведение “Соғинч” Ойдин Абдуллаевой, написанное для небольшого состава камерного оркестра (най, чанг, ударные инструменты – вибрафон и колокола, струнная группа). Впервые оно было исполнено в Ташкенте ансамблем “Омнибус”, а в 2022 году в рамках проекта “Авангард и этнические инструменты” в Московской консерватории и тепло принято слушателями.

Само название произведения – “Соғинч” и связанный с ним художественный замысел предполагает определенную образно-эмоциональную направленность и соответственное воплощение его в музыке. Слово соғинч в переводе с узбекского языка означает – тоска, печаль, томление. В личной беседе композитор говорила о том, что эти чувства, хоть раз в жизни, испытывает каждый человек. “Это тоска по близкому, родному, любимому человеку, с которым ты хочешь поделиться самыми сокровенными чувствами, желаниями, но по разным причинам, не зависящими от нас, не можешь увидеться, обнять, ощутить его тепло, просто присутствие” (материалы из беседы с композитором). Предваряя последующий анализ, хотелось бы отметить,

что для раскрытия этих тонких, зыбких и глубоких чувств композитор привлекает все средства, начиная от выбора инструментов и их выразительных возможностей, темы произведения, развертывания музыкального материала до композиционно-драматургического решения всего сочинения в целом.

Произведение “Соғинч” О. Абдуллаевой анализируется впервые. Отметим, что оно предстает как монотематическая композиция, основанная на выращивании формы и тематического развития из единого интонационного зерна. Этим зерном, исходным импульсом произведения является трехзвучная малосекундовая попевка. Сходная с интонацией *lamento*, она тонко и непосредственно передает настроение печали, тоски. Эта попевка-зерно проводится как знак постоянного присутствия и осмысления. Тема, охватывающая 6 тактов, делится на три микро-фазы, в которой 1-й такт – инвариант-зерно, своего рода “центральный элемент” (выражение Ю. Холопова), главный тематический элемент, имеющий значение конструктивно-ведущей и образно-смысловой единицы темы и всей формы; 2-2-й такт – это точное повторение 1-го; 3-4 такты – его интонационно-ритмический вариант. Тема – это прообраз смыслового и структурно-синтаксического облика всей формы. Речь идет по-существу о генетической связи всей композиции с тематическим истоком. Одним из проявлений такой связанности является внутренний синтаксис темы и проистекающие из этого последствия всей формы.

В изложении темы сразу привлекает внимание чисто монодический

принцип становления: опора на мало-объемную ладовую структуру, сцепление кратких мелодических попевок, их повторность и вариантность. При этом 1-я интонационная ячейка остигательно повторяется на всем протяжении формы Гипнотизирующая “монотония” ее повторов и сохранение на протяжении всей композиции, позволяет воспринимать ее не только как организующий, но и выразительно-смысловой фактор сочинения.

Помимо интонационного “сценария” раскрытия самой темы, здесь имеет значение еще один фактор: введение к теме контрапунктирующих голосов у чанга и вибратона, как бы имитирующих и усиливающих ключевую, ламентозную интонацию темы. Наконец, монодийные принципы становления темы и формы проявляют себя и в наличии ярко выраженной медитативности, реализуемой через:

- тип драматургии (монодраматургия);
- медленный темп;
- остигательные и варианты принципы развития;
- фазовый принцип становления;
- линейность музыкальной ткани;
- преобладание “тихой” динамики.

Отличаясь цельностью и завершенностью формы, данное сочинение с функциональной точки зрения делится на четыре фазы, где 1-я (тт. 1-37) предстает как экспозиционная, 2-я (тт. 32-45) и 3-я (тт. 46-73) – развивающие, 4-я (тт. 74-94) выполняет функцию репризы-коды. Каждая из фаз отличается по фактуре, принципам развития, но в то же время их объединяет общность тематического материала, ибо неизменным, остигательно

повторяющимся на всем протяжении, остается инвариант – зерно темы, звучание которого распространяется не только по временной координате (горизонтально), но и в фактурном пространстве.

Коротко остановимся на анализе каждой из фаз. В 1-й – экспозиционной фазе, изложенной в монодийской фактуре, тема четырежды последовательно, поочередно проводится по всем голосам – инструментам, постепенно расширяя ладовый звукоряд (си² – ми³, ре² – соль², си¹ – ми²), опирающийся на тетракордальную ладовую структуру, излагаясь в разных ладовых ячейках, разным тембровым звучанием (най, чанг, най, вибратон).

Сам тип фактуры, неспешность развертывания, остигательная повторность темы, обуславливают экстенсивный тип мелодического развертывания, (определение В. Задерацкого) [1], направленный на сохранение одного образно-эмоционального состояния и длительного пребывания в нем. Именно это и захватывает внимание слушателя на данном этапе формы.

Развивающая фаза (тт. 32-73) включает в себя две микрофазы (2-я тт. 32-45, 3-я тт. 46-73), объединяемые функциональной общностью, но различные по фактурной организации. Во 2-й микрофазе тема развивается у струнных, здесь в стреттно-полифоническом изложении звучат разные варианты темы – в обращении, ракоходе, в свободном интонационно-ритмическом распевании. Ей противопоставляется партия контрабаса, где в 4-х кратном увеличении в мерном движении целыми нотами проводится

нисходящая хроматическая линия, также основанная на интонации *lamento*. Завершает данную фазу тема в звучании виолафона.

3-я микрофаза продолжает стреттно-каноническое развитие. Интенсивное полифоническое развитие голосов способствует тому, что через конкретные приемы – обращения, имитации, линейно-полифоническую вариантность охватывается все музыкальное пространство, внутри которого происходит активное прорастание основного тематического зерна, постоянное присутствие которого во всех слоях фактуры вносит определенную напряженность.

Данному пласту контрастирует нижний остинатно-контрапунктический пласт струнных, в котором скрипки и альты исполняют различные ритмические рисунки, образующие в совместном звучании ритмическое полиостинато, 3-й же пласт (виолончели и контрабасы) существенно отличается от верхних своей метро-ритмической организацией. В противовес подвижному полиостинатному пласту, данный сдержан и размерен по движению. Так, партия виолончели основана на длительном остинатном повторении одного звука; партия же контрабаса проводит остинатную ритмоформулу, весьма близкую услулю Сарахбор. Таким образом, постепенно усложняющаяся по фактуре, интенсивно нарастающая по динамическому профилю фаза, приводит к кульминации.

Внезапно всё стихает и на *p* начинается 4-я – заключительная фаза. В ней все возвращается к своему

началу, дается движение как бы вспять. Наступает реприза-кода. На наш взгляд, композитором найдено интересное композиционное решение данной фазы: она предстает в ракоходном движении, в котором сначала излагается тема, но в обратном, по сравнению с экспозицией, порядке; а с ц.б – в контрапунктическом единстве звучит тема – сначала в основном виде, а затем в увеличении с ритмоостинатным пластом струнных.

