

MUSIQА

ИЛМИЙ-УСЛУБИЙ ЖУРНАЛ

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2023 йил, 1-сон (21)

МУНДАРИЖА • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Абдуллаев Рустамбек

Эллик йил маданий-маърифий ва илмий тараққиёт йўлида
(ЎзДК “Ўзбек мусиқаси тарихи” кафедраси тарихига бир назар) 2

Ганиханова Шойиста

Музыкознание Узбекистана как система
(опыт постановки проблемы на материале статей журнала “Musiqа”) 9

Набиева Мухайё

Воплощение женского образа в произведениях
“Тановар” Алексея Козловского 13

Эргашева Чинора

Савти ушшоқ туркумида ижодий назира тамойили 19

Турсунова Равшаной

Композитор А. Эргашевнинг фортепиано ва оркестр учун
яратган концертнинг услубий жиҳатлари 24

Джурабекова Саодат

Мустақиллик йилларида ўзбек орган мусиқасининг
халқаро миқёсдаги ўрни 33

Наимов Музаффар

Surxon mavsumiy-marosim qo'shiqlariga bir nazar 38

Ниязов Юсуп

Основные вопросы оркестровой деятельности музыканта-духовика 41

Норқўзиев Мурадjon

Андижон камончилик мактаби анъаналаридан 49

Овчинников Дмитрий

К вопросу о историко-теоретическом понятии
жанра скрипичного концерта 55

Вохидов Юсуфjon

Дамли чолғулар созандасининг ижрочилик нафаси хусусиятлари 61

Сайдалиев Юсуфjon

Мусиқий асарнинг бадий қиёфаси устида ишлаш 65

Стеценко Никита

К вопросу исполнительской интерпретации опуса
“вариации на тему корелли” с. Рахманинова 69

Абдуллаев Фарход

Профессиональное образование национального эстрадного искусства 76

Гочбакаров Азат

Рубоб прима чолғусида таълим сифатини такомиллаштириш 83

Осетрова Влада

Стилистические особенности фортепианного творчества М. Бафоева 87

Каримова Назокат

Муқимий ва замондош санъат усталари 92

Ҳайдаров Хумоюн

Қобуснома – классик таълим тизими намунаси сифатида 98

БОШ МУҲАРРИР
Гафурова С.А.

БОШ МУҲАРРИР
ЎРИНБОСАРИ
Ганиханова Ш.Ш.

ТАҲРИР ҲАЙЪАТИ:
Абдуллаев Р.С.
Ашуров Б.Ш.
Касымходжаева С.Б.
Насырова Ю.М.
Мухамедова Ф.Н.
Турсунова Г.А.
Эргашева Ч.Э.
Мирталипова И.М.
Раҳимов Б.М.
Туламетов А.А.

ЖАМОАТЧИЛИК
КЕНГАШИ:
Туляходжаева М. Т.
Низамов А.
(Тожикистон)
Алиева И.
(Озарбайжон)
Тимошенко А.А.
(Россия)

МУСАҲҲИҲ
Қудратова М.

ИНГЛИЗ ТИЛИ
ТАРЖИМОНИ
Абдуллаева М.

ДИЗАЙНЕР
Адиллов Ш.

ТАҲРИРИЯТ МАНЗИЛИ:
Ўзбекистон давлат
консерваторияси
100027. Тошкент ш.,
Шайхонтохур тумани
Ботир Зокиров кўчаси, 1-уй
Тел.: (71) 244-95-09
Факс: (71) 244-53-20

Индекс: 1284

E-mail: eamsjournal@gmail.ru

Журнал Ўзбекистон
матбуот ва ахборот
агентлиги томонидан
2017 йил 24 ноябрда
№ 0858 рақам билан
рўйхатга олинган.

Ўзбекистон давлат
консерваториясининг
Тахририй-нашриёт
бўлимида электрон
форматда тайёрланди.

Нашрга рухсат этилди
25.01.2024 й.
Бичими 60x84 1/8
“Palatino Linotype”
гарнитураси.
Кегли 13.

ISSN 2181-9882

АБДУЛЛАЕВ Рустамбек,

санъатшунослик фанлари доктори, Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори

ЭЛЛИК ЙИЛ МАДАНИЙ-МАЪРИФИЙ ВА ИЛМИЙ ТАРАҚҚИЁТ ЙЎЛИДА

(ЎДК “Ўзбек мусиқаси тарихи” кафедраси тарихига бир назар)

Аннотация. Мақолада консерватория тарихида илк бор мусиқий шарқшунослик ва анъанавий ижрочилик таълим йўналиши бўйича XX асрнинг 70-йиллари ташкил этилган “Шарқ мусиқаси” кафедрасининг ижодий, илмий ва маданий-маърифий фаолияти очиқ берилган. Унинг меросхўри ва анъаналар давомчиси бўлган “Ўзбек мусиқаси тарихи” кафедраси баркамол инсонни тарбиялаш, маданий, илмий ва юқори малакали мутахассис қилиб етиштириш учун таълим ва ижодий-илмий соҳада салмоқли ишларни амалга оширишга муваффақ бўлмоқда.

Калит сўзлар: кафедра, мусиқа, талаба, анъана, таълим, ижод, ижрочилик, маданият, санъат.

Аннотация. В статье освещается творческая, научная и культурно-просветительская деятельности кафедры “Восточная музыка”, впервые организованного при консерватории 70-е годы XX века по образовательным направлениям музыкальное востоковедение и традиционное исполнительство. Ныне её наследников и продолжателем традицией является кафедра “История узбекской музыки”, которая успешно осуществляет учебные и творческо-научные дела по воспитанию гармоничной личности – в будущем высокопрофессионального, культурного и научного специалиста.

Ключевые слова: кафедра, музыка, студент, традиция, образование, творчество, исполнительство, культура, искусство.

Annotation. The article discusses the artistic, scientific, and cultural-educational activities of the “Oriental Music” department, which was established at the Conservatory in the 1970s to teach oriental music and traditional performance. Today the Department of “History of Uzbek music” being its successor and continuer of tradition, successfully performs educational and creative and scientific activities to educate a harmonious personality that should be a highly professional, cultural and scientific specialist in the future.

Keywords: department, music, student, tradition, education, creativity, performance, culture, art.

Ўзбекистон давлат консерваторияси 85 йиллик тарихий санани босиб ўтмоқда, ушбу давр ичида катта ижодий, илмий ва маданий-маърифий, айниқса, ёш авлодни тарбиялаш, уларга мусиқа санъати бўйича билим бериш соҳасида самарали ишлар амалга оширилмоқда. Консерватория фаолияти кўп қир-

рали бўлиб, ижодий ва ижрочилик соҳалари билан боғлиқ кафедралар, профессор-ўқитувчилар илмий ва ижодий йўналишларида, таълим тизимида эришилган ютуқлар; халқаро, минтақавий ва республика миқёсида ўтказилган фестиваллар, танловлар ҳамда илмий-назарий ва илмий-амалий анжуманлар натижалари бунинг

далилидир. “Ушбу олий таълим муассасаси томонидан академик ва миллий муסיқа санъати йўналишларида юқори малакали кадрлар тайёрлаш, ўқув-педагогик ва илмий-ижодий ишларни ташкил этиш борасида муайян ютуқларга эришилган”, – деб қайд этилади Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. Мирзиёевнинг 2017 йил 8 августдаги “Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-3178-сонли қарорида (манба <https://lex.uz/docs/3300309>). Шу боис консерваторияга ўзбек халқининг миллий муסיқа мероси ва жаҳон муסיқа маданияти дурдоналари негизда муסיқа санъатини ривожлантириш, муסיқий таълим тизимини янада сифатли қилиш вазифаси белгиланган.

Бугунги кунда инсоният турмуш тарзи узлуксиз таълим ва миллий кадрлар тайёрлаш тизими билан боғлиқлиги туфайли, айнан муסיқа санъатини кенгроқ тарғиб этиш ва ривожлантириш кераклиги ўз исботини топмоқда. Таълимда инсон маданиятини ривожлантириш, ўқитиш; бошланғич, ўрта махсус ва олий бадиий таълим муассасаларида муסיқа тарихи, назария ва амалий фанларни янада замонавийлаштириш, педагогик услуб, тамойил ва технологиялардан кенг фойдаланиш, талабалар тафаккурини шакллантириш, илмий-тадқиқот ишларига алоҳида эътибор берилмоқда.

Мамлакатимизда мустақиллик йилларида маданият соҳасини изчил ривожлантириш, жаҳон миқёсидаги ижобий тажриба ва тамойиллар, ютуқ ва натижаларни ҳар томонлама чуқур ўр-



ганиш асосида кафедралар фаолияти-ни самарали йўлга қўйиш, тармоғини кенгайтириш, профессор-ўқитувчилар ҳамда талабаларнинг ижодий-ижрочилик фаоллиги ва илмий салоҳиятини янада ошириш, ўқув юртининг моддий-техник базаси, кадрлар тайёрлаш тизимини мустаҳкамлаш масалаларига алоҳида эътибор қаратилди. Айнан, Янги Ўзбекистон даврида халқимиз, хусусан, ёшларимизнинг дунёқараши, маънавий савияси ва эстетик тарбиясини юксалтиришда катта аҳамиятга эга бўлган musiқа санъатини ҳар томонлама ривожлантириш, бой musiқа меросимизни – аслида, кенгроқ номоддий маданий мерос соҳаларини чуқур ўрганиш, ёш авлодни миллий ва жаҳон musiқа санъатининг фольклор ва мумтоз намуналарига муҳаббат руҳида тарбиялаш, маданият ва санъат йўналишлари

учун юқори малакали кадрлар тайёрлаш тизимини янада такомиллаштириш асосий мақсад бўлмоқда. Шунитаъкидлаш жоизки, консерваториянинг таълим тизими жараёнида айрим факультет, бўлим ёки кафедра асосида янги олий маданият ва санъат муассасалари ташкил топмоқда. Жумладан, Тошкент давлат консерваториясининг маданий-маърифий бўлими (Халқ чолғулари факультети КТР) – Абдулла Қодирий номидаги Тошкент давлат маданият институти (1974); Мақом факультети ва “Ўзбек мақоми тарихи ва назарияси”, “Анъанавий хонанда” ва “Анъанавий созанда” кафедралари асосида Юнус Ражабий номидаги ўзбек миллий musiқа санъати институти (2020); Эстрада санъати факультети ҳамда “Эстрада хонанда”, “Эстрада созанда” ва “Муסיқий овоз режиссураси”



кафедралари негизда Ботир Зокиров номидаги миллий эстрада санъати институти (2021).

Бу ўринда “Ўзбек муסיқаси тарихи” кафедрасининг фаолияти эътиборлидир. Бинобарин, ўзбек муסיқаси тарихи фани консерваториянинг ўқув жараёнига XX асрнинг 40-йилларида киритилган бўлса ҳам (ушбу фан дастури ва илк ўқитувчи Елена Евгеньевна Романовская бўлган) алоҳида кафедра 70-йилларда ташкил этилган. Бунга сабаб, биринчидан, 1971 йили Москвада Халқаро Муסיқа Кенгашининг (ЮНЕСКО ИСМ) VII Конгресси бўлиб ўтди ва унда муסיқа меросини сақлаш, ўзлаштириш муаммолари борасида жиддий мулоҳазалар қайд этилиб, айнан мутахассислик соҳаси бўйича санъатга интилувчиларни тарбиялаш масаласи ҳам ўртага ташланди. Иккинчидан, ўрта аср муסיқа тарихига оид қўлёзмаларни амалга ошириш, оммалаштириш мақсадида уларни илмий ўрганиш ва тадқиқ этиш учун юқори малакали кадрлар – муסיқашуносларни тайёрлаш устувор йўналиш сифатида кузатилган. Учинчидан, анъанавий ижрочилик кўп йиллар давомида индивидуал тарзда, фақатгина “устоз-шогирд” мактабларида ўзлаштириб келинган, уларни оммалаштириш, иқтидорли ёшларни олий таълим тизими жараёнида ўқитиш ҳамда тарбиялаш мақсадида устоз зарур бўлган.

Шу давр давомида Санъатшунослик институтининг Муסיқа бўлими раҳбари, таниқли муסיқашунос-олим Файзулла Кароматов (Кароматли) ўлка муסיқа тарихини ўрганиш, ўрта аср олимларининг муסיқа ҳақидаги рисолаларини таржима қилиш ва уларни тадқиқ этиш мақсадида 1961 йили институт қошида И. Ражабов раҳбарлиги остида янги – “Муסיқа маданияти тарихи” секторини очди ва шарқшунос-фи-

лологлар (араб, форс, урду тилларини билувчилар)ни жалб этди. Ўз навбатида сектор тажрибаси янги йўналишдаги муסיқашуносларни, эркин равишда бирорта шарқий “илмий” тилни мукамал эгаллаган ва “Муסיқий шарқшунослик” мутахассислиги бўйича талабаларни тайёрлаш масаласини очиб берди ва шу боис Ф. Кароматов ташаббуси ва раҳбарлиги остида илк бор Тошкент давлат консерваторияси қошида “Шарқ муסיқаси” кафедраси очилди (1972, апрель; кафедранинг ташкил этилишида академик Юнус Ражабий ва Ўзбекистон композиторлари уюшмаси раиси А. Жаббаровларнинг ҳиссаси катта). Бу эса Марказий Осиё, Яқин ва Ўрта Шарқ халқлари муסיқа маданиятини ўрганиш учун тадқиқотчиларни ва анъанавий ижрочилик бўйича хонанда ва созандаларни тарбиялашда янги йўналиш бўлди. Кафедранинг асосий мақсади – ўрта аср олимлари рисолалари билан илмий-тадқиқот ҳамда амалий ишларни олиб борадиган муסיқашунос-шарқшунослар ҳамда анъанавий ижрочилик, айнан, мумтоз муסיқа санъати бўйича (мақом, катта ашула, чолғу йўллари) юқори малакали созанда ва хонандаларни тарбиялаш, муסיқа меросимизни сақлаш, янги таълим тизими орқали ўзлаштириш, кенг оммага тақдим этиш ҳамда жаҳон илм-фани ва маданиятига танитишдан иборат эди.

Тошкент консерваториясида (ҳозирги Ўзбекистон давлат консерваторияси) “Шарқ муסיқаси” кафедраси очилиши маълум даражада оламшумул воқеа бўлиб, муסיқашунос-шарқшунос (ўрта аср олимларининг тарихий меросини ўрганиш мақсадида) ва анъанавий ижрочилик бўйича мутахассислар тайёрлаш масаласи ҳал этилди (шу боис янги илмий ва амалий ўқув фанлари – ихтисослик (муסיқа санъати ва анъанавий ижрочилик), манбашунослик,

фольклор амалиёти, ноталаштириш, халқ ижоди, мақом асослари, анъанавий ўзбек муסיқаси, араб, форс ва урду тиллари киритилди. Кафедра фаолиятида фан докторлари Ф. Кароматов, И. Ражабов, муסיқашунослар А. Жаббаров, О. Матёкубов, Р. Абдуллаев, композитор Ш. Шаймардонова, забардаст устоз-санъаткорлар, миллий муסיқа ижрочилиги маданиятида ўчмас из қолдирган – Фахриддин Содиқов, Ризқи Ражабий, Ориф Алимахсумов, Маҳмуджон Муҳамедов, Тўйчи Иноғамов; созандалар Ҳ. Жалолов ва С. Тахалов; шарқ тиллари бўйича З. Орипов (араб), К. Аванесов (форс), З. Насруллаев (урду) жалб этилган. Кафедрага турли йиллар мобайнида раҳбарлик қилганлар – Файзулла Кароматов (Кароматли), Отаназар Матёкубов, Равшан Юнусов, Сойибжон Бегматов (1972-2017); қисқа вақт – Зокиржон Орипов, Азиз Зокиров, Ирода Ганиева (2017-2018). 2019 йилдан – санъатшунослик фанлари фалсафа доктори (PhD), до-

цент Чинора Эргашева. Кафедра қошида “Халқ муסיқаси” кабинети ҳам ташкил қилинган (фольклор амалиётини ўтказиш мақсадида анъанавий муסיқа намуналарини тўплаш ва ёзиб олиш). Талабалар орасида Марказий Осиё республикалари ҳамда хорижий (АҚШ, Судан, Германия, Иордания, Хитой, Польша, Чехия) давлатлар вакиллари бор эди. Илк талабалардан А. Жумаев, О. Малкеева, А. Низомов, А. Назаров, Р. Юнусов, Ш. Алиева, А. Абдурашидов, Ш. Мирзаев, Ў. Расулов, А. Ҳамидов, Р. Қосимов, А. Исмоилов, Т. Отабоев, А. Умаров – Ўзбекистон ва Марказий Осиё республикалари вакиллари, кейинчалик илмий даража (фан номзоди ва фан доктори) ва фахрий унвонларга (халқ артисти, халқ ҳофизи, хизмат кўрсатган артист) эга бўлган олиму санъаткорлар. Шу даврда йирик олимлар консерваторияда маърузалар қилганлар: Маҳди Баркашли ва Пуртураб (Эрон), Л. Пиккин (Англия), Н. Менон (Ҳиндистон), В. Виноградов, И. Земцовский, Н. Шах-



назарова (Россия), Э. Аббасова, Н. Мамедов ва С. Алескеров (Озарбайжон), Р. Атаян ва Н. Тагмизян (Арманистон). Ф. Кароматов раҳбарлигида етук муסיқашунос ва санъаткорлар етишиб чиқди, жумладан, хорижий мутахассислардан Ангелика Юнг (Германия), Теодор Левин (АҚШ), Жеранска Коминек (Польша), Даррас Набилъ (Иордания), Салахиддин Хасан (Судан) ва б. Дастлабки ютуқлари: Ф. Содиков раҳбарлигидаги талабалар мақом ансамбли Олмаота шаҳрида бўлиб ўтган Халқаро муסיқа анжумани “Ш Осиё мамлакатлари муסיқа Минбари” да иштирок этди (1973); консерваторияда илк бор мақом ижрочилари танлови (Тошкент, 1983; кейинчалик Халқаро миқёсда Юнус Ражабий номидаги, 1991) ўтказилди; талабалар мақом ансамбли томонидан “Шашмақом”-нинг Мушкилот (чолғу бўлимлари) граммофон ёзувлари орқали биринчи марта тўлиқ нашр этилди. “Мақомлар, муғомлар ва замонавий композиторлик ижодиёти” (Тошкент, 1975), Халқаро муסיқашунослик симпозиуми ва анъанавий муסיқа фестивали (Самарқанд, 1978, 1983, 1987) каби Халқаро анжуман ва концерт дастурларида кафедра профессор-ўқитувчилари ва битирувчи талабалар фаол қатнашиб, илмий ва амалий салоҳиятларини намоён қилдилар.

Улар кафедранинг (ҳозирги кундаги номи “Ўзбек муסיқаси тарихи”) 50 йиллик фаолияти давомида ёш авлод тарбиясига, касбий таълим тизими ва илм-фан тараққиётига қўшган ҳиссалари натижасида шундай анъаналар шаклландики, (талабалар фольклор амалиётини ўтказиш, муסיқий ва тарихий меросни замонавийлик билан боғлаш, ўзбек ва шарқ халқлари маданият алоқалари, миллий муסיқа асосларини илмий тадқиқ этиш ва ўзлаштириш,

илмий салоҳиятни магистратура ва докторантура орқали ўстириш), халқаро миқёсда (Россия, Марказий Осиё, Европа ва Шарқ давлатлари) ўз ўрнига эга бўлишга улгурди. Жаҳон муסיқашунослик илми ривожининг турли жабҳалари (кафедранинг илм-фан самараси туфайли муסיқа санъатига хос янги илмий ва ижрочилик йўналишлари – муסיқий шарқшунослик, манбашунослик, органология, анъанавий хонандалик ва анъанавий созаңдалик) да эътироф этилдилар. Булар фан докторлари Ф. Кароматли, И. Ражабов, Р. Абдуллаев, А. Назаров, А. Низомов, Ф. Азизий, З. Орипов; фан номзодлари О. Матёқубов, Р. Юнусов, А. Джумаев, О. Малкеева, С. Тахалов, А. Абдурашидов, С. Бегматов каби муסיқашунослар ўзбек ва Марказий Осиё халқларининг анъанавий ҳамда замонавий муסיқа меросини, ўрта аср аллома-мутафаккир ва олимларининг илмий меросини, Шарқ халқлари муסיқа маданиятини тадқиқ ва тарғиб қилдилар. Анъанавий ижрочилик таълими самарадорлигини янада ривожлантириш мақсадида таниқли санъаткорлар Фаттоҳхон Мамадалиев, Турғун Алиматов, Жўрабек Набиев, Саодат Қобулова; кафедранинг собиқ битирувчилари Шавкат Мирзаев, Рифатилла Қосимов, Абдурахим Ҳамидовлар мақом, катта ашула, мумтоз ашула ва чолғу йўллари каби муסיқий дурдона асарлар ва ижрочилик услубларидан сабоқ бериш учун тақлиф этилдилар.

Кейинчалик, Тошкент Давлат консерваториясида ушбу кафедра асосида учта махсус – “Муסיқий шарқшунослик”, “Анъанавий хонанда” ва “Анъанавий созаңда” кафедралари фаолият олиб борди (1992).

Анъанавий ижрочилик бўлимлари муסיқа мактаблари, академик лицейлари ва коллежларида ҳам очилган.

2017 йилдан кафедранинг номи “Ўзбек мақоми тарихи ва назарияси”, анъанавий ижрочилик бўйича мутахассислар тайёрловчи факультет – Мақом факультетига айланди.

Қарийб 50 йиллик фаолиятида Ф. Кароматли ташаббуси ва иштирокида бир кафедранинг фаолияти йирик олий ўқув даргоҳи – “Ўзбек миллий мусиқа санъати”га айланди. Бинобарин, кафедранинг фаолияти, профессор-ўқитувчиларининг илмий изланишлари ва тадқиқотлари Ўзбекистон мусиқашунослигида янги илм-фан йўналишлари – мусиқа фольклоршунослиги, мусиқий шарқшунослик, манбашунослик, мақомшунослик, органология ва анъанавий мусиқа ижрочилигининг шаклланиши ва ривожланишида ҳал қилувчи аҳамиятга эга эканлиги эътироф қилинди.

Йиллар давомида кафедра қайси номда бўлмасин, “Шарқ мусиқаси” меросхўри ва анъана давомчиси ҳисобланади. Ўзбек мусиқа маданиятини ўрганиш ва замон миқёсида ривожлан-

тиришдаги энг муҳим жараён – тарихий мерос (мусиқа илмига оид ўрта аср ёзма манбалари)ни ва номоддий маданий меросни англаш билан боғлиқ илмий ва амалий ёндашувларни тадқиқ этиш, ўқув фанлари сифатида ўргатиш бўлиб, бунда “Ўзбек мусиқаси тарихи” кафедрасининг профессор-ўқитувчилари самарали фаолият олиб бормоқдалар.

Ҳозир Янги Ўзбекистонда барча жабҳаларда кечаётган ислохотлар “тараққиёт стратегияси” даврида мусиқа илм-фани ва амалиёти миллий ва умумбашарий миқёсда эътироф этилиб, ривожланиб бормоқда. Баркамол авлодни тарбиялаш, анъанавий ва замонавий мусиқа маданияти, тарихий ва бадий меросни илмий асослаб ўрганиш ва ўзлаштириш, ўзбек анъанавий мусиқаси, бастакорлик ва композиторлик ижодиёти ва ижрочилиги асосларини ёритиш ҳамда тадқиқ этиш, миллий ва жаҳон мусиқа санъати анъаналарини давом эттириш нафақат кафедра, балки консерватория жамоасининг асосий мақсадидир.