В заключении хотелось бы отметить, что О. Абдуллаева очень тонко и профессионально, с глубоким проникновением в замысел произведения, сумела найти соответствующие ему тематизм, виды фактуры (монодийную и полифоническую), принципы развития (остинатно-вариантные), композиционно-драматургическое решение формы, а также претворить в органическом единстве национальные традиции и достижения современной музыки.

Использованная литература:

1. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 1, -Москва: "Музыка", 1995. -274 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 2, -Москва: "Музыка", 2008. -528 с.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. -Москва: 1980. -287 с.
4. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. "Музыка", Ленинградское отделение, 1977. -160 с.
5. Цуккерман В. Вариационная форма. -Москва: "Музыка", 1974. -243 с.



ЛУТФУЛЛАЕВА Шоҳиста,

Ўзбекистон давлат консерваторияси мустақил изланувчиси (PhD)



КОМПОЗИТОР ИКРОМ АКБАРОВ АСАРЛАРИДА ГАРМОНИК ВЕРТИКАЛНИНГ АЙРИМ ЖАБҲАЛАРИ

Аннотация

Мақолада композитор Икром Акбаров асарларидаги гармоник вертикалнинг сонорли-ифодавий хусусиятлари ҳақида маълумот берилиб, овоз йўналиши махсус усулларининг колористик тамойиллари кўрсатилган. Унинг ижодида фонизмнинг айрим томонлари қандай акс эттирилгани хусусида ҳам сўз боради. Товушлар альтерацияланиши ва бифункционалликка айланишининг консонанс ва диссонанс алоқаларга таъсири очиқ берилган.

Калит сўзлар: гармония, полигармония, моноинтервал, полиинтервал, сонорика, колористика, фонизм, вертикал, бифункционаллик, альтерация, остинатолик, консонанс, диссонанс, интермедия.

В статье приведены сведения о сонорно-выразительных свойствах гармонической вертикали в творчестве композитора Икрёма Акбарова, показаны колористические принципы специфических приёмов голосоведения. Так же упоминается, каким образом некоторые аспекты фонизма нашли свое отражение в его произведениях. Раскрыто влияние альтерации звуков и их преобразование в бифункциональность на соотношение консонанса и диссонанса.

Ключевые слова: гармония, полигармония, моноинтервал, полиинтервал, сонорика, колористика, фонизм, вертикаль, бифункциональность, альтерация, остинатность, консонанс, диссонанс, интермедия.

Abstract

This article provides information about the sonorous-expressive properties of the harmonic vertical in the work of the composer Ikrom Akbarov, shows the coloristic principles of specific methods of voice leading. It is also mentioned how some aspects of phonism are reflected in his works. Alteration of sounds and their transformation into bifunctionality are shown to influence the ratio of consonance and dissonance.

Keywords: harmony, polyharmony, monointerval, polyinterval, sonorics, coloristics, phonism, vertical, bifunctionality, alteration, ostinato, consonance, dissonance, interlude.

Ўзбек композиторларининг замонавий ижодий амалиётида моноинтервал ва полиинтервал [2] аккордлар товуш баланслиги оқими ифодавий уюшмасининг муҳим усулидир. Интервал тузилма, унинг зичлигининг турли сарҳадлари, тембр-регистрли жойлашувларга бўлган эътибор ё фоник ўхшашлик ёки фоник контраст яратиш омилига айланди [3]. Ушбу воситаларнинг тингловчи руҳиятига турлича таъсир қилиши улардан фойдаланишнинг танлов йўналишлари билан изоҳланади.

Гармоник вертикалнинг бир турли фоник уюшмаси имкониятларини

ажратиб кўрсатишга интилиш кўпинча остинатолиликнинг пайдо бўлишига олиб келади.

Ўзбек композиторлари эътиборини жалб этган аккордди мажмуалар орасида интервалларнинг махсус жойлашуви, уларнинг акустик хусусиятлари эвазига муайян фоник тизимлар яратиш имконияти қуйидагича:

1) асосий ва ёндош поғоналардаги терцияли ва нотерциявий оҳангдошликлар;

2) ёрдамчи тонлар жорий этилган “қўш” терцияли учтовушликлар ва септаккордлар;

3) ўзига хос жойлашувли интервалга эга альтерацияланган оҳангдошликлар, аккордлар ладнинг табиий поғонаси ва альтерацияланган вариантнинг бир пайтдаги мутаносиблиги;

4) бифункционал мутаносибликлар;

5) полигармониялар.

Кўпинча ўзига хос интервал жойлашувига эга усуллар гармониянинг фактуравий ҳосилалари билан, муҳим регистрли-маконий шароитлар билан мажмуавий тарзда ҳаракат қилади.

Турли муаллифлар асарларидаги характерли мажмуалардан бири – асосий ва ҳосила поғоналарнинг бир пайтдаги жарангига эга аккорддир. Унда секундалар сон жиҳатдан ортиб боради. Л.А.Карклиньш таъкидлаганидек: “Кўш поғонали оҳангдошликлар қанча кўп бўлса, гармония шунчалик диссонант характер касб этади” [4]. Шунга кўра, кўпинча бундай аккордди мажмуалар мусиқий мавзуйликда кескин-таранг, фаол-шиддатли тимсолларни ифодалашда қўлланилади (улар кўпинча жанг тимсоллари билан уйғунлашади).

Улар Ик. Акбаровнинг контрастларга бой, драматик “Самарқанд ҳикоялари” (“Улуғбек мадрасаси”) номли симфониясининг учинчи номерида кенг қўлланилган. Ўрта қисм мавзуси турли тоналликларда кўп маротаба баён этилиб, қисқа ва ихчам оҳангларга асосланади. Мавзунинг гўзаллиги аҳамиятли равишда унинг вертикал тузилиши орқали яратилади. Лавҳа бошидаёқ куйга нисбатан оркестр басларида параллел кварталар билан баён этилган остинатоли фонга айланивчи асосий ва ҳосила поғоналар

мутаносиблиги билан полиинтервал оҳангдошликлар пайдо бўлади:



Таъкидлаш жоизки, гармоник вертикалнинг шиддатли талқинини кучайтирувчи воситалардан бири – муҳим тембр-регистр шароитларидир: хоралда ўрта регистрнинг тўлдирилмаганлиги, юқори қатлам ва баснинг олисдаги ҳаракатлари. Шунингдек, гармониянинг аввалги гармоник оқимга нисбатан муайян яққаланиши ҳам эътиборни тортади. У бир неча маротаба такрор, оркестр партиясидаги энг юқори товуш баланглиги зонаси, бас тони жарангига тремолонинг кўшилиши билан амалга оширилади:



Замонавий ўзбек муаллифлари гармониясидаги квартали ва квинтали вертикал тузилишлар табиий ва ҳосила поғоналар йиғиндиси билан миллий композиторлик мактаби шаклланишининг бошланғич босқичларидаёқ композиторлар томонидан қўлланилган квинтаккордлар ва квартакордларнинг мураккаблашган кўринишидир. Уларнинг пайдо бўлиши кўплаб Шарқ композиторлари учун хос бўлган нотерциявий вертикални яратишга қонуний уриниш бўлган. Интервал,

тузилиш тамойилидан қатъи назар, турли оҳангдошликлар фоник хусусиятларининг таъкидланиши ва ажратиб кўрсатилиши, ўзбек композиторлари гармониясида муайян миллий-ўзига хос луғат яратиш учун қўшимча белгидир. Квартали ёки квинтали аккордларга кенг миқёсда, мунтазам мурожаат этиш, шунингдек, кварта, квинта, септима ва секунда колоритига урғу берилган терция асосли аккордларнинг бундай жойлашуви тасодиф эмас. Оғзаки анъанадаги монодик ижодиёт негизларида узоқ тарихий даврлар давомида чолғу ижрочилигида, камонли-чертма чолғуларда шундай интервалларнинг пайдо бўлишига олиб келувчи товуш садолантириш усуллари шаклланди. Мукаммал консонанслар, шунингдек, диссонанслар устунлиги жаранглик томонини белгилаб берди. Шуниси эътиборлики, ижрочилар руҳиятида диссонансларнинг ўзига хос гўзаллиги шаклланди ва умуман уларнинг консонансга мажбурий ечилишига одатланиш пайдо бўлмади. Мазкур кузатувни тасдиқлаш учун Ф. М. Кароматов томонидан ёзиб олинган анъанавий чолғу куйларига мурожаат этамиз; масалан, “Келиной сувга борди” номли куй:



Дўмбира

Ўзбекистоннинг замонавий композиторлик ижодиётида мукаммал

консонанс ва диссонансларнинг характерли колоритини ўзида жамлаган турли хил мураккаблаштирилган оҳангдошликларни излаб топиш акс эттирилганки, уларга лейтгармония аҳамиятигача етган муайян ифодавий-маъновий вазифа топширилади.

Шунингдек, альтерацияланган оҳангдошликлар ва уларнинг остинатоли ўтишига алоҳида аҳамият берилади. Альтерацияланган ва альтерацияланмаган тонларнинг бир вақтдаги жарангига эга аккордлар терциявий тузилмасининг мураккаблашуви уларда қўшимча секундалар ҳосил бўлишига олиб келади. Бу аккордларнинг терциявийлик моҳиятини ниқоблайди. Одатга айланган доминантсептаккордда квинтанинг қўш альтерацияси билан “қўшимча” секунда юзага келади. Ўзбек композиторлари томонидан қўлланиладиган гармоник мажмуаларда диссонансланувчи секундалар сони сезиларли даражада ортади. Альтерацияланган аккордларнинг муҳим ҳолати ҳам уларнинг ёрқин колоритига ёрдам беради. Бунга кўплаб мисоллар мавжуд. Улардан айримларини келтираамиз.

Ик. Акбаровнинг “Тошкент ҳақида афсона” ораториясида халқнинг хор мавзуси фаол ҳаракатли бўлиб, зиддиятли-таранг оркестр бўлимидаги айрим оҳангли ўзгаришлар билан берилади. У ми минорда остинато тарзида такрорланувчи пасайтирилган квинта ва кўтарилган септимали доминантсекундаккорд фонида ўтади (кейинчалик унинг тоника гармониясига бифункционал қопланиши ҳам юз беради). Аккорддаги қулай

жойлашув сабаб, терция асоси сезиларли равишда ўчирилиб, бунда вертикал бўйича кварта, тритон, секундалар мутаносиблиги биринчи ўринга чиқади:



Ўзбек композиторларининг кўп овозли мавзуларидаги ўта гўзал альтерацияланган аккордлар функцияси ўзига хос бўлиб, улар гомофон тузилмани, куйи ҳам оддий, диатоник, аниқ фольклор илдизларга эга. Гармоник фонга альтерацияланган бирикмаларнинг жорий этилиши кўпинча оддий куйларни ифодали ўзгартириш, яккалаштирилган тимсол яратиш усулига айланади.

Бошқа Ўзбекистон композиторлари каби Ик. Акбаров учун ҳам нотерциявий аккордларнинг фоник аломатларига эътибор қаратиш хосдир, қачонки улар куйнинг тембр бўёқ воситаси сифатида келса. Т.С.Бершадская бундай аккордларни ушланган тузилмани аккордлар деб атайди. Унинг таъкидлашича: “Бундай аккордлар... мусикий ривож жараёнида тузилишнинг фақатгина умумий тамойилини сақлаган ҳолда, танланган интервалликдан бироз ортда қолиши мумкин”. “Нотерциявий аккордлар ранг-баранглиги шароитида интервалларнинг жаранг характери аккорднинг ифодавийлиги учун муҳим аҳамият касб этиши мумкин [5]. Шу боис таҳлил давомида бирмунча таъкидланган интервалларга эътибор қаратиш

мақсадга мувофиқки, уларнинг аҳамияти такрорийлиги, “ушланганлиги” билан тасдиқланади.

Ушланган тузилмани аккордларга бўлган эътиборни умуман XX асрда яшаб ижод этган кўплаб композиторлар гармоник тилининг характерли аломати, деб ҳисоблаш мумкин. У, айниқса, халқ миллий маданиятининг оҳанг бойлигига таяниб, янги аккорд-фоник воситалар излаб топишга интиланлар учун хосдир. Хусусан, И. Стравинскийнинг рус даври ва Б.Барток учун куй чизиғининг ўзига хос йўғонлашуви сифатида юзага келувчи вертикал мажмуаларнинг сезиларли аҳамияти эътиборга молик.

Ик. Акбаров асарларида “кўп овозли куй” усуллари органик жиҳатдан нотерциявий аккордларнинг параллел, тасмани ҳаракати орқали ва терция асосли мураккаблаштирилган, альтерацияланган оҳангдошликлар воситасида ҳам ифодаланади. Унинг “Самарқанд ҳикоялари” номли симфониясидан “Регистон майдони” кўринишида мусикий ривож оҳанг жиҳатдан халқона қўшиқ-рақс куйларига таянувчи мавзунинг турли тонал балангликларидаги кўп мартабали қайта баён асосига қурилган. Байрамдаги оломоннинг тўхтовсиз ҳаракатини ифодаловчи мавзуга аккордлар ўзгаришидаги функционал ҳаракатчанлик, тасмани овоз йўналиши ёрқинлик ва интилувчанлик бахш этади. Гармония, аввало, куйни фактуравий жиҳатдан бойитиш воситасига, унинг жойи эса гўзал тембр шароитларига айланади. Мавзунинг асосий тоналликда илк ўтишидаёқ

фактуранинг юқори қатламида куйни зичловчи параллел учтовушликлар юзага келади:



VII6, II64 қиёфаси унинг кейинги ўтишларида гармоник ранг-баранглик сабаб янада кўпроқ индивидуаллашади. Мавзу муқаддималари ўртасидаги ўзига хос, кўп маротаба такрорланувчи интермедия сифатида бир тактли аккордди боғловчи келади:



Табиий ва баланд терцияли параллел нонаккордлар, табиий ва қуйи септима билан “бўялган”. Улар бирин-кетин асосий тоналик – до минорнинг олтинчи поғонасида ҳосил бўлади, сўнгра олтинчи поғонанинг ёндош субдоминант нонаккордларга айланади.