*Ганиханова Шойиста,
доктор искусствоведения (DSc),
и.о. профессора Государственной консерватории Узбекистана*

МУЗЫКОЗНАНИЕ УЗБЕКИСТАНА КАК СИСТЕМА

(опыт постановки проблемы на материале статей журнала “Musiqа”)

Аннотация. Журнал “Musiqа” занимает особое место в развитии музыкальной науки и образования Узбекистана. В образовательной практике материалы журнала могут использоваться как дополнительные источники о методике преподавания, в нем публикуются результаты научных исследований, рецензии на фестивали, конкурсы и концерты.

Ключевые слова: журнал “Musiqа”, музыковедение, статьи, музыкальное искусство, исполнительство, музыкальное образование.

Аннотация. Ўзбекистонда музика илми ва таълимини ривожлантиришда “Musiqа” журнали алоҳида ўрин тутди. Ўқув амалиётида журнал материалларидан ўқитиш методикаси бўйича қўшимча манба сифатида фойдаланиш мумкин, унда илмий тадқиқотлар натижалари, фестиваль, танлов ва концертларнинг шарҳлари нашр этилади.

Калит сўзлар: “Musiqа” журнали, музикашунослик, мақолалар, музика санъати, ижрочилик, музика таълими.

Annotation. The magazine “Musiqа” occupies a special place in the development of music science and education in Uzbekistan. In educational practice, the materials of the journal can be used as additional sources on teaching methods, it publishes the results of scientific research, reviews of festivals, competitions and concerts.

Keywords: “Musiqа” magazine, musicology, articles, musical art, performance, music education.

Музыковедение, занимает в системе наук особое место, как наука о музыке. Сегодня музыковедение является одной из сфер гуманитарной области искусствования, но так было не всегда! Так, в древней Греции ее возводили в ранг точных наук на равне с математикой и астрономией [1], в тоже время музыка признавалась высшим из искусств и музыкой занимались все Музы во главе со своим верховным богом Аполлоном. В средневековой Европе, когда искусство странствующих музыкантов преследовалось инквизицией, а церковная музыка ограничивалась регламентированной музыкой, наука о музыке

продолжала свое развитие. Венцом такой эволюции стало появление нотации, которой мы пользуемся до сегодняшнего дня [2].

В эпоху Возрождения музыковедение предстает в виде достаточно развитой и многосоставной системы, где рассмотрению подлежит многообразный материал, изучаемый с различных ракурсов и различными методами. В образовательной практике мы, как минимум различаем историческое и теоретическое музыковедение, где история музыки апеллирует материалом двух тысячелетий (здесь имеется ввиду европейская музыкальная культура), а теория музыки едва справляется с предметами входящими в образователь-

ный перечень – гармония, полифония, анализ музыкальных произведений, комплекс дисциплин, связанных с освоением основ композиторского искусства и классического оркестра (инструментоведение, инструментовка и пр.). Во избежание полемики с теоретиками, заметим, мы назвали предметы, охватывающие теорию музыкального языка и музыкальной формы – да и то далеко не в полном его объёме. В современном профессиональном образовании важны такие дисциплины как музыкальная акустика (особенно для звукорежиссеров), музыкальная эстетика, находящиеся на этапе становления музыкальная культурология и теория музыкального содержания и, к сожалению, забытый предмет музыкально-теоретические системы, и др. Начиная с 80х годов XX века, в Узбекистане, активно развивается учение о традиционной и народной музыке (этномузыковедение – термин, пришедший к нам с Запада).

Таким образом, система науки о музыке в современном Узбекистане представляет собой триединство – история музыки, теория музыки, этномузыковедение. ТриЕДИНСТВО! То есть мы, не противопоставляя историческое знание теоретическому изучаем особый в социологическом и национально-этнографическом смысле материал.

Таким образом, музыкознание Узбекистана опирается на такие понятия, как история, теория, педагогика, социология, культурология, эстетика, литература и язык, этнос, акустика, информатика, философия.

Материалом для настоящей статьи служат работы, опубликованные в реферируемом научно-методическом журнале “Музыка”. Ежеквартальное издание функционирует с 2018 года, представленные в нем рубрики соответствуют обозначенной выше системе.

Структура журнала складывается из постоянных рубрик – *история и теория музыки; исполнительское искусство; исследования молодых ученых*, а также рубрик, включаемых в номер в связи с появлением соответствующего материала – актуальные вопросы смежных наук; юбилейные мероприятия; рецензии на концерты.

Так, за период с 2018 по 2022 год в журнале музыка было опубликовано порядка четырехсот статей, в которых поднимаются актуальные вопросы музыкального искусства.

В 2018 году ведущие педагоги-исполнители Узбекистана раскрывая методологические принципы своей работы поднимали интересные и малоизученные проблемы. Например, в статье Г. Бигашева рассматривается взаимодействие восточного и западного начал в сонате маком для виолончели и фортепиано; М. Гумаров обращается к творчеству Д. Лигети и акцентирует внимание читателя на проблеме адекватной трактовки сочинений современных авторов. С. Гафурова в статье “Фестивали в орбите культуры Узбекистана”, на основе собственного практического опыта приходит к ряду интереснейших выводов. Вопросы дирижерско-хорового искусства поднимаются в статьях Р. Исламовой.

Подборка статей за 2018 год интересна материалами, где музыковедение переплетается с философией, назовем работы Т. Расуловой “Негасимая звезда Улугбека”, А. Хакимовой “Музыкальные богослужения пророка Заратуштры”, З. Мирхайдаровой “Ф. Ницшенинг фалсафий қарашлари мусиқа санъати кесимида”, М. Камолдиновой “Музыкальное искусство и идеология масонства”.

Творчество композиторов западной Европы помещенное в призму восточной эстетики приобретает новые толкования в статьях Р. Абдуллаева, Т. Мякушко, Х. Хасановой, Х. Мирзаахмедовой И. Беловой и А. Будариной.

Работы молодых исследователей затрагивают философско-мирозданческие темы и намечают пути развития композиторского творчества, формирования новых эстетических координат – В. Хандамян, Ж. Шукуров.

Естественно, обращение к творчеству композиторов Узбекистана. Так, З. Хамзина, А. Кутлучурина обращаются к работам нашего современника Д. Янов-Яновского, М. Казакбаева изучает творчество О. Абдуллаевой, Д. Мурадова – Д. Амануллаевой, Е. Погудина – И. Пинхасова, Е. Мустафина и И. Гульзарова – Д. Сайдаминовой.

Результатами научных исследований делятся в своих статьях Г. Турсунова (проблемы преемственности в музыкальном искусстве), Ш. Ганиханова (вопросы киномузыки) и Р. Турсунова (образ Амира Темура в музыке).

Проблемы состояния и развития традиционной музыки Узбекистана поднимаются в статьях Ч. Эргашевой, Б. Ашурова, Э. Мамаджановой.

Ведущий музыковед Республики Н. С. Янов-Яновская вновь акцентирует внимание на важности развития историзма мышления в науке и образовании. Вопросам образования, также, посвящена статья С. Касымходжаевой.

Журнал “Музыка” с 2019 года входит в перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией реферируемых изданий, в связи с чем наблюдается углубление и расширение проблематики печатаемых материалов.

Новизной подхода к проблеме отличаются статьи опубликованные в рубри-

ке история и теория музыки, которая представлена статьями Э. Мамаджановой (Фортепианное творчество А. Мансурова), А. Будариной (“Исторические предпосылки и особенности синтеза искусств в современном музыкальном творчестве”, “О принципах музыкального театра Эндрю Ллойда Уэббера”), Ш. Ганихановой (“Методологические подходы к изучению прикладных жанров”, “Некоторые принципы формообразования в прикладной музыке”), Ю. Насырова (“Лингвистика и музыковедение. Плоды взаимодействия”).

Среди работ молодых ученых публикующих результаты научных исследований отметим статьи Ф. Мухамедовой, Ш. Бердихановой, Д. Ислямовой, Х. Хайдарова, В. Хандамяна, Л. Джураевой.

Круг проблематики материалов журнала из года в год расширяется за счет появления материалов, освящающих музыкальное искусство в аспекте синтеза искусств – Абдуллаев Э. “К проблеме исследования феномена музыкальной синестезии”; Ганиханова Ш. “Философско-эстетические принципы визуальной интерпретации музыки в прикладных жанрах”; Абдуллаева М. “Вопросы мотивации студентов при обучении английскому языку в вузах искусств”; Палибаева З. “Психофизиологические аспекты применения функциональной музыки в физкультуре и спорте”; Гафурова Ш. “Овоз режиссура си бадий ифода воситаларининг замонавий техник имкониятлари”; Умуров Н. “Замонавий мусиқа – рақамлашган ва синтезлашган товушлар табиатига бир назар”.

Тематика историко-теоретического блока представлена статьей современного композитора Узбекистана, находящегося в творческом поиске

решения проблемы “две культуры, одна традиция”: Шукуров Ж. “Сўз ва оҳанг бирлиги”, в русле названной проблемы исследования Турсуновой Р. “Композитор Ф. Гаспаринининг “Il Tamerlano” операсининг яратилиши тарихидан; Турапова З. “Концерт для виолончели с оркестром С. Джалиля в исполнительской практике на дутар баса”; Мухамедовой Ф. “Н. Эркаевнинг “Паганини мавзусига вариациялар” ида афсонавий образ талқини”.

Анализ статей ученых, педагогов и исполнителей, представленных в журнале показывает, что в современной музыкальной науке актуальными становятся вопросы интерпретации художественных текстов их истолкование, семантическая интерпретация. Интересной представляется проблема метода междисциплинарного синтеза, музыкальная герменевтика, выявление глубинного имманентного смысла музыкального текста, задача комплексного подхода, структурно-системный и системно-исторический методы, подход к музыке как к коммуникативной семиотической системе, системное осмысление музыки.

Словом деятельность первого в Узбекистане журнала посвященного во-

просам музыкального искусства можно охарактеризовать словами В. Медушевского: “Стремление науки осознать целостность человека, увязать в единый узел проблемы его сущности, истоков жизненной активности, его потенциалов и реального становления, духовного общения с современниками и творческого диалога с культурой, коллективным опытом человечества - наталкивается на значительную неравномерность наших знаний. Рациональная сторона человека до сих пор нам понятнее, чем интуитивная. Показательно, что о важнейших для целостного человека “музыкальных” (по выражению А. Р. Лурии) функциях правого полушария мозга наука узнала только в последние десятилетия. Именно к нему, как это удостоверено в десятках исследований, в первую очередь адресуется колоссальный мировоззренческий опыт, накопленный музыкой. Как это осуществляется? Здесь открываются удивительные механизмы художественного отражения мира. Музыка при таком подходе может оказаться своеобразным ключом к человеку, для музыковедения же открывается волнующая возможность еще дальше продвинуться к тайнам своего искусства” [111, 39].

Использованная литература

1. Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа / Ответственный редактор А. И. Зайцев. Ленинград, 1990.
2. Ключко С. Фонетический символизм слоговой нотации Гвидо Аретинского в контексте мышления музыкального образования устнописьменной традиции. <https://cyberleninka.ru/article/n/foneticheskiy-simvolizm-slogovoy-notatsii-gvido-aretinskogo-v-kontekste-myshleniya-i-muzykalnogo-obrazovaniya>.
3. Медушевский В. Таинственные энергии музыки. // Музыкальная академия. 1992. - № 3.
4. Подборка номеров журнала “Musiq” за 2018-2022 г.г.

НАБИЕВА Мухайё,

главный специалист отдела творчества

Союза композиторов и бастакоров Узбекистана

ВОПЛОЩЕНИЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ “ТАНОВАР” АЛЕКСЕЯ КОЗЛОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается роль и значение женского образа в произведениях “Тановар”, которые были написаны композитором Алексеем Козловским на основе одноимённой узбекской музыки. Выявляется музыкальный язык, характерные свойства народной мелодии, стиль изложения различных вариантов материала и его воплощение в творчестве композитора. Особое внимание уделяется музыкальному раскрытию женского образа в одноимённом балете композитора.

Ключевые слова: композитор, национальная мелодия, песня, лирический танец, стиль, форма, балет, хореография, обработка, музыкальный язык, симфонизм, оркестр.

Аннотация. Мақолада атоқли композитор Алексей Козловский томонидан ўзбек халқ мусиқаси асосида яратилган “Тановар” асарларида аёл образининг ўрни ва аҳамияти ҳақида фикр юритилади. Асарларнинг мусиқий тили, халқ куйларининг ўзига хос хусусиятлари, миллий оҳангнинг композитор ижодида ўзига хос кўринишдаги талқини ўрганилади. Композиторнинг шу номли балетида аёл образи талқинига алоҳида эътибор қаратилади.

Калит сўзлар: композитор, миллий, куй, ашула, лирик рақс, услуб шакл, балет, хореография, қайта ишлаш, мусиқий тил, симфонизм, оркестр.

Annotation. The article examines the role and significance of the female image in “Tanovar”, which was written by composer Alexei Kozlovsky based on the Uzbek music of the same name. The musical language, the characteristic properties of folk melody, the style of presentation of various versions of the material and its embodiment in the composer’s work are revealed. Special attention is paid to the musical disclosure of the female image in the composer’s ballet of the same name.

Keywords: composer, national, melody, song, lyrical dance, style, form, ballet, choreography, processing, musical language, symphonism, orchestra.

Женский образ и его воплощение в музыке является одним из главных вопросов в создании музыкального произведения. Это образ, с которым связана драматургическая концепция произведения, в каком бы жанре она не выражалась. Женский образ во все времена находился в

центре внимания, поскольку женщина составляет основу зарождения человечества, основу общества. Среди музыкального наследия узбекского народа своей многогранностью и широко раскрывающий душевный мир восточной женщины особое место занимает “Тановар”. “Тановар” является националь-

ным достоянием узбекского народа, дошедший до нас во всей красе и богатстве мелодии и танцевальных движений, история которого насчитывает около двух столетий. Богатый национальным музыкальным колоритом, лирической распевностью, обогащенный грустью и грёзами узбекской женщины “Тановар” в течении прошлого столетия очаровал не одного композитора. В сценических, инструментальных и вокальных произведениях успешно использовали мелодические обороты “Тановар” Талибджан Садыков, Мухтар Ашрафи, Муталь Бурханов, Алексей Козловский, Фархад Алимов, Мустафо Бафоев, Абдусаид Набиев и другие. Каждый из вышеупомянутых композиторов подходил к трактовке народной музыки с точки зрения своего взгляда и знания мелодии и раскрытия того или иного действия, состояния души. Особый интерес представляет “Тановар” Алексея Козловского, который не раз обращаясь к этой теме создал ряд исключительно ярких произведений, связанных непосредственно с женским образом. Творческий багаж композитора включает в себя три “Тановар”: это одноимённые Поэма для голоса с симфоническим оркестром, Поэма для симфонического оркестра и балет. Созданию этих произведений послужила изучение всех тонкостей этой национальной мелодии и ознакомление с историей возникновения и значения данного шедевра.

“Тановар” включает в себя и лирическую мелодию, и песню и танец. В переводе от персидского “Тановар” дословно означает “мужественный”, “могучий”. Как пишет музыковед Л. Авдева ““Тановар” – стремление человека познать все превратности жизни – Любви, через Нежность, Ласку к Предательству и душевной Смерти...” [1; 155].

Этимологически слово “Тановар” состоит из двух слов, это – “тан” - тело, предмет, и “овар” - приносящий радость, удовлетворение”. По данным интернет пространства “данный термин исходит из прикладного искусства: в ремесленной практике первый процесс работы с сырьем был связан с подготовлением простой кожи (например, сложный процесс сшивания махси – специальной обуви, или издание жужжащих звуков сшитого махси назывался “тановар”)” [2].

История создания “Тановар” включает в себя два варианта. Первый связан с ремесленничеством, о чем говорилось выше, а второй – это широкое распространение данной музыки и танца в женской половине “ичкарида”, что подтверждает непосредственную связь произведения с женским образом. Собираясь на досуге женщины проводили вечера музыки и поэзии. Под сопровождением музыкальных инструментов как дойра, дутар, чанг они пели и танцевали, читали поэзию. Среди различных песен и мелодий особую популярность имела народная песня “Қора соч” (“Черноволосая”) – на основе которой в дальнейшем и создавались ряд “Тановар”. Если “Тановар” является инвариантом народной песни “Қора соч”, то её прородителем выступает циклический танец “Катта ўйин”.

“Катта ўйин” (“Большой танец”, “Большая игра”) – сложная ритмо-пластическая сюита, возглавляющая цикл ферганских профессиональных танцев. По утверждению мастера узбекской традиционной хореографии Юсуфжон Кизык Шакаржонова, этот танец существовал ещё во времена Искандера – Александра Македонского в III веке до нашей эры и имел 280 усудей.

Исходя их научных исследований, Любовь Авдеева констатирует следующие факты: “В Касансае и женщины и мужчины плясали “танцы рук”. Причем с вокальным сопровождением песен, сочиненных на ритмические усули “Катта ўйин”. Развивали, как и во всех поселениях Ферганской долины, песни-пляски особого женского жанра “ичкари” – “Тановар”, называя его у себя “Бир ишво”. Вариантов песен-танцев “Катта ўйин”, также, как и “Бир ишво”, можно зафиксировать столько, сколько раз он будет исполняться разными танцовщицами, и даже одной, ибо: “Новый день рождает новый танец”, по выражению сообщительницы Тутихон Карабаевой” [3; 228]. Сколько бы вариантов не было у “Тановар”, какими бы мелодическими красками не окрашивался, у них у всех было общее. Это – глубоко лирическая, затаённая душевной болью мелодия, грёзы о воле, о счастливой любви. Если народная песня имела куплетно-припевную форму, в процессе развития и усовершенствования она превращаясь в различные варианты “Тановар” приобрела новую форму, основанную на три основные части: даромад – экспозиция, авж – кульминация, и фурувард – заключение. Такое изложение мелодии требовала от исполнительниц профессионализма как в музыке, так и в танце. Продолжая свои мысли, Л. Авдеева обращает внимание на тонкие детали этого произведения. “Ферганская песня-пляска “Тановар”, - говорит она, - на редкость интимный жанр: каждая исполнительница, в каждом поселении пела и танцевала “свою несбывшуюся мечту”. Неизбывная тоска окрашивалась лучиком надежды. Вырастая в мечту страждущей души. Женщина, затаив в сердце самое сокровенное, - грезилась в танце” [3; 229].

Вся хореографическая пластика танца “Тановар” сопровождался мелодией, которая развивалась словно морская волна при шторме - поднимаясь ввысь показывала свою силу и мощь, а возвращаясь обратно успокаивалась и приобретала душевный покой. Более двадцати инвариантов “Тановар” широко распространились под названием “Энди сендек” (слова Мукумий), “Адолча”, “Ёввойи тановар” (“Дикий тановар”), “Тановар II”, в виде вокального цикла Тановар I-IV, а также в инструментальных вариантах. Данный факт подтверждает, и кандидат наук Ирода Ганиева в своих исследованиях: “Признано, ведущими исполнителями-певцами то, - пишет она, - что в настоящее время в музыкальной исполнительской практике, существует более двадцати инструментальных и вокальных тановар и более ста его интерпретаций. Но каждое исполнение имеет свой характер и своё свойство” [4; 153]. Танец “Тановар” впервые на сцене была исполнена в сороковых годах XX столетия Народной артисткой Мукаррама Тургунбаевой, чьим именем связана постановка и дальнейшее развитие данного танца.

Песню “Тановар” Алексей Козловский впервые услышал в исполнении Народной артистки Халимы Насыровой. Она была очень близка ему по духу, по характеру, по развитию мелодической линии. Глубокое философское размышление о судьбе влюбленной девицы, о её чаяниях и грёзах, о не сбывшихся мечтах не оставили композитора без внимания. С первых нот эта песня и женский образ, возникший перед глазами композитора, пленили его. Заметив интерес композитора к этой мелодии Халима Насырова знакомит его еще с шестью вариантами “Тановар” – совершенных по форме, глубоких по смыс-

ду и содержанию. “Тановар”, как и ряд других народных мелодий, становится центральным объектом его творческого вдохновения.

Очарованный красотой музыкального языка “Тановар”, композитор решает создать переложение для голоса и симфонического оркестра. И в 1938 году в роли первой исполнительницы – солистки данного произведения выступает Халима Насырова.

В вокально-симфонической поэме “Тановар” Козловский достигает полноценного творческого решения в художественной обработке народных песен. В них композитор находит потенциально заложенные возможности более богатого раскрытия содержания и образа. Трактую песню с помощью вводной части, интермедии и заключения, то есть развитой, композиторско организованной формы, Козловский находит утонченное и удачное решение музыкального материала: бережно сохраняя народный напев, своеобразно развивает мелодическую и оркестровую партии.

“В мастерском, тембрально богатом оркестровом письме Козловского, - пишет С. Богоявленский, - мелодия песни воспринимается слушателем окутанной инструментальным фоном. Автор широко использует в сопровождении интонационные элементы песни, свободно развивая их в самостоятельные выразительные линии и гибко варьируя при строфических повторах. В меньшей степени пользуется Козловский динамикой модуляционного развития, хотя довольно широко применяет (главным образом, в колористическом плане) тональные сдвиги” [5; 101] что придает обработке Козловского импрессионистический характер. Необходимо отметить, что такой изобразительный подход к

музыкальному материалу характерен творчеству композитора и его главной цели – достойного раскрытия женского образа.

Испытывая особую привязанность к “Тановар”, в 1951 году композитор сочиняет одноименную Поэму для симфонического оркестра. Вокальная партия предыдущего произведения полностью и лаконично переходит в оркестровую. “Эмоциональная насыщенность сочетается в нем с редкой виртуозностью и изощренностью оркестрового письма. Поэма мало кого оставляет равнодушным. На Востоке ее слушают в состоянии завороченности, она давно считается классикой” [5; 119]. Имея вариационную форму, переключаясь с трехчастной, музыкальный материал поэмы раскрывается в основном лирико-повествовательно, местами драматизируясь. Переход темы из одной группы инструментов в другую придает произведению особый характер. Композитор обращает особое внимание на динамику, на свободно движущийся темп, на тембровые окраски инструментов. Гобой, которому уделяется роль ведущего инструмента, имитирует человеческий голос, передает грусть и печаль женского образа, её грёзы любви. Немаловажный интерес проявляет к себе и ударная группа оркестра. Усул, подчеркивающий национальный характер сопровождает мелодию на протяжении всего произведения. Являясь дирижёром и большим знатоком оркестрового письма, Козловский очень тонко и оригинально выстраивает каждый звук, каждый тембр, каждую группу инструментов.

Следующим сочинением композитора на данную тематику является балет “Тановар”, над которым композитор начинает работу в 1967 году. На созда-

ние этого балета композитора подтолкнула пьеса драматурга Камиля Яшена “Нурхон”, которая уже много лет шла в драматическом театре. Сначала этот спектакль привлёк внимание Галины Герус-Козловской, супруги композитора, которая написала либретто балета. В основе сюжетной канвы произведения лежит история трагической судьбы юной Нурхон, уведшей из дома во благо искусства, танцевавшей перед публикой с открытым лицом, сняв чапчван и убитой за это злобным братом Солиходжой под давлением отца.