Характер жиҳатдан диатоник бўлган мелодик чизиқ ва гармоник фондаги хроматик ҳаракат мутаносиблиги икки лад асосидаги синхрон мувофиқликнинг колористик имкониятларини ёритиб, Ик. Акбаров ижодига мансуб кўплаб мавзулар қиёфасини индивидуаллаштирадики, улардан биринчисининг генезиси – халқона-рақс фольклор оҳанглари, иккинчисиники – ўзбек лирик куйидир.

С.Григорьев таъкидлаганидек, гармониянинг фоник функциялари ҳаракатлигига туртки бўлувчи шароитлар орасида полигармоник мутаносибликларнинг муҳим хусусиятлари диққатга сазовор. Тадқиқотчининг ҳаққоний фикрига кўра, улар “ўзига хос лад-функционал оғирлик ва статика давомида сезиларли фоник ёрқинлик” билан ажралиб туради [6]. Полифункционал оҳангдошликлар Ик.Аkbаров асарларида бирмунча ранг-баранг. Айниқса, унинг гармоник дастхати учун хос бўлган нотўлиқ септаккордлар ёхуд секунда нисбатидаги учтовушликлар ҳосил қиладиган турли вертикал мажмуаларни ўзига хос тоифага киритиш мумкин. Вертикал қопламаларнинг дастлабки икки тоифасининг ажратилиши остинато, асосий аккорднинг юқори регистрга жойлаштирилиши сабаб, “Почта” симфоник сюитасидаги биринчи номернинг муқаддима бўлимида унинг ифодавий яхлитлигини таъкидлайди. Полифункционал оҳангдошликлар шундай баён этилганки, унда акустик асоси жиҳатидан таранг бўлган учтонликлар, секундалар ҳисобига гўёки ифода “бузилгандек” бўлади. Ўзига хос интервал жойлашуви оҳангдошликнинг келиб чиқишини бирмунча ниқоблаган (у иккита нотўлиқ септаккордларнинг қопланиши натижасида юзага келади). Гармония ва унинг ўзига хослиги портреттавсиф кўринишидаги воситага айланади:



Ик. Акбаров кўпинча полигармоник вертикалга бирлашувчи оҳангдошликларнинг муайян товуш баландлигини, лад ҳолатини маъқул кўради. Бу, шунингдек, маълум маънода полигармониялар тонал зонасининг колористик талқинидан далолат беради. Унинг асарларидаги оркестр матосида кўплаб мавзулар ва ривожланувчи лавҳаларда тоника ва неаполитан гармония тамойили бўйича (биртерциали лад) ўзаро нисбатдаги си-бемоль мажор ва си мажор (ёки до-бемоль мажор) учтовушлиги, шунингдек, си-мажор (ёки си-минор) ва до мажор учтовушлигининг ўзаро бирлашувини сезиш мумкин. Умумий ифодавий шароитларга қараб, бундай полигармониялар гоҳ манзара-тасвир, гоҳ динамик шукуҳдаги тимсолли доираларни яратишда фаол қатнашади. Баъзан полигармониялар асосий ва ҳосила поғоналар аккордларининг қўшилиши сабаб, тўққизтовушликкача етиб мураккаблашади.

Ўзбек композиторлари томонидан қўлланиладиган ўзига хос усуллардан яна бири вертикал тузилмада умумий кўп қатламли аккорд матосидан олинган алоҳида гармоник интервалларнинг қатъий ажралиб чиқишидир. Бу қайсидир чолғулар гуруҳи ёки хор тембрининг умумий вокал-оркестр жарангидан ажралиб чиқиши орқали амалга оширилади.

Ик. Акбаров асарларидаги лад ҳамда гармоник вертикалнинг сонорли-ифодавий хусусиятлари ҳақида сўз юритганда кесишув (айниқса, унинг ёрқин фаол мавзуларида баъзан кесишувчи) каби овоз йўналиши

махсус усулларининг колористик вазифаси, шунингдек, тоника орган пунктларининг фактуравий жиҳатдан ранг-баранг тамойиллари хусусида ҳам эслатиш жоиз. Улар ўзида шакллантирувчи ва колористик жиҳатларни жамлаган: муסיқий ривожнинг умумий тоифасидан қатъи назар, у ёки буниси устунлик қилади; баъзан улар ўзига хос “мувозанатлашган” муносабатда бўлади. Бу, айтилса, Ик. Акбаров қаламига мансуб оркестр асарларининг оркестр-гармоник матосидаги кўп мавзули ривожланишлар учун хосдир. Ўзгарувчан тонал марказларнинг мўл-кўллиги, мураккаблантирилган ҳар бир янги тоналлик – баъзан тонал (ёки микротонал) режани аниқ белгилашни қийинлаштиради. Баландлиги турлича бўлган тоника орган пунктлари тонал жараёнга кўп жиҳатдан “аниқлик” киритади. Орган пунктлари ҳам муסיқий шакл ривожини мустаҳкамлайди, ҳам бир пайтнинг ўзида янги “рангли” тонал колоритни таъкидлайди. Ҳатто Ик. Акбаров томонидан қўлланиладиган нисбатан қисқа лад-гармоник воситаларнинг тонал тимсоли уларнинг улкан психологик, тимсолли-тавсифли аҳамиятини, муаллифларнинг аккорд вертикали ва ладнинг фоник хусусиятларига нисбатан эътиборини ажратиб кўрсатиш имконини беради. XX аср тонал ёзувига хос бўлган гармониянинг турли унсурларидан айнан кенг миқёсда фойдаланиш, танланган композиторда мелодик жиҳатдан миллий фольклорнинг оҳанг доираси билан боғлиқ муסיқий мавзувийликнинг тимсолли кўринишида энг муҳим омилга

айланди. Кўплаб мавзуларда вертикал бевосита горизонталга таъсир қилади ва оҳангли жараённи янгилайди.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Берков В. С. Гармония. -М.:1962.
2. Слонимский С. М. Симфонии С. Прокофьева. -М.: 1964.
3. Гуляницкая Н. С. Современная гармония: теория и практика. Докторлик диссертацияси автореферати. -М.: 1968.
4. Карклиныш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. -М.: 1971.
5. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. -М.: 1981.
6. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. -М.: 1981.
7. Тюлин Ю. Н. Учебник гармонии. -М.: 1953.





МУСАГУЛОВА Гульмира,

кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, член Союза композиторов Казахстана, Академик Международной Академии Информатизации



АБЕЛЬТАЕВА Жанель,

кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор (доцент), зав. кафедры “Инструменты эстрадного оркестра” Казахской Национальной академии искусств им. Т.Жургенова

ЭСТРАДА КАЗАХСТАНА: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы казахстанской эстрадной культуры в контексте тюркского музыкального искусства в разрезе преемственности поколений. Кратко освещены основные этапы становления и ее развития. На современном этапе существует острая необходимость научного осмысления и фиксации творческой жизни корифеев эстрады Казахстана, чей богатый профессиональный багаж служит образцом для подражания и стартовой площадкой для вокалистов нескольких поколений.

В представленной авторами научной статье даны сведения о предложенной для издания коллективной монографии “Эстрадное искусство Казахстана в именах и личностях (памяти Ертая Мукановича Абелтаева)”, которая восполнит заметный пробел в казахстанском музыкознании и послужит необходимым пособием для обучающихся эстраднему вокалу.

Ключевые слова: эстрада, искусство, преемственность, тюркское музыкальное искусство, музыканты-исполнители.

Мақолада туркий мусиқа санъати контекстида қозоқ эстрада маданияти муаммолари авлодлар давомийлиги кесимида кўриб чиқилади. Унинг шаклланиш ва ривожланишининг асосий босқичлари қисқача ёритилган. Замонавий босқичда ўзининг бой касбий тажрибаси билан бир неча авлод вокал ижрочилари учун намуна ва ижодининг бошланғич майдони бўлиб хизмат қилувчи Қозоғистон эстрадаси санъаткорларининг ижодий ҳаётини илмий жиҳатдан тушуниш ва қайд этиш ўта долзарб.

Қозоқ мусиқашунослигидаги сезиларли бўшлиқни тўлдирувчи ва вокал эстрада йўналишида таҳсил олаётганлар учун муҳим қўлланма сифатида хизмат қилувчи, нашрга тақдим этилган “Эстрадное искусство Казахстана в именах и личностях (памяти Ертая Мукановича Абелтаева)” номли жамоавий монографияси ҳақида мақола муаллифлари томонидан маълумотлар берилган.

Калит сўзлар: эстрада, санъат, мерос бўлиб қолишлик, туркий мусиқа санъати, мусиқачи-ижрочилар.

Abstract

The article addresses the issues of Kazakh pop culture in the context of Turkic music art and intergenerational continuity. The main stages of its formation and development are depicted briefly. At present, there is an urgent need for scientific comprehension and fixation on Kazakhstan's entertainers' creative lives, whose rich professional portfolio serves as an example for imitation and a launching pad for singers of various generations.

The authors' academic article presents information on a collective monograph titled “The Variety Art of Kazakhstan in Names and Persons (in Memory of Ertay Mukanovich Abeltayev)”, which would fill a perceptible gap in Kazakhstan's musicology and serve as a necessary reference book for pop art vocal students.

Keywords: pop art, art, continuity, Turkic musical art, musicians-performers.

Современная картина культурного пространства представляет собой весьма многообразную, многоуровневую стиливую палитру. В этом смысле XXI век пестрит красками сразу нескольких эпох, раскрывающихся последовательно и интенсивно. По мере глобального воздействия популярной музыки на общество следует указать на тот факт, что эстрада сегодня является неотъемлемой частью музыкальной культуры современности, ее специфическим атрибутом. Расширив рамки своего активного воздействия, она является не “второстепенным” по значимости компонентом, а ее важнейшей, составной частью.

Следует указать на то, что глобализация в целом представляет сложный и противоречивый процесс, который не устраняет возможность вариативности. Мы находимся на определенном этапе развития казахской музыкальной науки и искусства, когда комплексно изучая предмет и объект исследования, преследуются более глобальные цели, в широком аспекте заключенные в обозначении определенных кодов национальной специфики, в контексте взаимодействия с различными культурами, так и в выявлении казахской самобытности в заимствованных чуждых элементах других культур. Здесь, применимые выражения самостоятельности, качественная определенность и ценностные критерии общества, которые основаны на общности и своеобразии жизненных доминант, их социальных составляющих представляются весьма актуальными. Хочется верить в высказывания известного ученого-философа Джона Несбита, который еще два десятилетия назад в своих публикациях предсказал, что “В мире появится

глобальный образ жизни и одновременно множество культурных национализмов, и эти два понятия будут дополнять друг друга” [1; 236].

Поиск истоков отечественного эстрадного искусства напрямую ориентирует в сторону традиционной культуры и фольклорных жанров. Однако влияние и заимствование форм интерпретации массового продукта, стиливых направлений и жанрового многообразия тесно связано с европейской культурой.

Немаловажную роль в развитии эстрады Республики, в процессах межкультурного взаимодействия сыграли тесные связи тюркоязычных народов. История музыкальной культуры стран тюркоговорящего мира, территория которых расстиляется от Центральной Азии, охватывая значительную часть Евразии – от Северо-Восточной Сибири до Средиземного моря на протяжении длительного времени подвергалась значительным изменениям и реформам. Потомки древних кочевников тюркские народы опирались преимущественно на фольклорные источники в интерпретации песенного и инструментального материала, что во многом отличает их исключительно оригинальную и самобытную подачу образов.

Богатый и разнообразный мир тюркской музыкальной культуры издавна привлекает пристальное внимание ученых. Современный пласт тюркской культуры, характеризующийся своеобразием и уникальностью отличается очевидно стью генетического родства. На современном этапе история музыкальной культуры многих этнических групп, среди которых турки, азербайджанцы, туркмены, узбеки, татары, хакасы, казахи, киргизы и многие

другие народы, изучена достаточно хорошо по музыкально-этнографическим материалам XIX-XX вв. Следует указать на немаловажный факт, свидетельствующий о том, что к XX веку традиционное искусство тюркоязычных народов уже “представляло собой сильно разошедшиеся друг от друга разностадиальные музыкальные культуры” [2; 162].

Как указывает известный ученый-тюрколог В. Ю. Сузукей “При этом бесспорно и то, что ни одна из существующих в мире культур не находится в изоляции и не подлежит сомнению то, что столкновение и взаимодействие культур в контексте глобализационных процессов неизбежны. При этом изучение закономерностей формирования традиционных ценностных ориентиров и вектора их модификаций является наиболее актуальным и расширяет возможности толкования структуры, положения и роли музыкальной культуры тюркских народов в мировом социокультурном пространстве. Новые тенденции развития региональных исследований являются следствием мировых цивилизационных процессов, ориентированных на свободное использование и дальнейшее развитие различных аспектов национальных культур в соответствии с потребностями их носителей, а также определяемые общей направленностью и достижениями гуманитарных наук в целом” [3; 33-35].

Проводимые многочисленные, совместные музыкальные мероприятия – конкурсы, фестивали, конгрессы, конференции, олимпиады являются ярким свидетельством позитивного творческого процесса активного профессионального взаимодействия тюркоязычных культур.

Новая научная монография туркменского ученого-этнографа Ш. Гуллыева, проживающего на территории Казахстана “Музыка тюркских народов”, увидевшая свет в 2021 году служит еще одним доказательством особого интереса к культурным процессам стран тюркского ареала [4].