Лирико-трагический балет состоит из трех актов, в центре которого стоит образ юной Нурхон, её мечты и грёзы о танце, о любви к искусству и к возлюбленному, которым не суждено было осуществляться из-за социальных обстоятельств. Музыкальный материал милой, нежной и красивой, в то же время волевой, борющейся за право женщин и девушек Нурхон, основан на мотивах мелодии “Тановар”, что непосредственно приобретает роль центрифуги, составляющая смысловой и образно стилизованной контент балета. Она же придает сильный интонационно-ритмический импульс всей партитуре.

Начальная фраза песни “Тановар” многократно обыгрывается в сцене с фонарями и свадебной сцене первого действия, во вступлении к третьему акту и ряде других номеров произведения. Каждый раз при появлении Нурхон мотивы “Тановар” преобразуются по-новому. Это связана с душевным состоянием главной героини. В начале балета появляется образ скромной, влюбленной девушки, лейттема которой звучит прозрачно, лирически. Свадебная сцена – это одна из трагических частей балета, которая происходит поневоле героини и наталкивает её к решительным по-

ступкам против родителей. Лейтмотив главного образа приобретает здесь более жёсткий характер. Сцена праздника и переживания Нурхон ярко изображаются контрастными динамическими оттенками, гармоническими и ладо-тональными не устоями. Тревожно звучащие струнные группы, ритма-усули ударных подчеркивают состояние главной героини.

Сильное впечатление оставляют Adajio из первого действия и Финал третьего акта, основанные на тему песни “Тановар”. В партитуре вышеупомянутого Adajio главных героев Нурхон и Азиза композитор полностью внедряет музыкальный материал одноименной симфонической поэмы, воплощающий любовную лирику героев. Изобразительность музыкального материала, гармонический язык, обыгрывание мелодии в разных тембрах и тесситурах, ритмоинтонационная структура номера, как и всего целого произведения, говорит о тонкости и чувствительности композитора.

Премьера балета состоялась 1 декабря 1971 года на сцене Театра оперы и балета имени А. Навои в Ташкенте. Постановщиком балета выступил хореограф Н. Маркарьянц, а за дирижёрским пультом стояла Дильбар Абдурахманова. Партию Нурхон исполняла Бернара Кариева, в трактовке которой образ героини приобретал поэтический и трогательный характер. Её воздушная грация производила сильное впечатление на зрителя. В 1973 году за балет “Тановар” композитор был удостоен республиканской Государственной премии имени Хамзы.

Изучая роль и значение “Тановар” в творчестве Козловского можно сказать, что данная народная мелодия означало для композитора больше чем нацио-

нальная музыка. Глубоко изучая национальные традиции, фольклорную музыку, историю и быт узбеков, он полюбил и с почтением отнесся к многовековым наследиям узбекского народа. В них он вложил всю душу, всё накопленное богатство знаний народных мелодий, ритмов и усюлей, стилей и форм. “Танавар” вдохновил композитора не только

писать музыкальные произведения, но и перевести стихотворение на свой родной русский язык. Это была большая любовь к искусству узбекского народа и его исторического наследия. Также можно констатировать, что композитор своим творчеством уделял большое внимание женскому образу и его воплощению в произведениях.

Использованная литература

1. Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа//Музыкальная культура узбекской ССР. -Москва: “Музыка”, 1981. – 350 с.
2. Интернет сайт: <http://ich.uz>
3. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. -Ташкент: 2001. - 284 с.
4. Ганиева И. По следам танавор... //Общество и инновации -2 № 3. (2021) / ISSN 2181-1415. С.152-157.
5. Козловский Алексей. Воспоминания. Статьи. Документы. Стихотворения. Редактор-составитель С. Матякубова. -Ташкент: Bilding Print. 2015. – 232 с.
6. Ганиева И. Ўзбек мусиқасида танавор (Тарихий ва назарий муаммолар кесимида). Санъатшунослик номзоди илмий даражасини олиш учун тақдим этилган диссертация автореферати. -Тошкент: 2008.

ЭРГАШЕВА Чинора,

Ўзбекистон давлат консерваторияси докторанти (PhD)

САВТИ УШШОҚ ТУРКУМИДА ИЖОДИЙ НАЗИРА ТАМОЙИЛИ

Аннотация. Бугунги кунда мумтоз мусиқий қадриятларнинг туб асосини белгиловчи ижодий анъаналар тарихини ўрганиш, уларнинг мақом туркумларини юзага келтиришдаги ва мақом услубида намуналарни яратишдаги ўрнини аниқлаш масалалари муҳим аҳамият касб этмоқда. Чунки бу мумтоз анъаналарда улуг аждодларнинг салоҳияти билан яралган ҳамда устозлар силсиласи билан узвий давом этиб келаётган ҳаётбахш бадиий қонуниятлар мужассамдир. Шундай қадриятлардан бири бўлган ижодий назира анъанасининг Бухоро Шашмақомидаги моҳиятини Рост туркумидаги Савти Ушшоқ мисолида кўриб чиқишни мақсад қилдик.

Калит сўзлар: Шашмақом, мусиқа, назира, Ушшоқ, савт, шўъба, шохобча, шакл, усул, намуд, авж.

Аннотация. В настоящее время все большую значимость приобретает изучение истории творческих традиций, определяющих собой сущностные основы классических музыкальных ценностей, выявление их роли в формировании макомных циклов и создании музыкальных образцов в стиле маком. Ибо в этих традициях классической музыки нашли свое воплощение жизнеутверждающие художественные законы и закономерности, которые выработаны гением наших далеких предков и дошли до наших дней благодаря неразрывной династической цепи наставник-ученик. В статье поставлена задача на примере Савти Ушшок в цикле Рост бухарского Шашмакома выявить сущность творческой традиции назира, являющейся одной из наиболее характерных классических ценностей в истории нашей многовековой музыкальной культуры.

Ключевые слова: Шашмаком, музыка, назира, Ушшок, савт, шўъбе, ветвь (шохобча), форма, усуль, намуд, аудж.

Annotation. Today, the study of the history of creative traditions that determine the essential foundations of classical musical values, the identification of their role in the formation of makam cycles and define their place in the creation of makam samples is gaining in importance. Because in these classical traditions there are living artistic laws created by the potential of great ancestors and continuing in harmony with a series of teachers. The article sets the task on the example of Savti Ushshak in the Rost series to reveal the essence of the creative tradition of Nazira in Bukhara Shashmakam, which is one of the most characteristic classical values in the history of our centuries-old musical culture.

Keywords: Shashmakam, music, nazira, Ushshak, "savn", shu'bah, ramification ("shohobcha"), form, "usul" (rhythm), "namud", avj (culmination).

Назира анъаналари Шарқ мусулмон санъати, кенгроқ олганда эса, маданиятининг пойдевор асосларидан бирини ташкил этади.

Шарқ халқлари анъанавий санъати (амалий безак, тасвирий санъат, меъморлик ва б.) турлари ва мумтоз адабиётида кенг намоён бўлувчи назира

моҳиятида беназир-устоз салафлар бадий асарларига ижодий “ўхшатма”, “жавоб” тариқасида яратилган, лекин бадий қиймати алоҳида аҳамиятли бўлган янги асарлар тушунилади.

Назира анъаналари мумтоз муסיқа, хусусан, мақом туркумлари шаклланишида ҳам муҳим аҳамият касб этиб келди. Атоқли муסיқашунос олим Т. Б. Ғофурбековнинг қиёсий қузатувларидан маълум бўлишича, шеърӣ тўпламлар учун Низомий Ганжавӣ ва Ҳусрав Деҳлавӣ “Хамса”лари асос бўлган бўлса, “Шашмақом”нинг шаклланиши жараёнида мазкур “Хамса”лар замондоши “Дувоздаҳмақом” худди шу вазифани адо этди.

Бастакорликдаги ижодий назира услубининг маҳсули сифатида Тошкент ва Фарғона водийси шаҳарларида ҳам Шашмақом чолғу куй ва ашулаларининг айрим назиралари юзага келган эди. И. Ражабовнинг илмӣ тадқиқотларидан маълумки, Фарғона-Тошкент мақом ашулаларидан Баёт, Дутоҳи Ҳусайнӣ ва Чоргоҳ йўллари Шашмақомнинг шу номлар билан аталган шўьбалари асосида яратилган [5; 285]. Шаҳнози Гулёр турли мақом (Рост, Сегоҳ) шўьбалари асосида шаклланган [5; 285, 293]. Бу масалада О.А. Иброҳимов мазкур асарнинг (Шаҳноз-Гулёр) куй инвариантини Ўн икки мақом тизимидаги олти овоздан бири – “Шаҳноз” номли овозга, ривож йўлини эса Ушшоқ мақомига боғлаб шарҳлайди. Лекин ҳар иккала нуқтаи назарда ҳам бу асарларнинг юзага келишида ижодий назира услуби қўлланганлиги мантиқий англашилади.

Айни пайтда кейинги даврларда ҳам бу тизим миқёсида ижодкорлик тўхтаб қолмади, балки XIX аср охири –

XХ аср бошларида назира услубининг янги сифат даражаларини ифода этган Савт ва Мўғулча шўьбалари ҳамда уларнинг шохобчалари юзага келди.

Фикримизга далил сифатида Шашмақом иккинчи гуруҳ шўьбаларидан Савти Ушшоқ ва унинг шохобчалари нисбатини мисол келтирамиз. Маълумки, арабча “савт” сўзи “товуш”, “оҳанг” ва “муסיқа товуши” маънолари билан бирга, бирор асарга тақлидий жавоб тарзида ижод қилинган асарни ҳам англатади.

Сўнги маънодаги Савтлар эса мақомларнинг асосий шўьбалари каби мураккаб ва йирик шаклдаги ашула йўлларини ташкил этади. Айни пайтда, Савтлар тимсолида муסיқадаги назиранинг бир неча кўринишлари ҳозир бўлади. Атоқли мақомшунос олим Исҳоқ Ражабов тадқиқотидан маълумки, Савтлар Шашмақомдаги биринчи гуруҳ шўьбаларидан Талқин ва Насрларга назира тарзида юзага келган. Савти Ушшоқнинг юзага келишида Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқ шўьбаларининг умумий тарҳи ва авжларида келган Уззол ва Мухайяри Чоргоҳ намудларининг таъсири сезиларлидир. Шу билан бирга, Савти Ушшоқ намунасида Фарғона-Тошкент ашула йўлларига ҳам ижодий эргашилган жиҳатлари намоён бўлади. Масалан, И. Ражабовнинг қайд этишича: “Савти Ушшоқ уфариси “Фарғонача” хотин-қизлар кўшиғининг ўзи”.

Ўз навбатида, Савти Ушшоқ шўьбаси ўзидан кейинги Талқинча, Қашқарча, Соқийнома ва Уфор номларида келган шохобчаларига нисбатан намуна сифатида намоён бўлиши ҳам эътиборни ўзига тортади. Шу аснода эса Савти Ушшоқ намунасига назира ўлароқ уланиб келган

Талқинчаи Савти Ушшоқ, Чапандо- Уфари Савти Ушшоқ каби шохобча-
зи Савти Ушшоқ, Қашқарчаи Савти лари бирин-кетин ижро этилади:
Ушшоқ, Соқийномаи Савти Ушшоқ,

Савти Ушшоқ + Талқинчаи Савти Ушшоқ + Чапандози Савти Ушшоқ +
инвариант вариант = инвариант вариант = инвариант

Қашқарчаи Савти Ушшоқ + Соқийномаи Савти Ушшоқ + Уфари Савти Ушшоқ
вариант = инвариант вариант = инвариант вариант

Савти Ушшоқнинг куй андозаси Са- ришларга юз тутати. Зеро, бунда усул
рахборда келган Ушшоқ намуди ҳамда (шеър вазни ҳам) ўзгариши билан куй
Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқлар андозаси ҳам усулга мослашиб боради.
бош мавзуи билан узвий боғлиқ ҳол- Шу тарзда куй мавзуи қисмдан-қисмга
да юзага келади. Лекин ушбу мавзу, қараб тобора тусланиб, мазмун кўла-
5/4 чоракли Савт усулида янги маъно ми ҳам ортиб боради. Бунга қуйидаги
касб этгани ҳолда, шохобчаларида кел- нота мисолларини далил келтириш
ган турли усуллар асосида янада ўзга- мумкин.

1-мисол. “Савти Ушшоқ”

Са - бо ағ - ёр(и) - дан пин-хонға - ним дил до - ра из-хор эт

2-мисол. “Талқинчаи Савти Ушшоқ”

Со қи - ё кел-тур ма-йи гул - гун қи, хуш дам дур бу кун.

Савти Ушшоқнинг бош мавзуси усул ўзгариши билан боғлиқ равишда
(парда ва оҳанг андозаси) Талқинчаи ритмик жиҳатдан сезиларли ўзгариш-
Савти Ушшоқда, биринчи навбатда, ларга учрайди:

3-мисол: “Чапандози Савти Ушшоқ”

Ви-со - ли ич-ра бар - мак - ка му - ро - дим ка-м(и) - ёд ай - лаб.

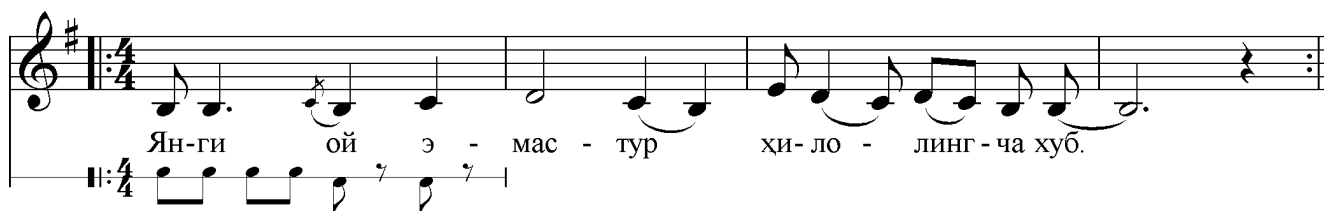
Чапандози Савти Ушшоқда эса (яъни 3/8, 3/4) натижасида мавзунинг усулнинг, Талқинчаи Савти Ушшоқдан ритмик гуруҳланиши қайта ўзгарган фарқли ўлароқ, “тескари” ўқилиши янги бир назираси юзага келади.

4-мисол. “Қашқарчаи Савти Ушшоқ”



Қашқарчаи Савти Ушшоқда илгари мавзу мазмунида шодлик туйғулари сурилган 4/4 ўлчовли усул негизида устуворлик қила бошлайди. Бу ҳолат дастлабки қисм мавзуси қиёфасида кейинги қисмлар – Соқийномаи Савти Ушшоқ ва Уфари Савти Ушшоқларда ҳам туб ўзгариш юзага келиб, янги Ушшоқ ва Уфари Савти Ушшоқларда сифатга эришилади. Эндиликда тантанаворлик ҳолатига қадар мушкул усуллар синовидан ўтган ривожланиб, муқаррар тус олади.

5-мисол. “Соқийномаи Савти Ушшоқ”



Соқийномаи Савти Ушшоқда Савти Ушшоқда ҳам сақланса-да, ритм мавзунинг зул-арбаъ (d-g) таянч усули энгил уфарларга хос (6/8 га) пардаларида ҳосил бўлган ўзаги “h - e” тарзда ўзгаради. товушларига “кўчади”. Бу ҳолат Уфари

6-мисол. “Уфари Савти Ушшоқ”



Бинобарин, Рост мақоми биринчи тамойили, асосан, лад-оҳанг ва усул гуруҳ шўъбаларига ҳамда Фарғона-омиллари устуворлигида ифодаланиши Тошкент мақом йўлларида назира тарзида кузатилади. яралган Савти Ушшоқ шўъбаси айни Хулоса қилиб айтганда, Савти Ушшоқнинг келиб чиқиши ва бунда назира вақтда ўз шохобчаларига оид ижодий ра анъаналарининг турли қирраларда захираларга бой намуна-асар вазифасида ҳам намоён бўлмоқда экан. Бунда назира намоён бўлиши маълум бўлади.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Адабиётшунослик терминлари луғати. -Тошкент: Ўқитувчи, 1967. 128-б.
2. Бертельс Е. Э. Навоий ва Шарқ адабиёти//“Жаҳон адабиёти”. -Тошкент: 2006. № 2. 137-б.
3. Ибрагимов О. Фергано-Ташкетские макомы. -Т.: MEDIA LAND. 2006. 61-62, 209-бб.
4. Ражабов И. Мақом асослари. -Тошкент: 1992. 39-б.
5. Ражабов И. Мақомлар (нашрга тайёрловчи ва махсус муҳаррир О. Иброҳимов). -Т.: 2006. 285, 293-бб.
6. Ўзбек халқ музыкаси. V жилд. Тўпловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий. -Т.: Бадиий адабиёт нашриёти. 1959. 260, 265, 270, 277, 281, 285-бб.
7. Гофурбеков Т. Темурийлар даври мусиқа маданияти//Амир Темур ва Темурийлар даврида маданият ва санъат. -Т.: 1996. 41-б.

Турсунова Равшаной,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.,
санъатшунослик бўйича фалсафа доктори (PhD)

КОМПОЗИТОР АНВАР ЭРГАШЕВНИНГ ФОРТЕПИАНО ВА ОРКЕСТР УЧУН ЯРАТГАН КОНЦЕРТИНИНГ УСЛУБИЙ ЖИҲАТЛАРИ

Аннотация. Мақола композитор Анвар Эргашевнинг ижодий фаолияти ва чолғу ижрочилик меросига бағишланган бўлиб, чолғу концерти жанри услубий янгиланишлар ҳамда миллий ўзига хослик жиҳатидан композиторнинг фортепиано ва симфоник оркестр учун концерти таҳлили мисолида кўриб чиқилган.

Калит сўзлар: концерт, композитор, фортепиано, А. Эргашев, бадиҳагўйлик, анъана, симфоник оркестр, ижро, талқин.

Аннотация. Статья посвящена творческой деятельности и инструментальному наследию композитора Анвара Эргашева. Рассмотрен жанр инструментального концерта с позиций стилистических обновлений и национальных особенностей на примере анализа концерта для фортепиано и симфонического оркестра композитора.

Ключевые слова: концерт, композитор, фортепиано, А.Эргашев, импровизация, традиция, симфонический оркестр, исполнения, интерпретация.

Annotation. The article is devoted to the creative activity and instrumental heritage of composer Anvar Ergashev. The genre of the instrumental concert is considered from the standpoint of stylistic updates and national peculiarities on the example of the analysis of the concert for piano and symphony orchestra of the composer.

Key words: concert, composer, piano, A.Ergashev, improvisation, tradition, symphony orchestra, performances, interpretation.

Маълумки, концерт жанри чолғу жабҳаларидан бўлиб, XVII асрда вужудга келди. Бу жанр мусобақа ғоясига таянган ҳолда кўп қисмли асар сифатида ўзини намоён қилди. Классик анъанавий кўринишда концерт уч қисмдан таркиб топиб, бир қатор хусусиятлари билан белгиланди [1; 7]. Жумладан, қисмлар орасида контраст мавжудлиги, биринчи қисм соната *Allegro* шаклида ёзилганлиги, яккахон ва оркестр ўртасида мусобақа муносабатларининг ўрнатилганлиги ҳамда турли темп суръатларга таянган-

лигидир. Бундай қиёфада концертлар асрлар оша ҳаёт кечирди.

Романтизм даврида концертнинг тузилиши муסיқий услубидаги ўзгаришларга дуч келди. Хусусан, контраст тарзда яратилган муסיқий мавзулар ўрнига яккахонлик услуги юзага чиқди. Натижада концертда кўп қисмли шакл ўрнига бир қисмли шакллар ҳам пайдо бўлади. Эндиликда концертлар турли жанрларнинг хусусиятларини намоён этиб, муסיқий матолар ўртасидаги контраст муносабатлари жанр ва ритм жиҳатидан чуқурлаштирилди

(Д. Шостаковичнинг фортепиано ва оркестр учун №1 концерти ҳамда А. Глазуновнинг скрипка учун концерти шулар жумласидан).

Бу жанрнинг ривожига катта ҳисса қўшган ўзбекистонлик композиторлар – Г. Мушель, Ф. Назаров, Р. Ҳамраев, М. Бафоев, М. Тожиев, Н. Ғиёсов, Б. Лутфуллаев, Т. Қурбонов, Р. Абдуллаев, Х. Раҳимов, А. Эргашев, О. Абдуллаевларнинг турли чолғу ва оркестрлар таркиби учун яратган концертларини ҳам бу борада тилга олишимиз мумкин [2; 67].

Маълумки, XX асрнинг иккинчи ярмида концерт жанрини янги талқин қилиш тажрибалари авжга чиқди. Анвар Эргашевнинг фортепиано ва оркестр учун концерти шулар жумласидандир. Бу асарни композитор 1986 йилда диплом иши сифатида пианиночи Илгиз Роянов ижро талқинида илк бор тақдим этди. Талабалик чоғларида ёзилганига қарамай, концерт Анвар Эргашев ижодининг муҳим босқичларидан бирига айланиб қолди [3; 53].

Концерт фортепиано ва оркестр учун мўлжалланган бўлиб, классик анъаналарга риоя қилган ҳолда уч қисмдан иборат.

I қисм соната *Allegro* шаклида тасвирланиб, импровизацион хусусиятлардан ташкил топган.

II қисм *Andante*, лирик фалсафий мавзудаги ғояни кўтарган ҳолда монотематик куй ривожланиши асосида тuzилган.

III қисм *Allegro* финал қисмидир. Байрамона-тантанавор характер, ёрқин бўёқлар сарчашмаси мазкур бўлимда ўрин олган. Мусанниф асарни яратилишида халқ ижодиёти намуналарини иқтибос қилмай, балки талайгина оригинал мавзуларни басталайди. Концертдаги барча гўзаллик асарнинг бадий ғоясини ифодалашга қаратилган.

I қисм беш тактли муқаддимадан бошланади. Оркестрнинг пуфлама гуруҳи чолғулари (труба, тромбон)нинг партиясида берилган оҳанг миллий тантанавор “карнай” чақириғини гавдалайди ва бош партиянинг кўтаринки руҳиятини тайёрлаб беради. Миллийлик хусусиятлари, жумлаларини параллель кварта ҳаракатида ҳамда ўзбек мусиқасига хос бўлган усул орқали берилишида намоён бўлади. Ўз навбатида, муқаддима мавзусидаги чақириқлик бош оҳангларда, кенгайтирилган ҳолда финал қисмидан ўрин олади.

1-мисол

Musical score for Trombe B I, Trombe B II, Trombe B III, Tromboni E I, and Tromboni E II. The score is in 2/4 time and features a strong dynamic of *f* (forte).

Musical score for Violini I, Violini II, Viola, Cello, and CelloBassi. The score is in 2/4 time and features dynamics of *p* (piano) and *fff* (fortissimo). The score includes markings for *pizz* (pizzicato), *c. leg.* (crescendo), and *ord* (order).

Бош партия (до-диез минор) ўз ичида анъанавий ва замонавий ёзув услубига таянади. Анъанавийлик белгилари куйнинг поғонама-поғона ҳаракатидаги гармоник ечилишлари орқали бир текис кўринишда келган фригия лади ва синкопалари мисолида намоён бўлади.

тидаги гармоник ечилишлари орқали бир текис кўринишда келган фригия лади ва синкопалари мисолида намоён бўлади.