Казахстан в этом смысле не исключение. Вполне оправданным и целесообразным представляется интерес к новому направлению в отечественном искусстве, истоки которого прослеживаются в конце 60-х – начале 70-х годов, но расцвет приходится на девяностые годы прошлого столетия. Рассматривая современную модель отечественной эстрады, мы прежде всего сталкиваемся с явлением динамичным, не устоявшимся, находящимся в процессе становления.

Музыкальное искусство современного Казахстана отличается многоголикостью и жанровым разнообразием. Эстрадная культура в нем занимает особую нишу, в связи с популярностью ее исполнителей на мировом олимпе. 60-70 годы прошлого столетия отчетливо демонстрируют всплеск ярких творческих личностей, оставивших в истории отечественной массовой музыки заметный след в качестве основоположников песенного и инструментального наследия. Целая когорта известных в Республике эстрадных певцов, инструменталистов, вокально-инструментальных коллективов, этно-фольклорных, рок, поп групп вышли на подмостки различных сцен, вызывая у многочисленной слушательской аудитории неподдельный интерес, бурный восторг и неизгладимое впечатление. Артисты поражали богатством тембров, широкими голосовыми возможностями, колоритной внешностью, разнообразием

репертуара. Такие выдающиеся мастера казахстанской культуры как Роза Багланова, Ермек Серкебаев, Нургиса Тлендиев, Шамши Калдаяков, Бибигуль Тулегенова, Венера Кармысова, Нургали Нусипжанов, Сейдолла Байтереков, Лаки Кесоглу, Люция Тулешева, Ертай Абельтаев, Куат Шилдебаев, Роза Рымбаева, Нагима Ескалиева, Батырхан Шукенов, Жамиля Серкебаева, Гаухар Каспакова, Димаш Кудайберген, группы “Роксонаки”, “Дос-Мукасан”, “Музарг”, “Ұлытау”, “Үркер”, “Мюзикола”, “Жігіттер”, “JCS”, “Тұран”, “Хассак” и многие другие завоевали истинное признание не только отечественной публики, но и прославили Казахстан далеко за его пределами. Огромные достижения старшего поколения достойно продолжены в лице талантливой молодежи, несущей эстафету эстрады Республики на новом, современном этапе. Завоеваны призовые места на Международных и Республиканских конкурсах и фестивалях разных форматов. Среди них международные конкурсы эстрадной песни “Berliner Perle” в Берлине, “Diamonds Voice” в Чехии, “Сарандев” в Болгарии, Art-generation в Чехословакии, ABU TV Song Festival в Индонезии, “Славянский базар” (Белоруссия), “Новая волна” (Латвия), “Голос”, “Хочу к Меладзе” (Россия), “Шабыт”, “Жұлдыздар Фабрикасы” – “Фабрика Звезд”, “Дауыс” – “Голос”, “Созвездие талантов – Мир, Творчество, Дружба” (Казахстан) и многие другие.

Мега-популярный музыкант-соотечественник, Заслуженный деятель Республики Казахстан Димаш Кудайберген, обладатель многомерных профессиональных достоинств, всемирной славы, приобрел известность благодаря трудоспособности, широкому

спектру артистических данных. Вокалист, великолепный инструменталист со знанием секретов певческого аппарата, сценического искусства, разборчивостью в вопросах репертуара и далее постигает, и совершенствует навыки, приобретенные в стенах отечественных музыкальных учреждений.

К этой когорте можно с уверенностью отнести и Али Окапова, Алибека Альмадиева, Диану Шарарову, группу “Кешью”, Жанар Дугалову, Диаса Аблаева, Ернара Садырбаева и многих других.

Учитывая последние веяния моды, следует указать на то, что деятельность перечисленных вокальных групп и отдельных исполнителей направлена на удовлетворение желаний ее потребителя. Фиксируя вкусы публики, тонко передавая духовный климат эпохи, современных тенденций эти талантливые музыканты являются одновременно отражением социальной атмосферы, они активно направляют и динамизируют ее развитие. Они привнесли в отечественную эстраду совершенно парадоксальные на первый взгляд явления – совмещение культурных веяний Запада с интонациями казахского мелоса. Богатый и весьма разнообразный репертуар, обращение к духовному наследию, к истокам, преклонение высокому мастерству народных самородков способствовали становлению личностей, формированию музыкантов-универсалов.

Профессиональное обучение вокалистов-эстрадников осуществляется в стенах Академии искусства им. Т. Жургенова, в Университете искусств “Шабыт” и других средних музыкальных учреждениях Республики Казахстан. Основные цели и задачи исполнительских тенденций

по специальности “Вокалист эстрады” и “Артист эстрадного оркестра” включают определение стратегических приоритетов формирования и развития национальной культуры и искусства в области подготовки высококвалифицированных специалистов в области эстрадного искусства. Процессе популяризации обучающихся, которые приобретают общие и специализированные компетенции, среди которых: изучение ситуации и процессов в сфере современного искусства; анализ явлений и процессов, оценка произведений музыкального искусства, изучение исторических закономерностей и развитие художественных традиций культурного наследия. Результат достижений по средствам участия в многочисленных международных и республиканских мероприятиях вокально-инструментального эстрадного направления позволяет овладеть профессиональными навыками в области изучения основных параметров музыкального искусства и культуры, расширить границы культуры мышления и организовать свой труд на коммерческой основе. Также имеется возможность получить профессиональные теоретические и практические знания и умения.

На современном этапе ждет своего издания монография Мусагуловой Г. Ж. и Абельтаевой Ж. Е. “Эстрадное искусство Казахстана в именах и личностях (памяти Ертая Муқановича Абельтаева)”, посвященная малоизученной области отечественного музыкознания. В ней освещаются вопросы актуального направления в Республике, так как на современном этапе практически отсутствуют издания, посвященные ярким персоналиям казахстанского эстрадного искусства, внесшим неоспоримый вклад в становление

и развитие массовой культуры, подробно освещающие их жизненный путь и творческие достижения.

Структура книги имеет логически выстроенные два крупных раздела, содержащие подразделы, освещающие различные исторические этапы эстрадного направления, занимающего значительный пласт в истории музыкального искусства. Первый раздел “История эстрадного искусства Казахстана” имеет три подраздела именуемых: “Предпосылки возникновения отечественного эстрадного искусства”, “Эстрада Казахстана периода Независимости (1991-2022)”, “Корифеи-вокалисты эстрады на пути передачи педагогического опыта” и “Вокально-эстрадная школа на современном этапе”. В нем дан исторический обзор исследуемому направлению с точки зрения раскрытия творческого потенциала известных коллективов, этно-фольклорных эстрадных групп, индивидуальных исполнителей, артистов, эстрадных вокалистов и других персоналий, имеющих непосредственное отношение к изучаемому объекту.

Во втором разделе “Творчество Ертая Муқановича Абельтаева в контексте вокально-эстрадного искусства Республики” основное место отведено жизни и творчеству мэтра советской эстрады. На материале авторской монографии, достаточно дополненной и отредактированной в соответствии с современными параметрами, предъявляемыми к формату выбранного жанра построена вторая часть книги. Материал распределен по следующим подразделам: 2.1 “Штрихи к портрету”, 2.2 “Жизненный путь”, 2.3 “Творческая судьба”, 2.4 “Размышления о судьбе отечественной эстрады”. Здесь сосредоточены

многочисленные факты и ценные сведения из жизни и творческой биографии корифей казахстанской эстрады в контексте исследуемого направления. Описаны многочисленные профессиональные гастрольные поездки, концерты, освещены новые этапы культурной политики Казахстана в разрезе историко-политических преобразований. Начиная с Советского периода, охватывая современный этап, творчество представленного эстрадного исполнителя наглядно демонстрирует картину формирования и развития, модификаций в историческом процессе эстрадного исполнительства, событийной насыщенности художественно-культурного контекста, значимости деятельности артистов. В представленном издании авторы не задаются целью подробного освещения исследуемого направления, а выделяют лишь важные, конструктивные аспекты и значимые периоды в эстрадной культуре, а также заостряют внимание на деятельности ведущих коллективов и отдельных исполнителей, оставивших заметный след в отечественном культурном пространстве.

Предложенная для издания коллективная монография “Эстрадное искусство Казахстана в именах и личностях (памяти Ертая Мукановича Абельтаева)”, восполнит заметный пробел в казахстанском музыкознании и послужит своеобразным

пособием для обучающихся эстраднему вокалу. Логически планируется продолжить серию изданий, посвященных знаменитым певцам, инструменталистам, внесшим неоспоримый вклад в музыкальное искусство Казахстана.

На наш взгляд, освещение современного состояния отечественного эстрадного искусства представляет общую картину его звуковой среды на современном этапе, обозначает общие художественные направления и тенденции, соответствующие слушательским потребностям времени. В результате столь новой и сложной музыковедческой проблематики определены ведущие коллективы и солисты в творческих исканиях, которых прослеживаются новаторские поиски и трансформация традиционной культуры (эстрадизация фольклора) в синтезе с исполнительскими приемами и музыкально-концертными формами, стилевыми особенностями и сценическими манерами, характерными в эпоху глобализации современного культурного пространства. Назрела реальная необходимость в изучении творческих достижений исполнителей разных поколений, разностороннем анализе их профессионального потенциала, артистизма, способов популяризации и выхода на мировую арену эстрадной культуры.

Использованная литература:

1. Несбит, Дж. Мегатренды. -Москва: АСТ, Ермак. 2003. Серия: Philosophy. 780 с.
2. Каракулов Б. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане. Тезисы I Международного симпозиума “Музыка тюркских народов”. -Алматы: 1994.
3. Сузукей В. Ю. Культурологические парадигмы конца XX века и традиционная музыкальная культура Тувы. -Барнаул: Мир науки, культуры, образования. Международный научный журнал № 3 (ВАК). 2008.
4. Гуллыев Ш. Музыка тюркских народов. -Алматы: 2021. “CaFa”.



УМУРОВ Нодир,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти



МУСИҚИЙ АХБОРОТ ТЕХНОЛОГИЯЛАРИДА НОТА МУҲАРРИРЛАРИНИНГ ЎРНИ

Аннотация

Замонавий муסיқий технологиялар машхурликка эга бўлиб бормоқда ва замонавий санъатнинг барча йўналишларида катта ўрин эгалламоқда. Нима бўлса-да, ушбу фан классик фундаментал муסיқий назария фанига тегишлидир ва XXI аср санъатини ўрганишда унинг янги қуроли сифатида хизмат қилади.

Муסיқий маълумотларни қайта ишлайдиган ҳамда намоёниш этадиган услуб ва усуллар (замонавий муסיқий технологиялар) муסיқий санъатнинг ривожига катта таъсир ўтказмоқда. XXI асрда товушни намоёниш этадиган дастур ва чоп этиш технологиясини тўғри танлаш масалалари ниҳоятда долзарбдир.

Калит сўзлар: нота муҳаррири, конвертация, электрон товушлар, панеллар, функцияли клавишалар, элементлар, машхур, монитор, товуш, формат, компьютер, ёзув.

Современные музыкальные технологии, ещё только набирают популярность, но уже занимают весомую нишу в современном искусстве, во всех её сферах. Они принадлежат фундаментальной классической музыкальной науке, в качестве нового инструмента познания и исследования искусства в XXI веке.

Эти постоянно развивающиеся методы обработки и представления музыкальной информации (музыкальные издательские системы) оказывают большое влияние на музыкальное искусство в целом. Вопрос выбора необходимой технологии для отображения звука, его дальнейшего отпечатывания на физическом носителе (бумаге) стал особенно актуальным в XXI веке.

Ключевые слова: нотный редактор, конвертация, электронные звуки, панели, функциональные клавиши, элементы, популярный, монитор, звук, формат, компьютер, запись.

Abstract

Modern musical technologies are still gaining popularity. However they already occupy a significant niche in contemporary art, in all its areas. They belong to the fundamental classical music science, as a new tool for the knowledge and study of art in the XXI century.

This constantly evolving methods of processing and presenting musical information, music publishing systems. They all have a great influence on the musical art in general. The issue of choosing the necessary technology for displaying sound, its further imprinting on a physical medium (paper) has become especially relevant in the XXI century.

Keywords: music editor, conversion, electronic sounds, panels, functional keys, elements, popular, screen, sound, format, computer, record.

Компьютер технологиялари ривож топиши натижасида муסיқа санъатида ҳам янги имкониятлар пайдо бўлди. Ҳозирда компьютер ёрдамида бутун оркестр янграшини тиклаш, товушли файлларни худди профессионал студиядагидек монтаж қилиш, уларга турли эффектларни қўшиш мумкин. Бугунги кунда ҳар қайси

муסיқачи ўз асарини осонгина териб ҳамда босмадан чиқариш имкониятига эга. Бунинг учун фақат қулай электрон дастурни танлаб, ундан фойдаланиш керак.

Шу муносабат билан бу соҳада мавжуд асосий дастурий пакетларни кўриб чиқиб, уларни таққослаш мумкин: “Aria Maestosa”, “Canorus”, “Denemo”,

“Frescobaldi”, “Impro-Visor”, “LilyPond”, “MuseScore”, “MusiXTeX”, “NtEd”, “Rosegarden”, “TuxGuitar”, “Capella”, “Encore”, “Finale”, “Guitar Pro”, “Igor Engraver”, “Mozart”, “Mus2”, “MusEdit”, “MusiCAD”, “Music Write”, “NoteWorthy Composer”, “NOTION”, “Overture”, “Power Tab Editor”, “SCORE”, “Sibelius”, “SmartScore”, “Stave’n’Tabs”.