2-мисол



Замонавий ёзиш элементлари эса ҳаракатчан куй баёнида, мотивлар интилувчанлигида, овозларни хроматик қайта куйлаш, целотон паст ҳаракат гамманинг йўналишида ўз ифодасини топган (gis, fis, e, d...).

Бош мавзунинг ривожланиш жараёнида муаллиф полифоник усуллардан усталик билан фойдаланганлигининг гувоҳи бўламиз. Бу – имитацияни ўзаро чақириғи, пунктир ритм негизи асосида берилган имитация, яширин полифониядир. Муаллиф куй ривожловини симфоник оркестр турли чолғуларининг партияси ижросида ўтказди. Хусусан, энг бошида бош партия фортепиано, сўнг пуфлама чолғулар, ундан сўнг эса торли чолғулар ижросида баён этиб, куй ривожини кескинлашуви ва жадаллашувига олиб келади. Куй мавзусини ор.⁴ кам.⁵ интерваллари, бас овози кварта асосидаги қадам босишига таянган тепа ҳаракатли куй мисолида кўзга ташланади.

Бош мавзунинг энг юқори нуқтасини кам.⁸ интервали ташкил этиб (cis-c), бир вақт мобайнида кучли ҳиссада, икки лад бирикмасидан ташкил топган. Таъкидлаб ўтиш жоизки, бундай ёзув йўли замонавий композиторлик мактабига оид бўлиб, ўз илдизлари билан И. Стравинскийнинг услубига яқин туради. Ўзгача ритм негиз остида келган пас ҳаракатдаги хроматик гамма бош партияга яқун ясаб, ферматада тугалланади.

Meno mosso темп суръатининг ўзгариши билан асарнинг умумий характери янада кескинлашиб боради. Бу эса ўз навбатида янги муסיқий воситаларнинг қўлланилишига олиб келади. Ўн беш такт ҳажмдан иборат бўлган ўн олтиталик чўзимдаги синкопали ритм суръати савол-жавоб тарзида баён қилинган бўлиб, боғловчи партиянинг куй негизида сирланган бутун тонлик гамма ҳаракати билан эътиборга тушади. Куйнинг ривожини боғловчи партиёга олиб келмасдан, балки дастлабки қисмининг авжи сифатида гавдаланади.

3-мисол



Ёрдамчи партия *Andante* темп суръатида, торли чолғулар гуруҳининг ўттиз иккитали товушлар ўлчови фонида намоён бўлади. У импульсив, энергетик жўшқин бўлган бош партия

мавзусидан мутлақ фарқ қилиб, лирик куйчанлиги орқали таққосланади. Унинг жозибали куй негизи ўзбек қўшиқларига ҳамоҳангдир.

4-мисол

The musical score for Example 4 is written for a large ensemble. It consists of the following parts: Trombe B (Bass Trombone), Tromboni (Tenor Trombone), Tuba, Piatti Casca Nogora (Cymbals and Gong), Silofon (Suspended Cymbal), Piano solo (Piano), Violini I (Violin I), and Violini II (Violin II). The time signature is 2/4. The score begins with a rest for the first two measures, followed by a melodic line for the Trombe B and Tromboni parts, marked with a forte (f) dynamic and a 'I solo' instruction. The Tuba, Piatti Casca Nogora, and Silofon parts provide harmonic support with sustained chords. The Violini I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Мавзу ичида номдош мажор ва минор белгилари бирлашиб (ре-мажор, ре-минор), унисон тарзда тромбон ва туба пуфлама чолғулар партиясидан ўрин олади. Биринчи ёрдамчи партиянинг ривожлови фортепиано чолғуси талқинига берилган. Кичик барабан ва литавра фонида “*ff*” жарангида янграган аккордлар орттирилган ва соф кварта интерваллар бирикмасидан ташкил топиб, триоллар ичидаги полутон ҳаракати орқали “савол-жавоб” мулоқоти сингари келади. Ёрдамчи партиянинг ривожланишида полифоник тамойиллар орқали мавзунини кенгайтириш қўлланилади. Бунда ўлчовларнинг ўзгариши аҳамиятлидир. Дастлаб мавзу $\frac{2}{4}$, сўнг $\frac{3}{4}$ ва ниҳоят $\frac{4}{4}$ ўлчовларида келиб, бир терцияли ма-

жор-минор тоналлиги орқали баён этилишида кўзга ташланади (As-a). Мавзунинг кульминацион авж нуқтаси соф ва орттирилган кварта оҳангдорлигида тараннум этилган.

Юқори “*fff*” динамик жарангида келган куй ҳаракати дастлабки темпига қайтгач, ёрдамчи партиянинг иккинчи кўринишида ҳам намоён бўлади. Бу мавзунинг берилиши кларнет чолғусига юкланган бўлиб, пастораллик характеридаги интонациялари билан балқиб туради. Ёрдамчи партиянинг ички тuzилиши бош мавзудан ишлаб чиқарилган контраст бўлиб, ривожланиш жараёнида виолончель ва контрабас чолғуларининг остинатоси ортидаги бутун тонли куй ҳаракати ва ритм усулида сақланиб қолинади.

Andante con libitum бўлимида концертнинг мусобақавий беллашуви фортепиано ва оркестр орасида ўзининг ёрқин кўринишини ҳавола қилади. Гўё жўрнавон ва яккахон орасида бир мавзунини тасдиқлаш мақсадида тортишув бўлганидек. Келтирилган мавзу синкопалар билан белгиланиб, дадил, жўшқин ҳаракатида аён бўлади.

Бу ерда биз ёрдамчи партиянинг куй чизгиларини илғаб олишимиз мумкин. Флейта чолғусининг партиясида ёрдамчи партиянинг иккинчи талқини кўринади.

Яқунловчи партия “до” лидий ладида берилган. Тўртинчи поғона кўтарилганлиги, жўшқин, дадил куй матосига ўзгача жозиба бахш этади.

5-мисол

Allegro moderato

Экспозициянинг тонал доирасини $C \rightarrow cis \rightarrow d \rightarrow es \rightarrow Es \rightarrow C$ ташкил этиб, ниҳоятда кескин лад муносабатлари ҳақида биз учун фикр юритишга асос бўлади. Бироқ куйнинг аниқ миллийлик жиҳатлари ва ундан келиб чиққан ривожланиш тамойиллари бу зиддиятни юмшатиб, нейтраллаштиришга замин яратади.

Rosotosso бўлими каноник тавсифдаги тепа ҳаракатланувчи гаммадан ташкил топиб, турли чолғуларнинг ижро кўринишидан намоён бўлади. Дастлаб

яккахон ва пуфлама чолғу гуруҳи, яккахон ва мис пуфлама гуруҳи, сўнг эса яккахон ва ёғоч пуфлама гуруҳида ижро этилади. Анвар Эргашев концертнинг хусусиятидан келиб чиққан ҳолда овоз тембрларининг таққосланиш беллашувини ҳам маҳорат билан кўрсатади.

Moderato maestoso биринчи қисмининг ривожлов бўлимини ташкил этиб, ўзгарувчан ўлчовда, “*ff*” жарангида трубалар ижросида ўтиб, орган пункти ортида келган хроматик (*fis-f-e-es*) ҳаракатни ташкил қилади.

6-мисол

Яккахон партияси мавзуни поғона-ма-поғона хроматик ривожлантириб, уни каденцияга олиб келади. Каденция фақатгина техник жиҳатдан маҳорат-

ли ва ёрқин яккахон монологи бўлмай, балки мусиқий образлар ривожда алоҳида аҳамият касб этувчи жараёнга айланади.

7-мисол

Концерт услуби композиторни фортепиано чолғусининг табиати ва ижро имкониятларини мукамал билган ижодкор сифатида намоиш қилди. Дарҳақиқат, А. Эргашевнинг Тошкент давлат консерваторияси “Фортепиано” бўлимида таҳсил олган кезларида қўлга киритган профессионал ижро ютуқлари бунинг замирида ривож топган. Ижодкор фортепиано партиясида

ўрин олган ёрқин моҳирона ижрочилик лавҳаларини соф техник безатиш мақсадида ишлатмай, балки асарнинг мусиқий драматургиясини ёритишда яна бир босқични белгилаб беради. Ф. Лист ва П. Чайковскийларнинг ижодий анъаналарини давом эттирган ҳолда композитор бадихағўйликка асосланган чолғунинг “нутқий речитатив” турини очиб берган. Улар катта ва майда

техник усуллар мисолида асар матнидан ўрин олди.

Каденция паст, ўрта ва баланд регистрларни қамраб олувчи, тепа ҳаракатланувчи секвенциялар билан бошланади. Бу тузилма асосий мавзунини тайёрлаб бориб, яқунловчи партиянинг яққохон ва оркестр суҳбатидан олинган парчаси сифатида кенгайтирилган ҳолда баён қилинади. Пассаж тузилмаларининг кетма-кет келганидан ва уч маротаба ферматадан сўнг, хроматик ҳаракатдаги мусиқий мато учта қатламга бўлинганлигини кўришимиз мумкин.

Хусусан, Cis-moll тоналлигида келган бош партия мавзуси реприза қисмида қисқартирилган кўринишда намоён бўлади. Ундан сўнг келган кода икки барабар кенгайтирилган ҳолда намоён этиб, бутун тон гамма баёнида келади (g-f-es-des).

Шундай қилиб, концертнинг биринчи қисми соната Allegro шаклида ёзилган бўлиб, ўз ичида эркин бадиҳавийлик хусусиятларини жамлаган. Би-

ринчи қисм бутун концерт туркуми характерини англаиб, мустақил аҳамиятга эга. Унинг оптимистик, жўшқин кайфияти ўз навбатида концертга кўтаринки руҳ бахш этади.

Концертнинг II қисми Andante янги кайфиятни тараннум этади ва C-dur тоналлигида баён қилинган саккиз тактли тузилмалар секунда асосидаги глиссандоли куй ҳаракатидан ташкил топган (сидо). Ўз навбатида бу тузилма имитацион чақириқ шаклига хос. Тоника товушининг остинато кўринишида ҳар гал бўрттириб кўрсатилиши, ўлчовнинг ўзгариши билан узвий боғлиқдир: $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. Торли чолғулар гуруҳининг куй ривожидан секундали хроматизмга таянган янги жумла пайдо бўлади. Яққохон партиясининг илк бор кўриниши оркестр билан унисон тарзда ижро этилади.

II қисмнинг мавзу доираси лирик характерда бўлиб, бошланиши “ми” фригия ладида, сўнг икки тактли секвенцион ривожидан “соль” фригия ладида ўтади.

8-мисол



Мавзу торли чолғулар гуруҳининг глиссандо фонидан келиб, эпик колорити билан эътиборни жалб қилади ва узлуксиз “аттака” билан иккинчи қисмдан учинчи қисмнинг финалига ўтиб боради.

Финал бу борада концертнинг энг ёрқин саҳифаларидан бири бўлиб, ўз ичида учта ёрқин мавзу асосига таянади. Улар алоҳида мусиқий образлар до-

ирасини мужассам этади. Бири рондо ва соната хусусиятини мужассам қилган хаёлий, ёруғ оламни тасвирлайди. Сонаталик, энг аввало, иккита қарама-қарши бўлган мавзулар таққосланишида гавдаланган. Биринчи мавзу энгил парвозлик, рақссимон тавсифда бўлиб, тепа ҳаракатдаги интилувчан оҳангларга асосланади. Унинг $\frac{12}{8}$ ўлчови вальс жанрининг урғуларига асосланган.

9-мисол

Musical score for Example 9, featuring piano and violin parts in 4/4 time with a key signature of two flats. The piano part includes chords and a melodic line, while the violin part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Унга қарама-қарши келган иккинчи мавзу жўшқин ва дадил ҳаракатланувчи, “токатто”га яқин туради.

10-мисол

Musical score for Example 10, featuring multiple instruments including strings and woodwinds in 12/8 time. The instruments listed are Nogora, Silofon, Fo-no solo, V-la, Cello, and C Bassi. The score includes dynamic markings like *mf* and *pizz.*

Бу иккита қарама-қарши мавзуларни солиштириш ва таққослаш жараёни кода қисмида асар апофеозига айланади десак, муболаға бўлмайди. Шу билан бирга рондонинг асл қиёфаси финални шакл тузишида ўрин топган: биринчи қисмдаги чақириқ интонация финалда махсус мавзуга айлангани сабабли уни яхлит шакл тузилишида муҳим аҳамиятга эга бўлади (I қисм $\frac{2}{4}$; III қисм $\frac{12}{8}$ ритм ўлчови).

“Чақириқ” карнайининг оҳанглари финалнинг муқаддимасини бажариб мазкур қисмни очиб беради. Ундан сўнг келган биринчи ва иккинчи мавзуларни

кетма-кет тартиби, яккахон ва оркестр орасидаги рондолик хусусиятининг ўрнатилишида намоён бўлади. Жумладан, финалда А бўлими рефрен қисмини бажариб, оркестрнинг тембр регистрларининг таққосланишида кўзга ташланади (фортепиано, торли чолғулар, кларнет, флейта). В мавзу рондонинг лавҳаси сифатида турли чолғуларнинг баёнида ўз ифодасини топган.

Шуни таъкидлаб ўтиш жоизки, композитор кетма-кетлик тартибига изчил риоя қилмасдан, уни эркин талқин қилишга интилади. Фикримизча, бу борада миллий мусиқий симфоник тафак-

курнинг таъсири ҳақида гапириш ўринлидир. Мавзуларнинг такрорий кўринишида улар дастлабки тоналликда берилмасдан, аксинча, кетма-кет секвенцион тарзда ривожланиб боради. Бу борада миллий вокал шакли ашуланинг ривожланиш томойилларига таянганлиги эътиборга лойиқ. Зеро, мазкур намунада асарнинг юқори динамик нуқтаси авж сифатида келиши, сўнгра кода қисми мисолида фурувард каби ўз ҳолатига қайтиб келишида кўришимиз мумкин. Чақириқ оҳанглариининг тобора ўсиши дастлаб муқаддимадан бошланиб, сўнг эса ўрта қисмда ва ниҳоят, кодада юқори кучга кўтарилганини кўрамиз. Шундай қилиб, Финал қисмида намоён этилган учта куй негизи – чақириқ, рақссимоненгил ва дадил ҳаракатланувчи куйлар шарқона мавзулар асосида бўлиб, ёрқин қувончли характерни тараннум этишга мақсадланади.

Симфоник оркестр таркибига халқ чолғусининг (ноғора) киритилиши айрим ҳолларда уларнинг жарангига ҳамоҳанг ассоциатив элементлардан фойдаланиш (карнай чақириқлари, дойра усуллари ва ҳ.к.) асарнинг ўзига хос тароватини очиб беришга қаратилган.

Концерт жанрининг яққохон ва оркестр орасида мусобақавий беллашувчи Анвар Эргашев талқинида асосий мақсадни кўзламасдан, балки чолғуларни ўзаро бир-бирини тўлдириш кўринишини намоён этди. Шу билан бирга айнан лавҳаларда концертнинг ёрқин мусобақавий руҳи ўрин олди. Фортепиано ва оркестр учун концертнинг таҳлили бизга Европага оид жанр қонуниятларини ўзбек мусиқасининг анъанавий хусусиятлари билан омухта этилишида муваффақиятли тажрибалардан бирини намоён қилади.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке//Музыкальный современник: Сб.ст. -М.: СК, 1987. -Вып. 6. -С. 5-44.
2. Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане //История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркменистана и Таджикистана. -М.: 1972. -С. 64-96.
3. Особенности стиля инструментальных опусов композитора Анвара Эргашева// Проблемы современной науки и образования. №2 (159). -М.: 2021. - С. 50-54.

ДЖУРАБЕКОВА Саодат,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

МУСТАҚИЛЛИК ЙИЛЛАРИДА ЎЗБЕК ОРГАН МУСИҚАСИНИНГ ХАЛҚАРО МИҚЁСДАГИ ЎРНИ

Аннотация. Турли миллатларнинг санъат соҳасидаги дўстона алоқаларини шакллантиришда орган чолғуси ижрочилиги ҳам муҳим роль ўйнайди. Халқаро алоқалар доирасида мазкур йўналиш мисолида ташкил этилган турли тадбирлар муҳим илмий-амалий, ижровий ҳамда ижодий томондан салмоқли натижалар бермоқда. Шу боисдан ҳам Ўзбекистон орган мусиқасининг сўнгги 25 йиллик тарихини халқаро алоқалар доирасида эришилган ютуқларсиз тасаввур этиб бўлмайди.

Калит сўзлар: орган, мусиқа, халқаро, ижро, мусиқий таълим, концерт, хорижий, созанда, дўстона алоқалар.

Аннотация. В формировании дружеских отношений между разными народами в области искусства, важную роль сыграло исполнительство на органе. В рамках международных отношений различные мероприятия, организованные на примере этого направления, дают весомые научно-практические, исполнительские и творческие результаты. Поэтому последнюю 25-летнюю историю органной музыки Узбекистана невозможно представить без достижений, достигнутых в рамках международных связей.

Ключевые слова: орган, музыка, зарубежный, исполнительство, музыкальное образование, концерт, зарубежный, музыкант, дружеские отношения.

Abstract. In the formation of friendly relations between different peoples in the field of art, an important role was played by the performance of organ instruments. Within the framework of international relations, various events organized on the example of this direction give significant scientific, practical, performing and creative results. Therefore, the last 25-year history of the organ art of Uzbekistan cannot be imagined without the achievements made within the framework of international relations.

Key words: organ, music, foreign, performance, music education, concert, foreign, musician, friendship.

Ўзбек номи билан боғланган орган чолғуси ва унга вобаста миллий руҳдаги асарлар дунё ҳамжамиятида ўз ўрнига эга бўлиши ҳамда халқаро алоқаларнинг фаоллашуви мустақиллик мафкураси туфайли янги босқичга кўтарилди. Миллий мусиқа санъатимизни ривожлантириш таъмоийллари асосида қадимий маданий қадриятларимизни тиклаш борасида чора-тадбирлар амалга оширилди.

Мусиқа аҳли учун истиқлол йилларида қўлга киритилган энг катта неъматлардан бири – Ўзбекистон давлат консерваторияси янги биносининг қуриб топширилиши ва махсус орган залининг ажратилиши, мазкур бино ҳажмига мосланган ноёб орган чолғусининг қурилиши бўлди.

Турли миллатларнинг санъат соҳасида дўстона алоқаларини шакллантиришда бугунги кун талабларига жавоб

бера оладиган орган чолғуси ҳам муҳим роль ўйнади. Орган чолғулар ичида энг мураккаб ва ҳашаматли ҳисобланганлиги боис унинг ўрнатилиши алоҳида тарихий воқеага айланади.

Бугун Ўзбекистонда фаолиятдаги 3 та чолғу асбоби мавжуд: 1974 йил консерваториянинг кичик залига (ҳозирда Юнус Ражабий номидаги ЎзММСИда) Германиянинг “Oule” фирмаси томонидан қурилган барокко услубидаги орган; 2000 йилда “Siegfried Merten” фирмасининг Рим католик черковига тақдим этилган чолғу ҳамда 2006 йилда таниқли немис орган қурилиш компанияси “Orgelbau Eisenbarth” томонидан Ўзбекистон давлат консерваторияси орган зали учун махсус қурилган орган чолғуси.

Шундай қилиб, Халқаро алоқалар доирасида фақат орган ижрочилиги санъати мисолида қуйидаги фаолиятларни белгилаш мумкин:

- хорижий орган ижрочиларининг ташрифи ва концерт намоёишлари;
- таниқли орган созандалари билан ижодий учрашувлар ва маҳорат дарслари;
- ўзбекистонлик орган ижрочиларининг чет эллардаги концерт фаолиятлари ва турли Халқаро танловлардаги иштироклари;
- ўзбекистонлик талабаларнинг хорижий консерваторияларда таҳсил олишлари ва хорижлик талабаларнинг Ўзбекистон давлат консерваториясида таҳсил олиши;
- хорижий орган ижрочилари билан ҳамкорликдаги концерт дастурлари.

Бу воқеаларнинг ҳар бири муҳим илмий-амалий, ижровий ҳамда ижодий томондан салмоқли натижалар бермоқда. Шу боисдан ҳам Ўзбекис-

тон орган мусиқа санъатининг сўнгги 25 йиллик тарихини халқаро алоқалар доирасида эришилган ютуқларсиз таъсаввур этиб бўлмайди.

Эрве Дезарбр (Франция), Нева Кристева (Болгария), Герберд Шимман, Кристиан Шмитт, Людвиг Рукдешел, Раймунд Бёмиг, Лидия Вейсбергер (Германия), Дмитрий Рузанов (Россия), Марек Стефаньский, Евгения Лисицина (Польша), Рубин Абдуллин (Татаристон) каби жаҳоннинг турли давлатлари вакиллари Тошкент шаҳрида турли концерт дастурлари билан иштирок этиб келадилар. Уларнинг ҳар бири орган ижрочилиги ривожига ҳисса қўшган алоҳида даврни белгиловчи юксак санъат тарғиботчиларидир. Кейинги йиллардаги чет эл мусиқачилари билан фаол мулоқотлар, ижодий ҳамкорликлар, албатта, янги чолғуларнинг ўрнатилиши билан кучайиб кетди.

Мазкур ижодий учрашувлар орасида бетакрор дид ва ижро техникасини намоёиш этган, турли услубий йўналишлардаги асарларни ўзига хос талқинда ижро этган француз органчиси Эрве Дезарбр унутилмас таассуротлар қолдирган.

Эрве Дезарбр Ўзбекистондаги гастроль концертларида ҳам оригинал дастурлари ва ёрқин талқинини намоёиш этди. У жаҳон мусиқасининг дурдона асарлари қаторида кўпроқ замонавий, шу билан бирга камроқ ижро этилувчи асарларни маромига етказиб ижро этган. Ж. Ф. Куперен, А. Флёрри (Франция), А. Диан (Италия), К. Болт (Нидерландия), Ф. Сованде (Африка), Е. Кокконен (Финляндия), А. Лаприда (Аргентина), Р. Хебл (АҚШ) каби композиторларнинг асарлари репертуаридан жой олган.

Бу органчининг оригинал ижро имкониятларини яхши билган, у билан доимий мулоқотда бўлган ўзбекистонлик таниқли композитор Ф. М. Янов-Яновский айнан Э. Дезарбрга бағишлаб “Idee Fixe” деб номланувчи асарини ёзди. Бу асарнинг Францияда ва бошқа давлатларда ҳам ижро этилганлигини халқаро алоқалар доирасида муҳим қадамлардан бири деб эътироф этиш мумкин.

Германиядан ташриф буюрган, Халқаро танловлар ғолиби Кристиан Шмитт билан ижодий учрашувлар ҳам алоҳида эътиборга лойиқ. У энг етакчи орган ижрочиларидан бўлиб, Тошкентда бир неча бор концерт ва мастер-класслар уюштирган.

Кристиан Шмиттнинг мастер-класслари юқори савиядалиги, алоҳида эътибор ва масъулият ила ёндашганлиги билан ажралиб туради. Бизда мавжуд бўлмаган кўплаб нота материалларини тақдим этгани – унинг яна бир катта ёрдами бўлди.