Нота матнини терувчиларга “Finale” дастури таниш. Бошқа дастурлар нисбатан камроқ тарқалган. Тезкорлик билан оммалашиб келаётган “Sibelius” дастурига кўп муурожаат қилинмоқда. Бундан ташқари “Encore”, “Score for Dos” ҳамда ҳамда Linux операцион тизими асосида ишлаётган “TeX” каби дастурлар ҳам мавжуд.

Ушбу дастурларни ўзлаштиргандан сўнг фойдаланувчи қуйидаги вазифаларни бажара олиши мумкин:

- партитурага мос бўлган нота йўллари ўрнатиш;
- сатрда керакли тактлар сонини ўрнатиш;
- асарнинг ўлчови ва тоналлигини ўрнатиш;
- нота матнини териш ёки уни миди-клавиатурадан киритиш;
- партитурада ҳамма махсус музикий белгиларни ўз жойига қўйиш;
- зарур бўлса такт чизиқлари ва акколадларни ўзгартириш;
- вокал партияларга сўзларни киритиш;
- ноталарни транспонирлаш;
- ёзилган ноталарни тинглаб кўриш;
- қайта тинглашда чолғу ва темпни ўзгартира олиш;
- файлни дискка, иш столига, “Мои документы” папкасига сақлаш;

- қоғозга туширишдан аввал саҳифани безаш;

- принтер ёрдамида ноталарни қоғозга тушириш ва бошқалар.

Юқорида айтиб ўтилган нота муҳаррирлари орасида кўп қўлланиладиган дастурларга эътибор қаратайлик. “Encore” асосан ҳаваскор музикачиларга мўлжалланган дастурдир. У тушунарли интерфейси (бошқариш воситалари) эга, аммо имкониятлари чегараланган. Нота йўли ҳамда унинг атрофида объектларни жойлаштириш тизимида камчиликлар мавжуд. “Encore” 8 мустақил овоз йўли ҳамда 64 нота йўлидаги партитураларни ёзиш имкониятига эга. Аммо қоғозга чиқарилган нота матнини юқори сифатли деб бўлмайди.

Passport Designs компанияси томонидан яратилган “Encore” дастурининг ютуқларидан бири унинг жуда содда ва қулай интерфейси ҳисобланади. Дастурнинг функционал имкониятларини санаб ўтиш мумкин: ташқи МИДИ-контроллердан (мисол учун клавиатурадан) нота партитурасини ёзиш, сичқонча ёрдамида ноталар ва махсус белгиларни киритиш, нота садосининг чўзимини, темпини ва товуш баландлигини муҳаррирлаш, гитара учун табулатура ни чиқариш. “Encore 4.0” дастури турли хил музикий чолғуларда тўғри товуш чиқариш учун мос бўлган апликатуранини қўйиш ҳамда саккизта мустақил овоз учун нота ёзувини ёзиш ва 64 нота йўлидан иборат бўлган партитураларни ёзиш имконига эга [2].

“Guitar Pro 4” ва “Finale” нота муҳаррирлари ўз ютуқ ва камчиликларига эга. Масалан, энг катта камчиликларидан бири – фақат сичқонча ёрдамида иш

юритишдир. Вазифани фақат манипулятор ёрдамида бажариш меҳнатнинг унумдорлигини ва тезкорликни пасайтиради.

“Finale” нота муҳаррири дастури ноталарни териш учун барча функцияларга эга. Аммо бу дастурда ноталарни териш секинроқ амалга оширилади, чунки унда “Encore” дастурида бўлгани каби барча амаллар (ноталар териш, таҳрир этиш) асосан сичқонча ёрдамида бажарилади. Бу эса кўпроқ вақт талаб қилади. Мазкур дастур биринчи навбатда ҳаваскор фойдаланувчилар учун мўлжалланган бўлиб, улар клавиатурани асосий восита сифатида камроқ ишлатишга ўрганган.

“Encore”дан фарқли равишда мазкур дастурнинг барча функциялари иш ойнасининг чекка томонларида жойлашган. “Encore”, “Guitar Pro” ва бошқа дастурдаги файлларни импорт қилиш имконияти мавжуд. Дастур ноталарни принтердан чиқарганда яхши график сифат тизимига, ноталарни териш пайтида автоматик тузатиш функцияларига эга. Аммо унда файлларни график тизимига ўтказиш имкониятлари мавжуд эмас. Умуман олганда, “Sibelius”га нисбатан бу дастур алоҳида қулайликларга эга эмас.

Барча фойдаланувчиларга энг машҳур нота муҳаррирларидан “Sibelius” дастури маъқул бўлади. У тушунарли ва қулай бошқариш воситаларига эга. Ҳар қайси вазифани битта-иккита буйруқ орқали тез бажариш мумкин. Барча объектлар тўғридан-тўғри файл менюсида белгичалар ёки расмчалар орқали намоён бўлади. Шунинг учун мазкур дастурни инглиз тилини яхши билмаган мутахассис ҳам ўрганиши мумкин. Ишни тезлаштириш мақсадида клавишлар бирикмаларини ўрганиш, ҳатто уларни фойдаланувчининг

ўзи ҳам созлаши мумкин. “Sibelius”да замонавий муסיқада кенг тарқалган турли амалларни, масалан, сатр бўлиниши ва бошқаларни осонгина бажариш мумкин. Эътироф этиш керакки, “Sibelius”да фақат нота бошчаларининг 20 дан ортиқ шакли, шунингдек, 25 калит шакли мавжуд (улар ҳатто баъзи муסיқачиларга таниш ҳам эмас). “Sibelius”да ҳар қайси функцияни янги ўрганувчилар ҳам топа олиши мумкин, унинг тузилиши изчиллик билан мантиққа асосланган. Кўпгина нота терувчилар “Sibelius” ёрдамида терилган нота матнларини (ўз маҳсулоти намуналари сифатида) интернет тармоғига жойлаштирар экан. Шунинг учун баъзи асарларнинг оддий нота матнларини эмас, балки таҳрир этиш мумкин бўлган нота матнларини топиш мумкин.

Ҳозирда ушбу дастурнинг энг машҳур версиясини айтиш қийин. Ҳар бир фойдаланувчи ўзи учун қулай версияни маъқул топиб ишлатади. Масалан, “Sibelius 8.0” ва ундан кейинги версияларнинг имкониятлари ва ишлаш принциплари “Sibelius 7.0”га ўхшайди. Уларнинг интерфейсларида ҳам катта фарқ сезилмайди.

Хулоса қилиб айтганда, муסיқачи ёки фойдаланувчи ўзига маъқул бўлган дастурни танлаб, муסיқий композицияларни яратиш ва нашр этиш имконига эга.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Гафурова Ш. А. Основы работы с нотным редактором Encore 4.0. -Т.: “Темирйўлчи”, 2003.
2. Умуров Н. К. Нотные редакторы Sibelius-4, Sibelius-6 (возможности и сравнительный анализ двух версий программы Sibelius). -Т.: “Fan va texnologiya”, 2015.