Польшалик орган ижрочиси Евгения Лисицинанинг ҳам Тошкентга ташрифи муҳим тарихий саҳифалардан бирига айланди. Бу серкўлам ижодкорнинг фаолиятини кузатиш жараёнида инсон имкониятлари нақадар кенг эканлигини идрок қилиш мумкин. Унинг юқори бадиий-эстетик ижро талқини остида ҳар бир мусиқачи ўзи учун муҳим хулосаларни белгилаб олиши концертнинг асосий жиҳатларидан бири бўлди.

Тарихан шаклланиб келган асосий немис ва француз ижрочилиқ мактаблари қаторида Россиядаги ўзига хос талқиндаги ижрочилиқ мактаби ҳам жаҳон орган мусиқа санъатида алоҳида ўринга эгадир. Унинг йирик намоян-

даларидан бири Россия ва Татаристон халқ артисти, Қозон давлат консерваториясининг ректори, жаҳон миқёсидаги орган ижрочиси Рубин Абдуллиндр. У 2008 йилда Тошкентда катта концерт дастурини ижро этди. Маҳорат дарсларида у талабалар ижросини диққат билан тинглади, асарларни эринмай таҳлил қилди ва ҳар бир техник ёки бадиий камчиликларни бартараф этиш йўллари аниқ изоҳлаб берди. Иқтидорли 2 та магистр талабани Қозон консерваториясида ўқишга таклиф этди.

Р. Абдуллиннинг биргина ташрифи кўп йиллик ижодий ҳамкорликка ва самимий устоз-шогирд муносабатларига айланиб кетди.

Халқаро алоқалар доирасидаги яна бир концерт Ўзбекистон ва Франция давлатлари мусиқачилари билан ижодий дўстона алоқаларини мустаҳкамлаш йўлидаги муҳим қадамлардан бўлди.

Кан консерваториясининг профессори, Сант-Этьен черкови органчиси Эрван Ле Прадо Ўзбекистон давлат консерваториясининг орган чолғусида ҳам француз, ҳам немис ижрочилиқ анъаналарини акс эттирувчи асарларни юқори савияда ижро этди.

Ҳар бир асарга ўз мазмун-моҳиятидан келиб чиққан ҳолда алоҳида ижро талқини, пухта ишланган артикуляция санъати, қўл ва оёқлар координациясининг қулай аппликатураси ёрдамида мураккаб пассажларнинг эркин ва енгил ижроси ва шу каби ўзига хосликлар тингловчиларни завқлантирди. Эрван Ле Прадо 20 дан ортиқ Европа композиторлари қаламига мансуб турли асарларнинг ижроси билан чегараланиб қолмай, Г. Мушель ижодидан “Токката” ва “Интермеццо”ни ҳам ижро этди.

Маълумки, Европа орган ижрочилигида импровизация санъати фан сифатида киритилган. Парижда Эрван Ле Прадо Халқаро танловларнинг бирида айнан “Импровизация” номинацияси бўйича биринчи мукофотга сазовор бўлган. Ўзбекистонда тингловчилар илтимосларига биноан ўзбек халқ куйи “Олмача” асосида ўзининг импровизациясини ижро этди ва гулдурас қарсақларга сазовор бўлди.

Буларнинг ҳаммаси ўзбек ихлосмандларини ҳақиқий профессионал савиядаги санъатдан баҳраманд бўлишга имкон берди.

Самимий дўстона ижодий муносабатлар кўшни давлатлар билан ҳам йўлга қўйилмоқда. Ўзбек орган ижрочиси М. Т. Аминованинг ташаббуси билан Қозоғистондан Халқаро танловлар ғолибаси Салтанат Абильханова бир неча бор ташриф буюрди. У ўз давлатида биринчи Халқаро тоифадаги орган ижрочиси ҳисобланади.

Маълумки, Қозоғистон орган музика санъати ҳам ўз тарихига эга. Бу ерда мазкур чолғу 1967 йилда ўрнатилган. Орган ижрочилиги мавқеини Қозоғистонда ҳам юксалтириш мақсадида Салтанат Абильханова Европа орган ижрочилик таълимини олган. У М. Бартольди номидаги Лейпциг олий музика мактабида профессор ва доктор К. Крумахер синфида аспирантура босқичини тугаллаган.

С. Абильханова XVII аср Шимолий Германия эрта барокко услубидаги асарларни маҳорат билан ижро этиши немис ижрочилик анъаналари сирларини яхши ўзлаштирганини кўрсатди. Қатъий суръатни сақлаш, барокко услубига хос бўлган нонлегато штрихида чалиш, яхлит шакл ҳосил қилувчи ки-

чик жумлаларни ифодали ва мазмунли талқин этиш каби жиҳатлар бунинг мисолидир.

Тошкент давлат консерваториясининг етакчи концерт ижрочиларидан бири бўлган Татьяна Левинанинг Бонн шаҳридаги нуфузли санъат саройларидан бирига таклиф этилиши бу йўналишдаги илк қадамлардан бири эди. Унинг синфида таҳсил олган энг ёрқин юлдузлардан бири Д. Янов-Яновский мусиқий ижрочилик ва ижодкорликнинг моҳиятан муштараклигини ўз фаолиятида мужассам этиб, кўплаб хорижий давлатларда бошқа жанрлардаги ижоди билан бир қаторда орган чолғуси учун ҳам яратган асарларини намоён этиб келмоқда.

1998 йилдан буён орган мутахассислиги бўйича ягона педагог саналувчи Мунира Аминова ижодий фаолияти мисолида мазкур соҳада кечган даврни кузатиш мумкин. Унинг 2006 йилда Пассау шаҳрининг “Халқаро орган ижрочилари фестивали” да Европадаги энг катта органда мусиқий дастур билан ўтказилган концерти юқори баҳоланди.

М. Аминова синфида таълим олган аксарият ёш мутахассислар ҳам хорижий давлатларда ўқиш ва концерт фаолиятлари билан ўзбек ижрочилик мактабини тарғиб қилмоқдалар. Масалан, Светлана Георгилас 2000 йилдан буён Афина (Греция) черковида, Юлия Варелас Оттава (Канада) шаҳридаги черковда концерт ижрочиси сифатида фаолият юритмоқдалар.

Шунингдек, таълим соҳасида маданий алоқалар, айниқса, Жанубий Кореянинг Сеул шаҳри билан кенг йўлга қўйилган. Ли Хва Сук, Янг Чи Тель каби талабалар орган мутахассислиги бўйича Ўзбекистон консерваториясида про-

фессинал билим олиб, юртларида шу соҳада фаолият юритишлари ҳам давлатимиз таълим мактабининг юқори савияда эканлигидан далолат беради.

Республикамизда айна вақтда олиб борилаётган таълим соҳасидаги ислохотлар иқтидорли ёшлар ҳар томонлама билимли, баркамол бўлиши учун кенг шарт-шароитлар яратишга қаратилган. Истиқлол йилларида дунё халқлари билан йўлга қўйилаётган ма-

даний алоқа ва ҳамкорликларни янги асосда ўрнатиш ҳамда ривожлантириш ғоялари асосидаги саъй-ҳаракатлар ўз самарасини бермоқда.

Изоҳ. Мақолада муаллифнинг Эрве Дезарбр, Кристиан Шмитт, Евгения Лисицина, Эрван Ле Прадо, Рубин Абдуллин, Салтанат Абильханова, Татьяна Левина, Мунира Аминовалар билан шахсий суҳбатларига таянилди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Абдуллаева Э. А., Джурабекова С. З. Узбекская музыка на международной арене// Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Коллективная монография. -Тошкент: 2008.

NAIMOV MUZAFFAR,

Denov tadbirkorlik va pedagogika instituti dotsenti

SURXON MAVSUMIY-MAROSIM QO'SHIQLARIGA BIR NAZAR

Annotatsiya. Surxon vohasida turli-tuman mavsumiy ish-harakatlar, har xil marosim, urf-odatlar va yil fasllari bilan bog'liq qo'shiqlar keng tarqalgan. Bunday qo'shiqlar mavsumiy qo'shiq-aytimlari va mavsumiy-mehnat qo'shiqlari bilan mahkam bog'langan. Mavsumiy qo'shiqlar bizgacha tugalroq yetib kelgan, ammo ularning ko'pchiligi marosimdan tashqari saqlanib kelinmoqda.

Kalit so'zlar: musiqa, urf-odat, marosim, qo'shiq, tarix, uslub.

Аннотация. В Сурханском оазисе широко распространены песни, связанные с различными сезонными, различными ритуалами, обычаями и временами года. Такие песни тесно связаны с сезонными песнями и сезонными трудовыми песнями. Сезонные песни дошли до нас более полно, но большая часть из них сохраняется и вне обряда.

Ключевые слова: музыка, традиция, обряд, песня, история, стиль.

Annotation. In the Surkhan oasis, songs associated with various seasonal, various rituals, customs and seasons are widespread. Such songs are closely related to seasonal songs and seasonal work songs. Seasonal songs have reached us more fully, but most of them survive outside the ritual.

Keywords: music, tradition, ritual, song, history, style.

Mavsumiy marosim qo'shiqlari bevosita tabiat hodisalari, yil fasllari bilan bog'liq bo'lgan. Shu bois inson o'zining hayotida ushbu marosimlar bilan bog'liq holda turmush kechirgan.

O'zbek mavsumiy marosimlari va qo'shiqlari asosan aholining turmush tarzi hamda mehnat turlari bilan aloqadorlikda yuzaga kelgan va bevosita ana shu mehnat turlariga xizmat qilishga yo'naltirilgan. Ular o'tmish obidalari sifatida uzoq ajdodlarimizning tabiat hodisalariga munosabati, ularning qadimgi e'tiqodiy qarashlari bilan bog'liqligi nuqtayi nazaridan ahamiyatlidir. Shu tufayli Surxon vohasiga xos musiqa uslubida mavsum-taqvim va

mehnat jarayoni bilan bog'liq qo'shiqlar salmoqli o'rin tutadi.

Har bir marosim qo'shiqlari o'ziga xos janrlar tarkibiga ega bo'lib, ma'lum guruh va turlarga bo'linadi. Mavsumiy marosim qo'shiqlari mazmun jihatidan, bajarayotgan vazifasi va ijro uslubiga ko'ra quyidagilarga tasniflanadi:

1. Umumxalq marosim va bayramlar bilan bog'liq qo'shiqlar: masalan, Navro'z qo'shiqlari ("Navro'z", "Jarchilar" qo'shig'i, "Muborakbod", "Yil boshi", "Navro'znoma", "Sumalak", "Boychachak", "Lola sayli", "Hey lola", "Halinchak" va b.).

2. Yil fasli, ya'ni mavsum va mavsumiy-mehnat marosimi qo'shiqlari bahor, yer

haydash, ekin ekish, yoz, kuz, qish haqida (“Shoxmoylar”, “Qo’sh haydash”, “Lolajon”, “Zuhra xola” va dehqonlar qo’shig’i, “Sust xotin”, “Turna keldi”, “Hamal”, “O’roqchi”, “Mayda”, “Shamol chaqirish”, “Choy momo”, “Qor chaqirish”, “Do’rsido’rsi”, “Shohi Naqshband” va b.).

3. Yilnoma va taqvim bilan bog’liq qo’shiqlar (“Yo ramazon” yoki “Yo rabbi-man”).

O’zbek xalqi hayotidagi marosimlarni asosan jamoa-fuqarolik va oilaviy marosimlarga bo’lish mumkin. Marosimlarning barcha turi shahar va qishloq aholisining faol qatnashuvi bilan o’tadi. Jamoa marosimlari – Navro’z bayrami, Lola sayli, Qizlar bayrami, Ro’za hayiti (Iyd al-Fitr), Qurbon hayiti (Iyd al-Adha), Sumalak sayli va boshqalar bo’lib, ularni o’tkazish xalq urf-odatlarini, rasm-rusumlari bilan bog’langan. Har bir bayram o’z tarixiga ega. U xalqning ijodiy mehnati va hayot sharoiti bilan chambarchas bog’liqdir. Navro’z xalqimizning qadimiy bayramlaridan biri bo’lib 3,5-4 ming yillik tarixga egadir [1, 93].

Navro’z Sharq xalqlarining, xususan, o’zbek millatining ham eng qadimiy bayrami, tarixiy qadriyatlaridan biri bo’lib, insonga ilk bor bahor nafasini, yasharish, yangilanish zavqini chuqur his ettiradi.

O’tmishda “Sumalak” qo’shig’i jo’rsiz aytilgan va bevosita ushbu qo’shiq marosim jarayonida ayollar tomonidan ijro etilgan (hozirgi vaqtda qo’shiq ayrim joylarda doira jo’rligida ham aytilib, bu o’z navbatida qo’shiqqa jozibadorlik baxsh etmoqda). Biz yozib olgan “Sumalak” qo’shig’i cholg’u jo’rligida ijro etilgan bo’lib, boshlanishida cholg’u muqaddimasi bilan aytiladi. Qo’shiq bandi yakkaxon tomonidan sumalak tayyor bo’lganligini bildiruvchi

so’zlar bilan boshlanadi. Qo’shiqning asosiy ohangi kvarta oralig’idagi ikki taktili misrani qamrab oladi: ohang asosiy bosqich “si” tovushidan boshlanib, pastga “lya”ga harakat etadi va yana yuqoriga “re” tovushiga intiladi (qo’shiq Si ioniy lalida tuzilgan).

“Lola sayli” o’zbek xalqining qadimgi udumlaridan biri bo’lgan. Ba’zi hududlarda (masalan, Buxoroda) bu bayram “Qizil gul bayrami” (tojiklarda “Sayili gulisurh” deb atalgan). “Lola sayli” Navro’z bayramidan keyin (aprelning oxiri mayning boshlarida) lola va lolaqizg’aldoq ochilgan vaqtlarda o’tkazilgan. Bayram maxsus joylarda (sayilgohlarda) tashkil etilgan va bir necha kun davom etgan. Bu yerda kurash, ko’pkari (uloq), piyoda va otliq poygalar tashkil qilingan. Sayilgohda qo’shiqlar aytilib, baxshilar do’mbira chertib xalq dostonlarini ijro qilganlar. “Lola sayli” (xususan, qishloq joylarda) keng ko’lamda va katta zavq bilan o’tkazilgan.

Tog’da o’sadigan lola o’simligini madh etuvchi mazkur qo’shiq xalq orasida “Lolajon” deb atalgan. Ushbu qo’shiq o’zining yorqin kuy-ohanglari va sho’x, o’ynoqi doira usullari bilan shodlik to’yg’ularini ifoda etadi. Qo’shiq ikki qismli bo’lib, cholg’u yoki cholg’u ansambli jo’rnavorligida aytilib kelingan. “Lolajon” qo’shig’ining birinchi qismi 4\4 o’lchovida bo’lib, ravon (“yor-yor” usuliga o’xshash) usullari bilan bir tezlikda boshlanishi qo’shiq ohangiga yanada tantanavorlik, sho’x-shodonlik, ko’tarinkilik ruhiyatini bag’ishlaydi.

O’zbekistonning janubida bahor darakchisi boychechakka bag’ishlangan marosim erta ko’klamda adirlarda, dalalarda qorlar erishi, qish tugay boshlashi bilan o’ziga xos bayram sifatida nishonlangan. Boychechak ochilganini bilgan bolalar

to‘da-to‘da bo‘lib quvonib, talashib, boychechaklar terishgan. So‘ng “Boychechak” qo‘shig‘ini aytib, uyma-uy kirib, bahor darakchisining paydo bo‘lganligi haqida suyunchi olishgan. “Navro‘z” qo‘shig‘i (“Boychechak”, “Muborakbod”, “Navro‘z qutlug‘i” kabi turli nomlanishlari mavjud) bevosita Navro‘z bayramiga bag‘ishlangan tabrik-qutlov qo‘shiqlaridan biridir.

Xulosa qilib aytadigan bo‘lsak, xalqimizning tabiat bilan bog‘liq sayillari bahor faslining boshlanishi, aniqrog‘i, tabiatning jonlanishi, dehqonchilik yumushlarining boshlanishi bilan bog‘liq azaliy qadriyat sifatida ajdodlarimizdan meros bo‘lib kelayotgan tabiat bayrami bo‘lishi bilan birga, ezgulik timsoliga aylangan xalqona bayram hamdir.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Mirzayev T., Jo‘rayev M. Asrlarni munavvar qilgan bayram Navro‘z. -T.: 1992.
2. Abdullayev Rustambek. An‘anaviy o‘zbek musiqasi asoslari. -T.: 2022.

НИЯЗОВ Юсуф,

старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ОРКЕСТРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

Аннотация. Данная статья посвящена вопросам формирования музыканта-духовика. Современный музыкант-духовик в XXI веке должен иметь запас информационных знаний о произведениях и авторах которые создали эти произведения, он должен чувствовать форму, жанр, стиль исполняемой им музыки.

В статье достаточно подробно описаны вопросы оркестровой деятельности: игра в группе, поддержание строя (по вертикали и по горизонтали), штрихи, тембр, артикуляции, соблюдение динамического баланса при оркестровой игре, а также акустика в студии или в оркестровой яме и т.д.

Ключевые слова: оркестр, ансамбль, интонация, предслышание, артикуляция, сольная фраза, динамический баланс, фразировка.

Аннотация. Ушбу мақола дамли чолғулар созандасини шакллантиришга бағишланган. XXI асрда яшаётган замонавий дамли чолғулар созандаси ижро қилинаётган мусиқанинг услуби, жанри, шаклини ҳис қилиши, асарни яратган муаллифлар тўғрисидаги ахборотга эга бўлмоғи керак.

Мақолада оркестр фаолияти етарли даражада батафсил баён этилган. Унда жамоа бўлиб чалиш (вертикал ва горизонтал), штрихлар, тембр, артикуляция, шунингдек, айниқса студия ёки оркестр ямасида чалганида акустик ва динамик мувозанат ва бошқа жиҳатларига эътибор қаратиш жуда муҳимдир.

Калит сўзлар: оркестр, ансамбль, интонация, олдиндан эшитиш, артикуляция, яқка жумла, динамик мувозанат, жумла тузиш.

Annotation. This article is devoted to the formation of a musician playing wind instruments. A modern musician who plays wind instruments in the 21st century must have a stock of informational knowledge about the works and the authors who created these works, he must feel the form, genre, style of the music he performs.

The article describes in sufficient detail the issues of orchestral activity: playing in a group, maintaining the order, both vertically and horizontally, strokes, timbre, articulations, maintaining dynamic balance in orchestral playing, as well as acoustics in the studio or in the orchestra pit, and so on.

Keywords: orchestra, ensemble, intonation, anticipation, articulation, solo phrase, dynamic balance, phrasing.

Современный музыкант-инструменталист, занимающийся оркестровой деятельностью, вовлечен в творческий процесс, который включает концертную практику, репетиционную работу и самостоятельные занятия.

Концертная практика имеет различные формы, которые оказывают влияние на оркестровую деятельность, такие как плановые выступления, внеплановые концерты, гастрольные поездки в составе оркестра, участие в работе над звуко-

записями и другие. Выступления могут проходить под руководством постоянных дирижеров или с приглашенными дирижерами. Работа в симфоническом, духовом и эстрадном оркестрах также имеет свои особенности.

Однако успешность концертной деятельности зависит от организации репетиционной работы оркестра, которая включает в себя не только общие репетиции, но и групповые занятия, проводимые концертмейстерами групп инструментов, а также от самостоятельных занятий каждого музыканта для поддержания исполнительского уровня и совершенствования техники игры.

Весь процесс оркестровой деятельности музыканта включает самостоятельную работу над исполнительским аппаратом и оркестровыми трудностями, работу в группе однородных инструментов, работу в составе оркестровой группы, репетиционную практику в составе оркестра и концертные выступления или участие в звукозаписи.

Для более детального анализа оркестровой деятельности музыканта-духовика можно выделить несколько уровней: игру в составе оркестра, игру в оркестровой группе медных или деревянных духовых инструментов и игру в группе однородных инструментов. Представленная структура оркестровой деятельности частично раскрывает ее содержание.

В процессе репетиционной работы музыкант производит предварительную подготовку музыкального материала в зависимости от количества репетиций и включения новых произведений в программу выступления. Важно учитывать общие принципы профессионального мышления, такие как особенности слуховой деятельности оркестровых музыкантов, работа с нотами и преодоле-

ние трудностей, связанных с партиями духовых инструментов.

Репетиционная деятельность отличается от концертной по технологическим и психологическим вопросам, включая взаимодействие с коллегами по группе однородных инструментов, другими группами духовых инструментов, музыкантами из других оркестровых групп и дирижером.

Технология и психология оркестровой деятельности духовика-музыканта основываются на принципах ансамблевого исполнительства, так как этот вид музыки произошел от ансамблевого музицирования. Хотя оркестровая и ансамблевая игра имеют много общего, существуют существенные отличия, связанные с делением оркестра на группы инструментов, чего нет в ансамблевой практике. В оркестровой исполнительской деятельности музыкант-духовик играет в основном в ансамбле, и только небольшое время отведено под сольную игру.

Готовность оркестровых музыкантов к исполнению произведения, которое имеет многогранный и глубокий смысл, зависит от того, насколько полностью они осознают общую форму произведения, функции каждой группы инструментов в ее построении и развитии, а также роль каждой группы в отдельных фрагментах произведения, которые отличаются по типу оркестровой фактуры. Это понимание является основой для убедительного исполнения произведения. Такое единство технических и художественно-содержательных аспектов зародилось еще в ранней истории инструментального исполнительства, начиная с традиций исполнения полифонической музыки и музыки раннего барокко, и затем нашло дальнейшее развитие в классической музы-

ке, окончательно укрепившись в музыке композиторов-романтиков.

Основой для формирования индивидуального алгоритма слуховой деятельности профессионального оркестрового музыканта является информация о стиле, жанре и эпохе создания музыкального произведения, которая уже заключена в имени автора, возможной программе или названии произведения. Эта информация предполагает определенные представления об артикуляции, проигрывания штрихов, тембровой и динамической палитре произведения, а также его темповой и метроритмической структуре. Характер звучания оркестра зависит от этих представлений и несколько различается в оркестровых культурах разных стран, но в целом подчинен единым канонам.

Чувство формы, жанра и стиля исполняемой музыки влияет на всю деятельность оркестранта-духовика: один и тот же элемент фактуры в группе духовых инструментов не может быть исполнен одинаково выразительно в первой и последней частях симфонического цикла, в оперной сцене и симфонии, у разных композиторов, таких как Л. Бетховен и С. Прокофьев, на сцене большого симфонического оркестра или в оркестровой яме музыкального театра.

Из этого следует, что профессиональный оркестровый музыкант, играющий на духовых инструментах, должен учитывать особенности оркестровой культуры своей страны и жанровую принадлежность исполняемого произведения, чтобы достичь нужного эффекта в звучании оркестра. Это означает, что он должен владеть техникой игры на своем инструменте, а также иметь знания о тембровых и ди-

намических возможностях других инструментов в оркестре. Только так он сможет участвовать в создании единого музыкального образа, соответствующего задумке композитора, и донести эмоциональный заряд музыки до слушателей.

Оркестровая деятельность музыканта-духовика при исполнении русской музыки, написанной композиторами Петербургской школы (например, А. Бородины, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова), основана на понятии аккорда как единой вертикали, обладающей суммарной звучностью. Поэтому игра на духовых инструментах должна подчиняться принципу подчинения индивидуальных свойств каждого отдельного инструмента всей оркестровой вертикали.

Однако для музыки других композиторов, например, П. Чайковского, характерен иной подход, в котором линейное развитие определяет не только мелодию, но и все гармонические голоса. Поэтому гармоническая ткань духовых инструментов в музыке Чайковского часто представляет собой сумму нескольких горизонталей.

Умение распознавать и различать тембры разных духовых инструментов является важным навыком для профессионала оркестранта музыканта-духовика. Оно позволяет определить, какие инструменты нужно использовать для создания определенного звучания, а также понимать, как каждый инструмент вписывается в общую звуковую палитру оркестра. Кроме того, умение распознавать индивидуальные характеристики каждого инструмента и их взаимодействие внутри оркестра помогает играть более точно и выразительно, достигая более высокого уровня профессионализма.

Музыкант-духовик использует свой мелодический и гармонический слух для подчинения своей игры нуждам оркестра. При гармоническом интонировании, он также учитывает специфику игры в чистом строе, отличном от темперированного. Ключевым понятием, влияющим на интонацию музыканта-духовика в ходе оркестровой деятельности, является относительность строя. Самым важным условием, влияющим на точность интонации, является бóльшая ширина унисонов, чем в ансамблевом исполнении. Процесс формирования исполнительских действий по коррекции интонации духового инструмента в ходе непрерывной подстройки при игре в оркестре можно представить в виде последовательности действий.

- соотнесение мелодической горизонтали и гармонической вертикали с общим строением оркестровой фактуры;
- корреляция тона с учетом интонации других оркестровых групп;
- интонационный анализ звучания голосов внутри группы;
- принятие исполнительского решения по коррекции интонации каждым исполнителем в группе.

Как известно, оркестровый звук на духовом инструменте отличается от сольного или ансамблевого звука. Каждый музыкант имеет свой индивидуальный тембр, который зависит от многих факторов, таких как физиология, инструментарий и квалификация.

В оркестре каждый музыкант-духовик играет в составе большой группы, которая играет одновременно, и поэтому артикуляция и штрихи должны быть более крупными и выразительными, чтобы выделиться на фоне других звуков в оркестре. Кроме того, в оркестре музыканты должны играть в еди-

ной темповой сетке и следить за дирижером, что также влияет на их артикуляцию и штрихи.

В ансамблевом исполнении артикуляционный и штриховый ансамбль могут быть более разнообразными и точными, так как количество играющих партии музыкантов меньше, и они могут тщательнее выверять свои артикуляционные действия между собой. В целом, артикуляция и штрихи в оркестре и ансамбле имеют схожие принципы, но их конкретное применение может различаться в зависимости от контекста исполнения.

В оркестре при одновременной игре множества струнных и духовых инструментов возникает вопрос о согласовании характера атаки звука. Из-за принципиально разных механизмов возникновения звука у духовых и струнных инструментов необходимо унифицировать начало звука. В то время как на одну партию струнных инструментов может приходиться от 4 до 14 или более музыкантов, партию духовых инструментов исполняет обычно только один музыкант. Поэтому более четкая атака в партиях духовых инструментов является более слышимой в момент начала звучания оркестровой музыки. Однако, когда речь идет о некоторых струнных штрихах, таких как *detache*, *marcato*, *non legato* и *portamento*, для достижения единообразия звучания с духовыми инструментами необходимо концентрироваться на согласовании внимания и синхронизации дыхания. Другие струнные штрихи, такие как *pizzicato*, *spiccato*, *saltando*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno* и т. д., также требуют аналогичной концентрации внимания и синхронизации дыхания для достижения одновременности и единообразия звучания с духовыми инструментами.

Одним из важнейших вопросов, касающихся оркестровой деятельности музыканта-духовика, является динамический баланс. Поскольку духовые инструменты являются основой оркестра, динамика именно этих инструментов является наиболее значимой количественной характеристикой звучания. Поэтому проблема динамического баланса духовых инструментов при оркестровой игре является важной и сложной задачей. Ее трудность обусловлена, прежде всего, акустическими условиями оркестровой деятельности, которые могут значительно варьироваться в зависимости от конкретной ситуации, такой как расположение музыкантов оркестра в концертном, театральном, духовом или эстрадном зале, а также в оркестровой яме музыкального театра. Даже в студии звукозаписи, где акустические условия часто считаются близкими к идеальным, проблема динамического баланса не решается автоматически.

Не менее важен вопрос относительности динамики. Наиболее распространенный диалог на репетиции между дирижером и музыкантом-духовиком затрагивает как раз этот вопрос: дирижер просит сыграть, например, тише, а музыкант апеллирует к указанному в партии *forte*. В подобных ситуациях необходимо определиться с общей шкалой динамических оттенков, присущей конкретному музыкальному произведению. Существуют различные стороны относительности оркестровой динамики:

- относительность внутри групп;
- относительность между группами;
- относительность к акустическим условиям помещения;
- относительность к особенностям инструментов;

– относительность к характеру и художественной задаче музыкального произведения и др.

При этом существует широкий диапазон динамических оттенков, включая все возможные комбинации *forte*, *piano*, *mezzoforte*, *mezzopiano* и т.д., что требует от музыкантов-духовиков высокой исполнительской профессиональной гибкости и чувства меры:

- относительна динамика в музыкальных произведениях различных эпох и стилей;
- относительны динамические оттенки в произведениях разных жанров;
- относительны динамические оттенки в различных по драматургическому значению разделах одного и того же музыкального произведения;
- относительна динамика оркестровых групп между собой;
- относительна динамика внутри оркестровых групп и групп однородных инструментов, входящих в их состав.

Метроритм является важным аспектом оркестровой деятельности для музыканта-духовика. Однако, специфика этого элемента зависит не только от одновременного исполнения ритмических рисунков различными группами музыкантов, но и от последовательного исполнения ими одних и тех же рисунков на разных инструментах, которые отличаются своими техническими возможностями и способами звукоизвлечения. Уровень квалификации каждого музыканта и общая сыгранность коллектива играют важную роль в одновременном исполнении сложных ритмических рисунков. Однако, передача рисунков от одной группы инструментов другой без сдвигов в темпе и ритме требует от музыкантов дополнительных усилий и сознательности.

Одним из распространенных вызовов при игре на духовых инструментах в оркестре является несоответствие метроритма и темпа. Это может проявляться в несинхронном начале и окончании метрических долей, разном прочтении внутренней структуры ритмов дробления и суммирования, неправильном исполнении пунктирных ритмов, изменении общего темпа в моменты смены метра и ритма, недодерживании длительностей с точкой и заливочных нот, неточном исполнении синкоп, а также в неединовременных изменениях темпа, таких как *ritenuto*, *rallentando*, *allargando* и *stringendo*.

Однако опытный музыкант-духовик может предвидеть эти проблемы и заранее намечать стратегии для их преодоления во время оркестровой игры. Изучив нотный текст оркестровой партии, он может определить возможные метроритмические и темповые трудности и спланировать необходимые исполнительские решения для их преодоления в контексте оркестровой деятельности.

Когда речь заходит о фразировке в контексте оркестровой деятельности музыканта-духовика, необходимо помнить, что индивидуальное выражение фразы каждого инструменталиста должно соответствовать общей фразировке оркестровой фактуры. Оркестровый музыкант должен избежать стилизованных расхождений между своим исполнением нотного текста и дирижерским видением, а также между своим представлением о стиле и трактовкой музыки другими оркестрами. Кроме того, важно учитывать ожидания аудитории, которая обычно имеет сложившиеся представления об оркестровых стилях. Поэтому решение этой задачи

несет на себе ответственность не только дирижер, но и каждый оркестровый музыкант.

Для достижения высокого уровня чтения с листа оркестровых партий духовых инструментов необходимо осуществлять систематическую работу над технической и музыкальной сторонами исполнительства. Важно развивать память и умение быстро ориентироваться в нотном тексте, осваивать приемы чтения сложных ритмических фигур и разработки навыков выполнения быстрых пассажей. Кроме того, необходимо учитывать специфические особенности звучания каждого духового инструмента и применять соответствующие технические и выразительные приемы в игре.

Кроме того, профессиональный оркестровый музыкант должен постоянно взвешивать художественно-оправданное соотношение главного и второстепенного в музыкальной композиции, чтобы определить первоочередные исполнительские задачи. Он должен быть в пульсе музыки, чтобы не сбиться с ритма и достичь идеального исполнения. Поэтому, лучше пропустить деталь, чем сбиться с ритма. В целом, оркестровый музыкант - это высококвалифицированный специалист, чье мастерство требует уникального сочетания музыкального таланта и исполнительского мастерства.

Эти реакции музыкант формирует во время тренировок и репетиций, повторяя исполнение сложных участков до тех пор, пока они не станут автоматическими. Таким образом, профессиональный оркестровый музыкант, читая с листа, может сосредоточиться на самом музыкальном произведении и выразительности его исполнения, не теряя времени на поиск нужной ноты или забывая о правильной динамике и тем-

пе. Он способен быстро реагировать на жест дирижера и изменять свою игру в соответствии с требованиями произведения. Важно отметить, что чтение с листа – это одна из ключевых навыков профессионального оркестрового музыканта, который требует многолетней практики и самодисциплины.

Одним из фундаментальных аспектов оркестровой деятельности является работа над оркестровыми трудностями. Опытные музыканты-духовики часто запоминают сложные фрагменты оркестровых партий и соло, создавая своеобразный запас профессионального инструментария для решения разнообразных исполнительских задач. Молодые оркестранты также учат наизусть оркестровые трудности. Процесс работы над этими трудностями заключается в сознательном моделировании наиболее сложных аспектов исполнительского процесса. Главная цель такого моделирования заключается в том, чтобы проделать всю внутреннюю техническую работу над элементами фактуры вне оркестра, а затем уже в ходе оркестровой игры сконцентрироваться на гармоничном сочетании этих элементов с другими частями оркестровой фактуры.

Однако, работа над оркестровыми трудностями более эффективна в рамках занятий в специализированных функциональных группах, которые не обязательно совпадают с делением оркестра на оркестровые группы, такие как струнные, деревянные и медные духовые, ударные инструменты. Здесь определяющим фактором является характер оркестровой фактуры. Музыканты-духовики часто практикуют занятия в группах однородных инструментов, а также в оркестровых группах деревянных и медных духовых инструментов.

Концертмейстеры групп проводят занятия, а при необходимости к работе подключается дирижер оркестра. Они уделяют особое внимание точному воспроизведению авторского текста, исполнительскому дыханию и техническим трудностям, чтобы добиться высокого уровня исполнительского мастерства.

Характер репетиционной работы и концертной деятельности требует особого подхода к использованию ресурсов исполнительского аппарата. Репетиционная работа отличается от концертной деятельности, поскольку позволяет более детально проработать музыкальный материал и согласовать исполнительские вопросы с дирижером и музыкантами других групп оркестра. В то же время, режим работы оркестрового музыканта-духовика во время проведения корректурных, рабочих и генеральных репетиций различен.

Корректурные репетиции требуют большого внимания и точности в отражении особенностей трактовки нотного текста в оркестровых партиях. В ходе таких репетиций музыканты тратят много времени на согласование возможных исполнительских разночтений и уточнение текста оркестровых партий, особенно в части артикуляции и штрихов. Однако такие усилия окупаются более конструктивной и предметной работой над произведением во время последующих репетиций.

Дополнительно стоит отметить, что для музыкантов духового оркестра важно не только умение играть на своем инструменте, но и умение работать в коллективе, налаживать контакт с другими музыкантами, слушать друг друга и реагировать на изменения в музыке. Духовой оркестр является, во многом, командным видом искусства, и каждый музыкант должен

быть готов работать в команде, чтобы достичь наилучшего результата.

Кроме того, для музыкантов духового оркестра важно обладать высокой технической подготовкой, так как музыка, исполняемая в духовом оркестре, часто бывает сложной и требовательной к исполнению. Музыканты духового оркестра должны иметь хорошую чувствительность к ритму и мелодии, а также обладать хорошей дыхательной техникой, чтобы достичь необходимой выразительности и качества звучания.

Наконец, отметим, что духовой оркестр является неотъемлемой частью музыкальной культуры многих стран мира, и исполнители духовой музыки имеют огромную роль в развитии и продвижении этого жанра. Музыканты духовых оркестров выступают на концертах, фестивалях и других мероприятиях, привлекая к себе внимание множества поклонников этой музыки и способствуя расширению ее аудитории.

Использованная литература

1. Карс А. История оркестровки. -М.: 1989. - С. 243-245.
2. Андреев С. Техника скорого чтения. -М.: 1988. 165-с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. -М.: 1982. - С. 45.
4. Лаптев Р. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне. Дис. канд. искусствоведения. -М.: 2005. - С. 83-84.
5. Гилев А. Созидание новых тембров//Российский брасс-вестник. -М.: 1995-96. № 7-8, - С. 62.

Норқўзиев Мурадjon,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти ўқитувчиси

АНДИЖОН КАМОНЧИЛИК МАКТАБИ АНЪАНАЛАРИ

Аннотация. Мақолада Андижон камончилик мактабининг ёрқин вакили, дарға санъаткор, мохир созанда ва атоқли бастакор, Ўзбекистон халқ артисти Комилжон Жабборов ҳақида сўз юритилган. Миллий ғижжак ижрочилик санъати анъаналарининг шаклланишига қўшган ҳиссаси, созандалик сир-асрорларини эгаллаш ва ўзига хос ижрочилик йўлларини яратиш борасидаги ижодий фаолияти таҳлил қилинган. Миллий ижрочилик анъаналарида яккахон ва жўрсозлик санъатининг ўрни ва мавқеи ҳақида тўхталиб ўтилган.

Калит сўзлар: камончилик мактаби, Андижон, Комилжон Жабборов, ижро, анъана, устоз-шогирд, жўрсозлик санъати.

Аннотация. Статья посвящена деятельности народного артиста Узбекистана, крупного знатока исполнительского искусства, бастакора Комилжона Жаббарова, представляющего уникальную в своём роде исполнительскую школу гиджакистов Андижана. Анализируется творческий путь и секреты исполнительского мастерства музыканта, ставшие эталоном профессионализма как в искусстве сольного, так и концертмейстерского исполнительства.

Ключевые слова: скрипичная школа, Андижан, Комилжон Жаббаров, исполнение, традиции, учитель-ученик, концертмейстерское искусство.

Annotation. The article is devoted to the activities of the People's Artist of Uzbekistan, a major connoisseur of the performing arts, bastakor Komiljon Jabbarov, who represents a unique performing school of Andijan gidzhakists. The author analyzes the creative path and secrets of the musician's performing skills, which have become the standard of professionalism both in the art of solo and concertmaster performance.

Keywords: violin school, Andijan, Komiljon Zhabborov, performance, traditions, teacher-student, concertmaster art.

Кўхна Андижондаги мумтоз музика санъатига чанқоқ муҳит XIX аср охири XX аср бошларида Тўхтасин Жалилов (созанда ва бастакор ҳамда ашулачи), Муҳиддин хожи Нажмиддинов (дуторчи, танбурчи, ашулачи ва бастакор), Собиржон Сиддиқов, Мўминжон Жаббаров, Ориф гармон Тошматов, Каримшер Тошматов, Ғанижон Тошматов, Комилжон Жаббаров, Холхўжа Тўхтасинов, Лутфуллохон Хўжаев, Назиржон Акбаров, Мамата-

зиз Ниёзов, Ибройимжон Жўрабоев, Карим Аҳмадий, Фаттоҳхон Мамадалиев, Ғуломжон Ҳожиқулов, Шарифжон ака, Ҳайдар ака, Салоҳиддин Тўхтасинов, Юнусқори Юсупов, Жўрахон Тошхўжаев, Зиёвуддин Қосимовлар каби истеъдодли камончиларни етиштириб берди.

Бобурнинг қомусий асари “Бобурнома”да қайд этилишича, “Фарғона вилоятининг пойтахти Андижондур” [1; 5]. Шунингдек, шоир замонида

ижод этган мусиқачилардан Шоҳқули Ғижжакий, Зайтинқули Ғижжакий, Юсуфхўжа Андижоний ҳақида қимматли маълумотлар зикр этилган. Бинобарин, Юсуфхўжа Андижоний ҳақида Навоий, Давлатшоҳ Самарқандий, Дарвишали Чангийлар ҳам маълумот қолдирганлар” [3; 1].

Асрлар мобайнида ҳукм сурган ўта талабчан ижодий-маънавий муҳит туфайли “Андижон камончилик мактаби” юзага келган.

Халқ орасида: “Андижонда камончилик қилиб нон топиш осон эмас”, – деган гап юради. Зотан, бу заҳматли йўлни босиб ўтган моҳир созандалар ҳамиша эл ардоғида бўлган. Бу бежиз эмас, албатта. Юқори савиядаги мусиқаларни тинглаб, маънавий баркамолликка эришган, қулоғи оромбахш наволар сасию ноласига чанқоқ, инжиқ ва ўз ўрнида ўткир зехн соҳибни аталмиш нуктадон шинавандалар Андижонда бисёрдур.

Бу борада “Андижон камончилик мактаби”нинг йирик намояндаси, моҳир созанда, атоқли бастакор, Ўзбекистон халқ артисти Комилжон Жабборов ижодий мероси, ижрочилик мактаби ҳамда устозлик фаолияти эътиборга сазовор.

Унинг ижодий фаолияти ҳақида фикр юритиш чуқур мусиқий илм, кенг тафаккур, юксак дид талаб этади. Негаки, чалган гўзал дардли куйлари, басталаган миллий қиёфадаги фусункор, мазмундор асарлари ва жўрсозлик қилган нолишларида соф ўзбекона инсоний туйғу, самимий руҳ яққол уфуриб туради.

Комилжон Жабборов 1914 йили Андижон шаҳрида таваллуд топган. Отаси уста дурадгор бўлган. Бола беш ёшида етим қолиб, ака-опаларининг тарбия-

сида қолди. Илк мусиқий сабоқни акаси Мўминжон Жабборовдан олди. Чунончи, у ҳам Фарғона водийсида ном чиқарган моҳир камончи бўлган.

Мўминжон ёш Комилжонни кейинчалик уста Рўзиматхон Исабоевга шогирдликка беради. Туғма қобилиятини сезган уста уни Наманганга олиб кетади ва у ерда “Намуна мактаби”да таълим олади.

Устоздан дутор, танбур ҳамда чанг чолғуларини ўрганиш баробарида ўзбек миллий мусиқасининг сир-асрорларини мукамал ўзлаштирди. Уста Рўзиматхон Исабоев чанг, танбур ҳамда дутор созларининг моҳир ижрочиси бўлган. Шогирдларига ҳар бир созанда куйлай олиши зарурлигини доимо уқтирган. Бирмунча муддат ўтиб оилада мудҳиш ҳодиса рўй беради. Акаси Мўминжонни босмачилар тўй-маърака баҳонасида олиб кетишади ва у қайтиб келмайди. Оила аъзолари аза очишни билмай, маълум вақт изтиробда юрадилар. Шундай кунларда авваллари созандаликда Мўминжоннинг тарбиясини кўриб, Андижонда яхши камончи сифатида ном қозонган Собиржон Сиддиқов ёш Комилжонни ўзи шогирдликка олади. Ғижжак чолғу ижрочилигида унга тенг келадиган созанда бўлмаган.

Комилжоннинг учала устозлари ҳам нафақат Андижонда, балки бутун Ўзбекистоннинг мумтоз мусиқа ижрочилик йўлида ўта талабчан ва чуқур билимга эга, ўз ижро услубида мактаб яратган машҳур созандалар бўлганлар. Рўзиматхон Исабоев, Муҳиддин Ҳожи Нажмиддинов, Собиржон Сиддиқовлар миллий санъатнинг тарғиботида муҳим ўрин тутган “Санойи-нафиса” (1924 й.) тўғрагининг аъзолари эдилар. Фарғона водийсининг энг етук санъат

намояндаларидан ташкил топган ушбу гуруҳ таркибида устозлардан Отахўжа Саидхўжаев, Аҳмаджон Умурзоқов (Қўқон), Уста Олим Комилов (Марғилон), Ҳаит Охун, Ориф гармон Тошматов (Андижон), Абдуқодир Исмоилов (Қўқон), Юсуфжон қизиқ Шакаржонов (Марғилон), Тўхтасин Жалилов, Ҳожи Сиддиқ Исломов, Муҳиддин Ҳожи Нажмиддинов (Андижон), Жўраҳон Султонов, Маматбува Сатторов, Тама-рахоним (Марғилон), Муҳиддин Қори Ёқубов, Худойберган ва Мадаминжон Алихоновлар бор эди. Балки бу ерда Андижон оғзаки анъанадаги профессионал касбий ижрочилик санъатининг макони ёхуд бешиги вазифасини ўтаган десак, муболага бўлмайди.

Негаки, ўзбек халқ кўшиқлари, мумтоз ашулалари шакллариининг мураккаблиги, ҳажмининг катталиги, усуллариининг пухта ишлангани билан фарқ қилиб, уларни ижро ва ижод этиш созанда ҳамда бастакорлардан катта ма-лака, билим, маҳорат ва меҳнат талаб қилади. Бу борада устозлардан йиллар мобайнида жиддий таълим олиш керак бўлган. Улар ижро этаётган пайтда шогирд зийраклик билан тинглаб, кўзи билан кузатиши ва хотирасида мустаҳкам сақлаб қолиши асносида ўрганилган.

“Устоз-шогирд мактаби” айнан шуни қатъий равишда талаб қилган. Мазкур анъана талабларига жавоб берувчи феъл-атвор ҳамда қунт билан эгалланган мукамал илм Комилжон акани юқори даражага кўтарди.

Ҳаётда учратган устозлари ўзидан саксон, юз йиллар олдин яшаган буюк инсонлар қалбидаги гўзалликни кўрсата олган улуғ сиймолар бўлган. Комилжон Жабборов ижоди бу борада XX аср ўзбек мусиқа маданиятининг юкса-

лишига кўшган катта хизмати эътироф этилган.

Ҳар бир туман ёки қишлоқнинг ўзига хос маданий савиясига жавоб берувчи, лекин катта давраларда яхши танилмаган машшоқ-созандаси ҳам бўлган. Бу борада созандалар куйни туркум сифатида тўлалигича ижро этганлар. Кимки кейинги қисмини чалмаса: “Савтини чалмадингиз-ку?” – деб, шинавандалар томонидан жиддий танбеҳ берилган ёки мумтоз ашуланинг куйи ёки ғазалида хатога йўл қўйилса, дарҳол танқид қилиниб, ўша хонанда ёки созанданинг мавқеи тушиб кетган.

Шаҳарнинг Навоий номли истироҳат боғидаги ёзги амфитеатр майдо-нида ҳар икки-уч йилда профессионал камончилар ўртасида танлов бўлиб ўтган. Ушбу танлов дастурида “Насрулло” куйини ижро этиш шарт бўлиб, унинг талқинида гижжакчининг маҳорати ва билим савияси аён бўлган. Бунда йигирма-ўттизта камончи созандалар “Насрулло I, II, III” куйини ижро қилиб беллашганлар. Уларнинг ижроси бир-биридан гўзал бўлган.

Созандага чинакам баҳо берувчи, унинг устози ва талабгори тингловчи, яъни шинаванда ҳисобланади. Ўз навбатида нуфузли ҳайъат аъзолари уларга холис баҳо берганлар.

Бу борада нега айнан Андижонда шинавандалик санъати даражаси юқори бўлганлигининг ижодий милларига эътибор қаратиш лозим.

Шаҳарнинг гавжум гузарларидаги чойхоналарда шинавандалар йиғилиб, халқ ва мумтоз куйларни соатлаб тинглаганлар. Чойхона (“самовар”) у пайтларда чойхўрлар чой ичиб ёки ошхўрлар ош еб, қорнини тўйғазиб кетадиган жой бўлиб қолмай, балки маданий-маъ-

навий суҳбатлар ўчоғига айланган маскан эди. Ўша давр Андижоннинг эски шаҳар қисмидаги “Ўзум бозор”, “Оталар чойхонаси” энг машҳур чойхоналардан бўлган. Бу ерда Собиржон Сиддиқов, Муҳиддин ҳожи Нажмиддинов, Ориф гармон Тошматов, Беркинбой Файзиев, кейинги авлод вакилларида Назиржон Акбаров, Қорасув, Қўқон, Марғилон ҳамда Ўш, Ўзган каби олис жойлардан моҳир созанда, хонандалар иштирокида базм уюштириш одат тусига кирган, мумтоз куй ва ашулалар, катта ашула ва аскиялар айтилган. Бундай йиғинлар, сайиллар тўй-тантаналарда ҳам ўтказилар эди.

Муסיқа халқларни тилмочсиз бирлаштиради. Кўнгилга ҳузур бағишловчи куйларни эшитиш ишқиде шинавандалар олис масофаларни босиб ўтганлар.

Афкор аҳлининг муסיқага бўлган эҳтиёжини қондиришда сурнай ҳам муҳим ўринга эга бўлган. Сурнайчилар халқ орасида тўй-тантаналарда жар чақиритиш, овоза қилиш билан чекланиб қолмай, эл севган мумтоз куй ва мақомларнинг чолғу қисмлари, халқ куйларини омма орасида маҳорат билан ижро этиб келишган. Бу чолғу овози миллий безаклари ҳамда халқона оҳанглари ила инсонга ҳузур ва хуш кайфият бағишлайди.

Рамазон ойларида Навоий боғи аркаси устида ушбу созандалар учун маҳсус тайёрланган жойдан ўрин олиб, сурнай чолғусида Фарғона-Тошкент мақом йўлларидаги чолғу куйлар: “Сарбоз-Мирзадавлат”, “Наво”, “Наво мушкilotи”, “Наво уфори”, “Бегисултон”, “Сарпарда”, “Яланг даврон”, “Насрулло” I-II, III, IV, “Мискин” I-II, III, IV, V, “Ажам” ва “Наврўзи ажам”, “Ажам та-

роналари” орқасида келадиган куйлар билан, яъни туркум тарзида чалганлар. Шу тариқа моҳи рамазон ойи ҳам шоду хуррамликда ўтказилган. Бу тадбир, ўз навбатида, даврлар мобайнида халқнинг бадиий дидини юксалтирган.

Айнан сурнайда чалинган куйлар ғижжакчи устоз созандалар томонидан скрипка ва ғижжакка кўчирилиб, сурнайдаги жилolari, залворли куй тўлқини, миллий безаклари ҳамда халқона оҳанглари билан салмоқли, тантанавор руҳ бериб чалиш анъана тусини олган. Шу тариқа ғижжак (камон) чолғу ижрочилигидаги “сурнай йўли” атамаси пайдо бўлган.

Алалхусус, устозлар санъати ва илмига ҳавас қилган ёш Комилжон миллий муסיқага меҳр қўйиб, унинг сир-асрорларини кунт билан ўрганди. Истеъдоди, уқуви ва меҳнатсеварлиги туфайли тез орада “қулоғи пишган” созанда сифатида шаклланди, устозларидан “оқ фотиҳа” олди.

1934 йили Москва шаҳридаги “Бу-туниттифоқ фестивали”да яккахон ғижжакчи сифатида чиқиши унинг келажакда ўзбек муסיқа маданиятига салмоқли ҳисса қўшган йирик намоянда бўлиб етишишини белгилади. У пайтда Москва сахнасида яккахон ижро этиш энг олий, юксак даража ҳисобланган. Қисқа муддатда моҳир созанда доврўғи бутун мамлакатга ёйилди [2; 119].

У даврларда кўпроқ театр соҳасига эътибор қаратилган бўлиб, бундайин профессионал созандалар шу ерда фаолият юритар эдилар. Устозлардан санъатнинг барча жабҳаларидан таълим олиб камолга етиб бораётган Комилжон ҳам 1929 йил ёш созанда бўлиб Ҳамза номидаги республика драма театрига ишга таклиф этилди.

Ҳамза номидаги республика драма театрида ўзбек театр санъатининг ривожига улкан ҳисса қўшган даҳолар етишган. Маннон Уйғур, Етим Бобожонов, Тошхўжа Хўжаевлар билан ҳамкорлик қилиб, улардан театр санъатининг сир-асрорларини қунт билан ўрганди, мукаммал тажрибага эга бўлди. Атиги ўн олти-ўн етти ёшларни қоралаган ўспирин йигит ушбу театр санъати дарғаларидан олган билим, малакаларини мусиқага кўчирди [4].

К. Жабборов 1933 йилда собиқ Свердлов номли мусиқали театрда фаолиятини давом эттирди. 1934 йили Андижон вилоят театрига мусиқа раҳбари этиб тайинланди. Республиканинг энг етакчи театрида олган илм, кўникмалари Андижон театрида ишлашда қўл келди.

1930 йилларда мусиқий ансамбллар ҳали шаклланмаган, халқ орасидан етишиб чиққан созандалар турли сайиллар, йиғинларда ва театр сахналарида ҳамда театр концерт труппалари билан мамлакат бўйлаб ижодий сафарларда санъатларини намойиш этардилар. Моҳир камончилар ва санъат намоёндаларининг ҳурмати баланд бўлган.

Республика радиосининг “Олтин фонди”га ёзиб олинган ноёб дурдоналар орасидан Юнус Ражабий ижро этган “Қаро кўзим” матлаъси билан бошланувчи “Ушшоқ” мумтоз ашуласи ўрин олган. Мазкур ашуланинг юқори мавқега чиқишида Комилжон аканинг хизмати катта, унинг “Андижон камончилик мактаби”га хос талқини, панжалардаги чинакам дард, нола, ошиқ қалбидаги туғёну руҳий ҳолатни ғазалдаги дард-ғояга ҳамоҳанг тарзда ифода этди. Айнан шу, ашуланинг улуғвор бўлишини таъминлаган.

Маълумки, айнан “Ушшоқ” сўзи ошиқлар маъносини англатади. Шунинг учундирки, Комилжон аканинг камондаги дардли талқини биринчи планга чиқиб қолаётгандек туюлади. Бинобарин, бу жўр бўлиш санъати Юнус Ражабий ижроси билан тенглаштирилди. Ҳолбуки, икки буюк санъаткорнинг ижодий ҳамда ижровий мавқеи тенглашиши уларнинг қалбан яқинлиги натижасидир. Негаки улар мумтоз мусиқа фидойилари эди. Устозларнинг: “Камончи ашулачидан устун туради”, – деган фикри ўз исботини топгандек, гўё.

Юқорида зикр этилган ноёб асар талқини ўз вақтида катта шуҳрат қозонди. Кўплаб ҳофизлар уни айтишга уриндилар. Моҳир камончи ва ашулачи Юнусқори Юсупов ҳам ижро этиш учун изн сўраган. Тинглаб кўрилиб, Юнус аканинг назаридан ўтгач, радиога ёзишга рухсат беради. Мазкур ижро ҳам аъло даражада, деб эътироф этилди. Негаки, фақатгина ашула тўғрисида ўйлабгина қолмай, Комилжон ака жўрлик қилган камон нидосини қалбан ҳис қилиб, созанданинг ижросига менгзаб ижро қилди. Шу сабабли бўлса керак “Ушшоқ” пахтаободлик Юнусқори Юсуповга ҳам анчайин шуҳрат келтирди [5]. Юнус Ражабийдан кейин бу ашулани ижро қилиши катта қаҳрамонлик бўлган. Баёт I ашуласи ҳам мусиқа жамоатчилиги томонидан илиқ кутиб олинди.

Кейинчалик Комилжон Жабборовнинг шогирди, Ўзбекистон халқ артисти Ғуломжон Ҳожикўлов ҳам устоз анъаналарини бардавом этиб, унинг ижросида “Гиря” (Завқий ғазали), “Тортадур” (Фурқат ғазали), “Яхшироқ” (Ҳабибий ғазали), “Дугоҳ II” (Сайфий ғазали) каби ашулалари, Ўзбекистон халқ ҳофизлари Орифхон Ҳотамовнинг “Кўзинг” (Со-

диро 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) каби ашулаларида камонда жўр бўлди.

Куйнинг биринчи садосиданоқ кимнинг ижро йўли эканлиги аён бўлади. Бу борада Комилжон аканинг ўзига хос “садоли қиёфаси” бўлганини ҳам таъкидлаш жоиз. Унинг ижрочиликдаги бундай хислати шогирдлари Ғуломжон Ҳожиқулов ва Оллоназар Ҳасановга ҳам ўтган. Мазкур ёзувлар устоз созанданинг ижровий қатнашуви боис Ўзбекистон радиосининг “Олтин фонди” хазинасидан жой олиб, миллий мусиқа санъатининг ноёб ижро намунаси бўлиб келмоқда.

Бу ҳамкорлик шогирдлар учун ҳам қувончли ҳолат бўлган. Шогирдлар: “Радиога ёзган ёзувларимда Комилжон акам чалиб берган”, – деб фахрланиб қайд этишган. Негаки, ушбу масъулиятли ижодий жараёнда устознинг бево-сита мусиқий ёзувларда иштирок этиши ашулаларнинг янада юксакликка кўтарилишини таъминлаб берган.

Комилжон Жабборов 1946 йилдан умрининг охиригача Ўзбекистон радиоси қошидаги мақом ансамблида, ўзбек халқ чолғулари оркестрида ишлади ва самарали ижод қилди.

1950-60-йилларда атоқли устоз созандаларимиз Тўхтасин Жалилов, Отахўжа Саидхўжаев, Аҳмаджон Умурзоқов, Уста Олим Комилов, Ҳайит Охун, Ориф гармон Тошматов, Абдуқодир Исмоилов, Муҳиддин Ҳожи Нажмиддинов, Жўрахон Султонов, Маматбува Сатторов, Муҳиддин Қори Ёқубов, Худойберган ва Мадаминжон Алихонларнинг фаолияти эътиборга сазовор. Комилжон Жабборов, Ғанижон Тошматов, Дони Зокиров, Фахриддин Содиков, Юнус Ражабий, Набижон Ҳасанов, Абдуқодир Исмоилов, Саиджон Калоновлардан иборат такрорланмас созандалар ўзбек халқ чолғулари оркестрида ишлаш билан бирга “Сарбоз-Мирзадавлат”, “Мискин”, “Каримқулбеги”, “Насрулло”, “Шароб I, II”, “Ражабий I, II”, “Ажам”, “Ажам тароналари”, “Наврўзи Ажам”, “Чоргоҳ”, “Курд”, “Эшвой”, “Сайқал”, “Тулбаҳор ва Тановар”, “Соғи” каби юзлаб нодир дурдоналарни, мақом ансамбли ташкил этилгунига қадар, Ўзбекистон Радиокомитети фонотекаси “Олтин фонди”га тақдим қилдилар. Бу ҳодиса ўзбек профессионал миллий санъатимиз ривожига ва тарихида чинакам юксалиш даврини белгилаб берди десак, муболаға бўлмайди. Комилжон Жабборов номи бу борада мусиқа тарихи зарварақларида абадий муҳрланиб қолди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Бобурнома. -Т.: “Юлдузча”. 1989.
2. Олимбоева К., Аҳмедов М. Ўзбекистон халқ созандалари. -Т.: 1959.
3. Иброҳимов О. Мақомларнинг қадимий манбалари. “Ўзбекистон адабиёти ва санъати”, 2 ноябрь 2018 й., 45-сон.
4. Раҳмонов М. Ўзбек театр тарихи: XVIII асрдан XX аср аввалигача ўзбек театр маданиятининг тараққиёт йўллари. -Тошкент: “Фан”. 1968.
5. Норқўзиев М. ““Устоз-шогирд” Комилжон Жабборов ва Ғуломжон Ҳожиқулов мисолида” номли диплом иш//ГДК, 1985.

ОВЧИННИКОВ Дмитрий,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ О ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ПОНЯТИИ ЖАНРА СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА

Аннотация. В репертуаре любого исполнителя концерт является одной из высших форм демонстрации исполнительского мастерства. Понять сущность жанра, его значение и осознать содержательную сторону невозможно без знания историко-теоретического развития. В данной статье сделана попытка собрать актуальную методологическую базу, посвященную вопросам генезиса концертного произведения написанного для солиста струнного.

Ключевые слова: концерт, исполнительство, солист, виртуозность, концертный стиль.

Аннотация. Концерт исталган ижрочининг репертуарида ижро маҳоратини намоён этишнинг энг юқори шаклларида бири ҳисобланади. Жанрнинг тарихий-назарий тараққиётини ўрганмай туриб, унинг моҳиятини, мазмунини англаш қийин. Ушбу мақолада торли чолғулар яккахон ижрочиси учун яратилган концерт жанридаги асар генезиси масалалари бўйича долзарб услубий базани йиғишга ҳаракат қилинди.

Калит сўзлар: концерт, ижрочилик, яккахон, моҳирлик, концерт услуби.

Annotation. The concerto is one of the highest forms of performing skills demonstration in any performer's repertoire. Without knowledge of the genre's historical and theoretical development, it is impossible to comprehend its essence, significance, and substantial side. The purpose of this article is an attempt to compile the actual methodological basis devoted to the genesis of the concert piece written for the string soloist.

Keywords: concerto, performance, soloist, virtuosity, concert style.

Исторические и теоретические аспекты понятий и терминов, образующих семантическое поле слова "концерт", так или иначе затрагиваются во многих работах, посвященных инструментальному концерту. В работе используются отдельные положения трудов Б. Асафьева, Н. Ахмедходжаевой, Б. Гнилова, И. Кузнецова, Т. Курышевой, А. Уткина.

В литературе, посвященной концертному жанру, особое место принадлежит труду Х. Энгеля "Инструмен-

тальный концерт: музыкально-историческое описание", охватывающему всю историю развития жанра вплоть до 1960-х годов: первая часть – "От зарождения до 1800 г.", вторая – "От 1800 до настоящего времени". Произведения указаны в хронологическом порядке, по регионам. Здесь есть небольшие разделы, отведенные скрипичному концерту (СК), но задача книги обзорно-информационная: это путеводитель по инструментальному концерту всех разновидностей. По этой причине тенденции

развития затронуты в минимальной степени, к тому же XX век “обрывается” примерно на первой половине.

Предыдущие этапы развития струнного концерта (далее СК) освещены с разной степенью подробности в трудах авторов по истории музыки. Назовем также работы об инструментальных концертах И. С. Баха (Л. Бутир), А. Вивальди (В. Григорьев), концерте барокко в скрипичном творчестве В. А. Моцарта (Д. Колбин, О. Подколзина), Н. Паганини (И. Ямпольский, 1968; Т. Берфорд), СК Дж. Виотти (В. Мильштейн), австро-немецком СК XIX века (В. Солнцев). К истокам интересующего нас жанра обращена последняя книга Л. Раабена “Скрипичные концерты барокко и классицизма” (СПб., 2000).

В книгах Э. Вейнуса и Р. Хилла, солидных по объему и интригующих по оглавлению, скрипичный также рассматривается среди других инструментальных концертов, тем самым избегаются вопросы специфики и ограничивается количеством материала.

Действующими лицами истории СК XX века являются как композиторы, так и исполнители, поэтому большой блок литературы составляют мемуары, интервью, анализ исполнительских стилей выдающихся скрипачей столетия.

Путеводитель карманного формата Р. Хилла предназначен для широкой аудитории. Более академическое издание Э. Вейнуса имеет мало отношения к концерту XX века по понятным причинам: книга опубликована в 1945 г. Глава “Современный концерт” содержит лишь краткие, в несколько слов, комментарии по поводу СК Я. Сибелиуса, Э. Элгара, Ф. Дилиуса,

С. Прокофьева, А. Шенберга и А. Берга (“романтическая истерия”), П. Хиндемита и некоторых других. В понятие “современный” включаются концерты А. Дворжака, П. Чайковского, Э. Лало – произведения другой эпохи. В книге нет нотных примеров, что переводит характер анализов в абстрактную плоскость.

В наибольшей степени исследован русский и советский инструментальный концерт; ему посвящены фундаментальные, методологически ценные труды Л. Раабена, М. Тараканова, Е. Долинской. Вопросы специфики СК ставятся в работах Ю. Хохлова и Л. Раабена. В книгах последнего “История русского и советского скрипичного искусства” и “Советский инструментальный концерт” СК – один из основных фигурантов, но, как очевидно из названий, в более широком контексте и, соответственно, меньшем объеме. Концертному творчеству Э. Денисова, И. Стравинского, А. Эшпая, в том числе СК, посвящены исследования Е. Бараш, Н. Брагинской, Е. Самойленко.

Есть работы о скрипичных концертах композиторских школ Узбекистана и Казахстана (Хашимов А. “Скрипичные концерты композиторов Узбекистана” диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения; -М.: 1981; Жумабекова Д. “Скрипичное творчество композиторов Казахстана и проблемы интерпретации их произведений”: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения; -Л.: 1986.)

Если о концерте XVIII-XIX веков литература имеется, то сведения о СК XX века рассредоточены и фрагментарны. В монографиях о творчестве того или

иного композитора, о музыке разных стран среди других сочинений уделяется внимание и концертам, зачастую они лишь упоминаются.

Существует немало статей, посвященных отдельным сочинениям, причем работы зарубежных авторов на русский язык не переведены. Составление библиографического списка статей мы своей задачей не ставили; но, по-видимому, чаще других внимание музыковедов привлекали СК А. Берга (Н. Пославская; В. Холопова, 1969; Н.-J. Bauer; Н. Kratochwil), И. Стравинского (И. Гребнева, 1997; Н. Пославская; С. Румянцев), С. Прокофьева (А. Волков), Я. Сибелиуса (И. Коженова), К. Шимановского (И. Гребнева, 1998; Z. Folga). Прежде всего использовались статьи, доступные на русском и основных европейских языках.

Особый тип работ – так называемые “пояснения”: популярные в советскую эпоху путеводители для слушателей концертов в виде брошюр карманного формата с анализом отдельных сочинений и нотными примерами. См., например, пояснения к СК Д. Кабалевского и Н. Ракова (автор Корев С., оба – 1952), СК Б. Дварионаса (Корев Ю., 1952), концертам С. Прокофьева (А. Волков, 1961). сам факт существования произведений уточняется по справочно-энциклопедическим источникам с подробными пристатейными списками сочинений, а также обзорно-информационным изданиям типа каталогов.

Музыковедческий пробел в области изучения СК XX века очевиден. Не случайно периодически появляются работы, посвященные эпизодам истории жанра: назовем кандидатские диссертации Е. Булатовой “Скрипичные концерты Прокофьева. Проблемы ин-

терпретации”. -М.: 1991; А. Булатовой “Русский скрипичный концерт начала XX века. История. Проблемы интерпретации”. -М.: 1995. В наименьшей степени отражено в литературе “настоящее время” СК: состояние жанра на рубеже XX-XXI веков. Отсутствием исторической дистанции это может быть оправдано лишь отчасти. Очевидно, назрела необходимость (и появилась возможность) осмыслить феномен СК XX века в русле традиции жанра и в историческом контексте.

Функция СК в культуре соответствует его внутренней сущности: он неизменно уравнивает целостную жанровую картину, способствуя общей гармонии и сбалансированности. В аклассические эпохи СК воплощает классицизирующие тенденции. СК венских классиков, напротив, вносит модус индивидуального, личностного высказывания, выводя “общественно ориентированный” симфонизм в более субъективную плоскость. Синтез классических и аклассических принципов, создавший СК как жанр и форму, обобщается в процессе его эволюции разными гранями.

Не прерывая свою историю, СК, однако, не выдвигался на ведущие позиции вплоть до первой половины XX столетия, когда новый язык оттачивается в русле традиционных форм. Драматургическая специфика концерта, его диалогическая основа, содержащая в снятом виде момент театризации и визуализации, оказалась созвучна изменениям картины мира начала XX века.

Целостный облик СК первой половины столетия формируют черты различных стилевых направлений в разнообразных сочетаниях. Доминируют

синтетические концепции, хотя встречаются относительно “чистые” в стилевом отношении образцы. Преобладает традиционный тип цикла, черты которого просматриваются во многих произведениях — в том числе композиционно индивидуализированных и, на первый взгляд, более близких симфонии или поэме. Особую роль в судьбе СК этого периода сыграл неоклассицизм, влиянием которого в той или иной степени затронуто большинство сочинений. Неоклассические черты реализуются в данном случае как следование внутренней структуре жанра: его атрибуты выступают в качестве стабилизирующего фактора, преобразуя отдельные сочинения в звенья единой жанровой традиции. Неоклассицизм становится универсальной стилевой составляющей европейского СК первой половины XX века.

Во второй половине XX века интенсивность работы композиторов в жанре не только не угасает, но даже возрастает. Основные стилевые направления, характеризовавшие музыку первой половины XX века, находят свое продолжение в позднейших стилевых процессах и отражаются в СК, признаки их свободно сочетаются. Существенную роль в развитии СК последних десятилетий XX века сыграл минимализм. Семантическая многозначность тембра позволяет скрипке легко встраиваться как в темперированный, так и нетемперированный строй, находить свою “нишу” в разных стилях.

В культурном пространстве постмодерна СК остается в русле альтернативной культурной парадигмы – классической, в сфере композиторского творчества и *opus music*; контекст, в котором существуют старые и возникают новые

произведения, влияет на их восприятие и заставляет авторов ответственнее подходить к жанровой-атрибуции. Таким образом, если сегодня композитор называет свое сочинение “скрипичный концерт”, то можно с большой долей уверенности сказать, что в нем обнаружатся архетипические черты. Иначе это будет произведение другого жанра, или без всякого жанрового обозначения, что также распространено.

В понимании комплекса жанровых констант СК к концу XX века, несмотря на изменение его облика, радикальной трансформации* не произошло. Наличие модификаций; индивидуальных решений не создает путаницы в общественном музыкальном сознании — в немалой, степени по той причине, что жанровая парадигма воспроизведена и реально существует в огромном количестве сочинений. Неслучайна, и актуализация в современном искусстве предклассического и классико-романтического репертуара, транслирующего традиционную модель, жанра. Именно существование и признание условной “нормы” дает возможность диалога с ней и, в конечном счете, ее преодоления. Непосредственное обращение к произведениям, созданным на протяжении XX столетия, позволяет утверждать: парадигма СК, отчетливо просматриваемая сквозь неповторимые черты множества примеров, протягивает нить преемственности от истоков жанра до сегодняшних дней.

Алгоритм музыковедческого анализа большинства современных СК оказывается схожим: констатируется наличие общего контура традиционного цикла как основной ориентир, далее обращается внимание на его особенности.

Рассмотрение композиционной специфики, индивидуального художественного мира СК как в литературе, так и в автокомментариях обращено не только на сами исследуемые сочинения. Оно, скорее, носит характер перманентного диалога с воображаемым оппонентом — традиционной моделью СК, влияние которой настолько сильно, что заставляет постоянно о ней вспоминать: отмечая моменты совпадений либо отмечая дистанцию, отделяющую наш “индивидуальный” пример от некоей всем известной “схемы”.

Несмотря на очевидность структурного критерия, сходство СК, в которых реализован традиционный тип композиции, в известном смысле умоглядное: в конкретной реализации существенны нюансы, морфологические и семантические. Отсутствие “музыки в слухе”, тонко подмеченное А. Михайловым, влияет на сценическую судьбу произведения. Традиционность структурно-композиционного решения концертов, схватываемая с первого взгляда, может создать обманчивое впечатление их “похожести” и того, что о них заранее все известно, тогда как на самом деле все они совершенно разные. Количество вариантов умножается языковым и стилевым плюрализмом музыки XX века.

Было бы несправедливо утверждать, что СК однозначно консервативен. В подавляющем большинстве даже традиционно решенных сочинений есть то, что А. Шнитке называл “сомнением в форме”: специфические черты, выходящие за рамки стереотипа. “Концерт традиционно трехчастен: сонатная форма, трехчастная, рондо. Но эти формы не схематизированы”, — читаем очерк о СК (1962) В. Казанджиева — одного из ведущих бол-

гарских композиторов в монографии: Божикова М. (Васил Казанджиев. София, 1999. С. 158). Принцип индивидуализации музыкальной композиции, характерный для музыки XX столетия, особенно последней его трети, несомненно; оказал влияние и на трактовку СК. Однако при более пристальном всматривании и вслушивании обнаруживается режиссирующая роль архетипа. Индивидуальные композиционно-драматургические решения не просто базируются на устоях жанровой традиции, но продолжают по-своему укреплять ее.

Разрушение классического жанра в эпоху постмодерна — миф, основанный, вопреки постулируемой широте спектра возможностей, на изъятии классического вектора из представления о культурном пространстве: По крайней мере, это относится к СК. Неожиданная, на первый взгляд, распространенность СК объясняется его парадоксальным соответствием современности: находясь в сфере *opus perfectum* и авторского дискурса, где есть автор и есть произведение, СК по-своему структурирует хаотический “эфир” современной культуры.

СК фокусирует основные принципы, регулирующие взаимодействие солирующей скрипки с оркестром, и потому оказывается очень эластичен. С одной стороны, он обладает достаточно жесткими архетипическими нормами; с другой стороны, и при нарушении норм архетипа в русло СК вписывается широкий круг явлений. В этом случае на первый план выдвигается тот или иной жанровый признак, благодаря чему сохраняется существенная связь с порождающим жанром СК. Не мешает проявлению жанровых норм СК ни эк-

зотичность программы, ни перенос на инокультурную почву.

Диалог со СК – удел практически всех крупных композиций для заданного состава исполнителей. Правда, рубеж XX-XXI веков в истории СК, по-видимому, этап переходный; растет количество сочинений, имеющих объявленную программу и, как следствие, специфические структурно-композиционные характеристики. С другой стороны, усложняются отношения между исполнителями-партнерами. Понимая это, композиторы избегают в спорных случаях жанрового названия, но, тем

не менее, не скрывают, что сверяются с нормативами СК. Возможно, описанные процессы приведут к образованию некоего нового жанра оркестровой музыки с солирующей скрипкой, но не обязательно: поскольку “альтернативные” проекты индивидуальные, для оформления нового жанра не хватает типизации. Ситуация динамического равновесия моделей СК (традиционный тип – спектр кенотипических вариантов – возможность реализации ИКП) выглядит в исторической перспективе достаточно стабильной. СК остается на сцене, обретая новые черты.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. -Л.: “Музыка”, ленинградское отделение, 1972. -376 с.
2. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. -М.: “Музыка”, 1965. -274 с.
3. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: Автореф. дисс. докт. иск. -М.: 2011. -40 с.
4. Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. -Л.: “Музыка”, ленинградское отделение, 1978. -199 с.
5. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. -Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. -52 с.
6. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. -М.: “Музыка”, 1971. -309 с.
7. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. -М.: “Музыка”, 1973. -273 с.
8. Флэш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. -М.: “Классика – XXI”, 2007. -304 с.
9. Фрумкин В. А. Для слушателей симфонических концертов: Краткий путеводитель. -Л.: “Музыка”, 1967. С.196-197.
10. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. II / Подгот. В. В. Яковлевым. -М.: Госмузиздат, 1953. -289 с.
11. Юзефович В. А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. - М.: “Сов. Композитор”, 1978. - 350 с.
12. Ямпольский И. М. Основы скрипичной аппликатуры. -М.: “Музыка”, 1977. - 183 с.

ВОҲИДОВ Юсуфжон,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти катта ўқитувчиси

ДАМЛИ ЧОЛҒУЛАР СОЗАНДАСИНИНГ ИЖРОЧИЛИК НАФАСИ ХУСУСИЯТЛАРИ

Аннотация. Профессионал созандаларни тарбиялашда уларнинг ижро маҳорати шаклланиши учун зарур бўлган билим ва кўникмаларни бериш муҳим вазифалардан биридир. Дамли чолғулар ижрочилигини ўрганаётган талабаларга эса ўзига хос ўргатилиши лозим бўлган махсус билимлар борки, улардан бири ижрочилик нафасидир. Ушбу мақолада дамли чолғулар созандасининг ижрочилик нафаси хусусиятлари ҳақида маълумотлар келтирилган.

Калит сўзлар: дамли чолғулар, ижрочилик нафаси, нафас тури, маҳорат, ўқув жараёни.

Аннотация. Процесс подготовке профессиональных музыкантов, предоставление им знаний и навыков, необходимых для формирования исполнительских навыков, является одной из важных задач, современного образования. Существуют специальные знания, которым следует обучать студентов, изучающих исполнительство на духовых инструментах, одним из которых является дыхание. В данной статье представлена информация об особенностях исполнительского дыхания музыканта играющего на духовых инструментах.

Ключевые слова: духовые инструменты, исполнительское дыхание, тип дыхания, мастерство, процесс обучения.

Abstract. Training professional musicians, providing them with the knowledge and skills necessary for the formation of performing skills is one of the important tasks facing us. There are special knowledge that should be taught to students studying performance on wind instruments, one of which is the breath of performance. This article provides information about the peculiarities of performing breathing of a wind instrument musician.

Keywords: wind instruments, performing breathing, type of breathing, skill, learning process.

Ижро ва педагогик амалиёт шуни кўрсатадики, ижрочилик нафасининг нотўғри шаклланиши туфайли созандалар юқори даражадаги ижро маҳоратига эриша олмайдилар. Ижрочилик нафасини шакллантириш дамли чолғуларда ўрганиш амалиётида муҳим ўрин тутиши керак. Дамли чолғуларни чалиш нафақат нафаснинг равон бўлишини, балки унинг лаблар,

тил, эшитиш ва бошқа компонентлар билан ўзаро тўғри фаолиятини ҳам талаб қилади, уларсиз музикий асарни мукамал ижро этиш қийин кечади. Дамли чолғулар ижрочилигини ўрганишнинг дастлабки муҳим нуқтаси – тўғри, рационал нафас олишни ўрганиш заруратидир. Бундан ташқари, талаба барча нафас олиш аъзоларининг фаолияти ҳақида аниқ тасаввурга эга

бўлиши лозим. Айнан шу мақсадда нафас олишнинг анатомик ва физиологик асосларини яхши ўзлаштириш тавсия этилади.

Нафас олиш жараёнида аъзоларнинг мураккаб тизими иштирок этади ва уларни уч гуруҳга бўлиш мумкин:

1. Нафас йўллари (юқори қисми – оғиз ва бурун тешикларидан то овоз пайларигача; пастки қисми – томоқ). Нафас аппаратининг ушбу умумий қисми ўпкани ташқи муҳит билан боғлаб туради.

2. Ўпка (қон томирлар билан зич ўралган, юқори эластикликка эга бўлган кўп сонли майда, нозик пуфакчалардан иборат). Ўпкани мажозий маънода бўш танаси ва шохлари бўлган зич ўсган дарахт билан таққосланади. Унинг йирик шохлари бронхларга, барглари эса ўпка пуфакчаларига қиёсланади. Ўпканинг ҳаракатлари нафас олиш пайтида кенгайиш ва нафас чиқариш вақтида торайишдан иборат бўлиб, иккала ҳолатда ҳам ўпка кўкрак қафаси деворларининг ҳаракатига пассив равишда боғлиқ бўлади.

3. Кўкрак қафасининг суяк-мушак тизими (қовурғалар ва нафас олиш мушаклари, биринчи навбатда диафрагма, шунингдек, ташқи ва ички қовурғалараро мушаклар). Диафрагма нафас олиш механизмида фаол роль ўйнайди.

Талаба анатомия ва физиология асосида нафас олиш билан танишгандан кейингина уни дамли чолғуларда ижро этиш амалиётида қўлланиладиган нафас турлари билан таништириш мумкин [1].

Талаба нафас олишнинг уч тури мавжудлигини билиши керак:

1. Кўкрак нафаси (қовурға).
2. Қорин нафаси (диафрагма).
3. Аралаш нафас (кўкрак-қорин).

Нафас олишнинг биринчи турида кўкрак қафаси иштирок этади ва қовурғалараро мушаклар қисқаради. Диафрагманинг фаолияти аҳамиятсиз. Кўкрак нафасининг ўзига хос хусусияти шундаки, нафас олаётганда елкалар кўтарилади.

Қорин нафаси тури диафрагма ва пастки қовурғаларнинг фаолияти билан амалга оширилади. Нафас олаётганда диафрагма фаол равишда пастга тушади, бу эса кўкрак қафаси ҳажмини вертикал йўналишда ошириш имконини беради. Нафас олишда қорин турининг ўзига хослиги унинг ўпка ҳавосининг кичик ҳажми билан енгил ва эркин нафас олишдир.

Нафас олишнинг аралаш тури афзаллиги шундаки, ижрочи кўкрак қафасининг нафас олиш мушаклари фаолиятини ўз хоҳишига кўра турли йўللар билан ўзгартириши мумкин. Бу усул энг оқилона бўлиб, созандага нафас олиш тезлиги ва кучини мустақил тартибга солиш имконини беради, уни асарнинг бадийий ғоясига бўйсундиради.

Интонациянинг тозалиги, товушнинг барқарорлиги ва ифодалилиги тўғри нафас олиш маҳоратига боғлиқ, шунинг учун дамли чолғулар ижрочилигини ўрганишнинг дастлабки кунлариданоқ тўғри нафас олиш маҳоратини жиддий эгаллаш керак.

Энди дастлабки машғулот пайтида ижрочилик нафасини созлаш масаласига тўхталамиз. Нафас олиш жараёнида диафрагма қисқариб, ички аъзоларни фаол равишда босади ва пастга тушади. Пастки ва ўрта қовурғалар тинч ҳолатда нафас олишдан кўра сезиларли даражада кўтарилади, қориннинг юқори қисми эса олд томондан эмас, балки ён томондан ҳам чўзилади, пастки қисми эса биров кўтарилади ёки тор-

тилади. Кўкрак қафасининг кенгайиши вертикал ва горизонтал равишда содир бўлади. Энг чуқур нафас олиш билан ўмров суяклари ҳам бироз кўтарилади, лекин кўкракнинг юқори қисмини кўтариш билан эмас, балки унинг тўлиқ кенгайиши туфайли содир бўлади. Нафас олиш жараёнида ўпканинг ҳаво билан максимал тўлдирилиши худди шундай амалга оширилади [2]. Ҳаво ўпкада ушланганда, нафас олувчи мушаклар ва уларнинг антагонистлари – нафас чиқарувчиларнинг мувозанати юзага келади. Ва кейин мушакларнинг бу ички мувозанати бузилади ва ҳаво қўллаб-қувватлашни ҳис қилганда оғиз бўшлиғига жуда секин ва бир хил оқимда киради. Нафас чиқариш қорин мушакларининг аста-секин қисқариши билан амалга оширилади, шундан сўнг қовурғалараро мушаклар таъсирида ўрта ва пастки қовурғалар туширилади. Диафрагма бу вақтда ички аъзоларга таянган ҳолда, аста-секин бўшашиб, табиий гумбаз ҳолатини эгаллайди. Дамли чолғуларни чалиш жараёнида нафас олиш ва чиқариш шу тарзда амалга оширилиши лозим.

Хонандалар орасида чуқур ҳақиқатни ифодаловчи бир сўз бор: “Кўшиқчилик санъати нафас мактабидир”. Бу сўзлар дамли чолғулар созандаларига нисбатан ҳам қўлланилиши мумкин.

Профессор Ботир Матёкубов ижрочилик нафаси борасида шундай фикрларни билдирган: “Ижрочилик нафаси онгли равишда оғиз бурчаклари орқали олинади (узлуксиз нафасдан ташқари) ва олиними тез, чиқарилишида эса тежамкорлик билан аста-секин сарфланади. Ижрочилик нафасини оғиз орқали олган пайтда у тил чеккаларига тегиб ўтса ёки томоқни қисган ҳолда олинса, шовқинли хиссиллаган товуш ҳосил бўлади ва у барчага халақит бе-

ради. Бундай камчиликдан жуда эҳтиёт бўлиш зарур” [3].

Тўғри нафас олиш масаласи, асосан, созанданинг нафас олишга хос бўлган мослашувчанликни қўллаш олиш, талабга кўра нафас олиш турини ўзгартириш қобилиятига боғлиқ.

Нафас олишнинг асосий қийинчилиги – бу, икки нуқтани бирлаштириш зарурати, яъни тез, қисқа нафас олиш ва узок, бир маромда нафас чиқариш. Қовурғалар тенг даражада ҳаракатчан ва эластик эмас. Кўкрак қафасининг пастки қисми юқори қисмига қараганда ҳаракатчанроқ ва эркинроқдир. Асар ижроси учун керакли бўлган нафас олиш вақти қанчалик қисқа бўлса, кўкрак қафасининг юқори қисми ва ҳаракатланувчи қовурғалар камроқ иштирок этиши керак. Бу ҳолда нафас олиш кўкрак қафасининг пастки қисми ва диафрагманинг фаол иштирокида амалга оширилади. Ва аксинча, нафас олиш учун ажратилган вақт қанча кўп бўлса ва нафас чиқариш давомийлигига эҳтиёж қанчалик катта бўлса, кўкрак қафасининг юқори қисми нафас олишда шунчалик кўп иштирок эта олади. Дамли чолғулар ижрочилигини ўрганаётган талаба учун бу жиҳатларни ўзлаштириб олиш жуда муҳим. Албатта, бир уринишда бунга эришиб бўлмайди. Бир қанча тинимсиз ва мақсадли машқлар ўз натижасини беради. Бинобарин, ижро давомида нафас ўзгаришсиз қолмайди, у доимо чуқурлигига кўра ўзгариб туради. Қисқа муסיқий ибораларни чалишда камроқ чуқур, тез нафас олиш керак бўлади. Узок муסיқий ибораларда эса чуқур нафас олиш зарур. Ижро давомида нафас олиш тезлиги доимо нафас олиш ўзгариши учун ажратилган вақтга тўғри келиши керак, пауза қанчалик кичик бўлса, нафас олиш тезроқ содир бўла-

ди. Товушларнинг давомийлигига зарар етказмасдан тез қисқа нафас олиш керак ва созанда нафас олишни енгиллаштириш учун алоҳида товушларни ўтказиб юбормаслиги лозим.

Нафас олишнинг иккинчи босқичи, яъни нафас чиқаришни амалга оширишда созанда янада катта талаблар қўйилади. Нафас чиқариш жуда текис оқимда, силлиқ, зарбаларсиз содир бўлиши жуда муҳимдир. Бундан ташқари, у юқори мослашувчан бўлиши, яъни ҳар хил интенсивлик ёки тезлик қобилиятига эга бўлиши лозим. Бусиз турли динамик ҳаракатларнинг тўғри бажарилишини таъминлаш мушкул.

Муסיқачининг нафас чиқариши ҳавонинг кичик бир қисми ўпкада қоладиган тарзда амалга оширилиши керак. Амалда, бу созанданинг нафас “таянчи”ни яратиш қобилиятига ёки нафас чиқаришда кўкрак қафасини энг баланд (нафас олиш) ҳолатида ушлаб туриш қобилиятига боғлиқ.

Созанда муסיқий асарни ижро этар экан, жараёнга профессионал тарзда ёндашишга интилади. Профессионаллик эса ҳам назарий, ҳам амалий жиҳатдан билим ва тажрибани талаб этади. Назарий жиҳатдан “қуролланган” амалиёт эса ҳаминша муваффақиятга етаклайди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Нигматов Р. Гобой чолғу ижрочилиги. -Т.: “Муסיқа”, 2016.
2. Мелкомини В. Значение ансамблевой подготовки в обучении музыканта исполнителя на духовых инструментах. -Т.: 2008 (кўлёзма).
3. Матякубов Б. Дамли ва зарбли чолғуларда чалишни ўргатиш услубияти. -Т.: “Муסיқа”, 2009.

САЙДАЛИЕВ Юсуфхон,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

МУСИҚИЙ АСАРНИНГ БАДИЙ ҚИЁФАСИ УСТИДА ИШЛАШ

Аннотация. Чолғу ижрочилиги ўзбек мусиқа санъатида энг масъулиятли йўналишлардан биридир. Биргина профессионал ижрочини тарбиялаш, шакллантириш ва ривожлантириш, унга мусиқий асар ижросини мукамал ўргатиш учун педагоглар бир неча йиллик умрини ва меҳнاتини сарфлайди. Бу эса катта масъулият саналади. Мусиқий асарларни талабаларга ўргатишда тўғри йўналиш кўрсатиш муҳим. Айниқса, мусиқий асарнинг бадий қиёфаси устида ишлаш билиш ҳар бир ижрочи учун керак. Ушбу мақолада айнан шу мавзу юзасидан маълумот берилди. Шу билан бирга, мусиқий асарнинг бадий қиёфаси устида ишлашнинг бир неча босқичлари ҳам келтирилган.

Калит сўзлар: мусиқий асар, бадий қиёфа, чолғу, ижрочи, педагог.

Аннотация. Инструментальное исполнение считается одним из самых ответственных направлений в узбекском музыкальном искусстве. Для того чтобы воспитать, сформировать и развить только одного профессионального исполнителя, научить его в совершенстве исполнять музыкальное произведение педагоги тратят несколько лет своей жизни и труд. Это считается большой ответственностью. Поскольку музыкальные произведения преподаются студентам, безусловно, важно указать им правильное направление. Каждому исполнителю особенно необходимо знать, как работать над художественным образом музыкальных произведений. В этой статье будет представлена информация именно по этой теме. В то же время также представлено несколько этапов работы над художественным образом музыкального произведения.

Ключевые слова: музыкальное произведение, художественный образ, инструмент, исполнитель, педагог.

Annotation. Instrumental performance is considered one of the most responsible directions in the Uzbek musical art. In order to educate, form and develop only one professional performer, teachers spend several years of their life and work. It is considered a great responsibility to educate a perfect, professional performer in all possible ways, to teach him to perform a piece of music perfectly. Since musical compositions are taught to students, it is certainly important to point them in the right direction. Every performer especially needs to know how to work on the artistic image of musical works. This article will provide information on this topic. At the same time, several stages of work on the artistic image of a musical work are also presented.

Keywords: musical composition, artistic image, instrument, performer, teacher.

Маълумки, мусиқий ижрочилик фаолиятининг моҳияти бадий асарни ижодий “ўқиш”, мусиқий асарга муаллиф томонидан киритилган ҳиссий мазмун таркибини очиб беришдир. Мусиқанинг табиати, унинг ҳиссий маъноси иложи борича аниқ ва ишончли тарзда етказилиши керак, яъни эса қоларли, эмоционал ёрқин мусиқий образ яратилиши керак.

Шу билан бирга, ижрога кичик бўлса ҳам индивидуал тажриба киритилганда, мусиқани тўлиқ англаб, унинг ичидан яшаган тақдирдагина муваффақиятли чиқади. Бу эса талқин ўзига хос ва ишончли бўлишини таъминлайди. Ўрганилаётган асарнинг тайёргарлик даражаси ва мураккаблигидан қатъи назар, созанда эътибор қаратиши лозим бўлган асосий жиҳат шудир.

Чолғу ижрочилиги назарияси, методологияси ва тарихи бўйича адабиётларни таҳлил қилиш шуни кўрсатдики, асарда маълум бир умумий нақшларни (асар ижросининг кетма-кетлиги, шакллари ва техникаси) ижронинг бадиий томонида кузатиш мумкин, уларга у ёки бу даражада аксар ижрочилар ва педагоглар амал қиладилар [1]. Бу асарнинг бадиий қиёфаси устида ишлаш “технологияси” асосларини шакллантиришга имкон беради.

Асарни ўрганиш ва бадиий қиёфасини очиб бериш уч босқични ўз ичига олади: биринчиси – кириш, иккинчиси – асар устида батафсил ишлаш, учинчиси – якуний, концерт томошасига тайёргарлик. Биринчи ва учинчи босқичларда асарга яхлит, умумлаштирилган ёндашув, иккинчисидан эса уни батафсилроқ кўриб чиқиш устунлик қилади. Бу билишнинг умумий моделини кўрсатади: умумийдан, бутундан – майдага, хусусийга – ва яна умумийга, бутунга, лекин юқори даражада.

Қуйида ҳар бир босқични батафсил кўриб чиқамиз. Биринчи босқич – кириш. Ушбу босқичнинг мақсади асарнинг дастлабки умумлаштирилган ғояси, мусиқанинг табиати ва кайфияти ҳақида тасаввур уйғотиш. Бу босқич ниҳоятда муҳим бўлиб, унга эътибор бермаслик тажрибасиз ўқитувчилар ва ижрочилар учун хос бўлган катта хатога йўл қўйишни англатади [2]. Даст-

лабки тасаввур онгда мустаҳкам муҳрланади ва кейинги барча ишларнинг самарадорлиги кўп жиҳатдан унинг қанчалик ёрқин бўлишига ва энг муҳими, муаллифнинг ғоясига мос келишига боғлиқ.

Биринчи таассуротнинг янгилиги ва ёрқинлиги тажрибанинг ўзига хослигини ўз ичига олади, бу, кейинчалик талқиннинг индивидуаллик хусусиятларини белгилайди. Мусиқий асарни мустақил ўрганишда кириш босқичига алоҳида эътибор бериб, масъулият билан ёндашиш керак. Агар машғулларда дастлабки тасаввур асар билан таништирувчи, чолғуда ижро этиб кўрсатувчи, асар ҳақида гапириб берувчи педагог ёрдамида яратилса, мустақил ўрганишда талаба фақат ўз кучига таянмоғи лозим.

Аввало, мусиқий асарни бошланғич нотадан то охиргисига қадар тўлиқ қамраб олиш керак.

Мусиқий асар билан танишишда нота матни билан тезкор таниша олиш, варақдан ўқиш қобилияти етакчи роль ўйнайди. Ўқиш пайтида фактура, гармонияларни соддалаштиришга, техник жиҳатдан мураккаб элементларни тушириб қолдиришга рухсат берилади. Мураккаб асарларда мусиқий матннинг асосий мазмунини англатувчи элемент бўлган мелодик чизиқни такрорлаш ёки ҳеч бўлмаганда нота матнини чолғусиз диққат билан кўздан кечириш билан чеклаш мумкин [3]. Варақдан ўқиш қобилиятининг етишмаслигини эшитиш тасаввурининг фаоллиги – мусиқий матнни тасаввурда, анчайин мураккаб бўлакларни “онгда” ижро этиш орқали қоплаш мумкин.

Янги мусиқий асар билан танишаётганда уни устоз санъаткорлар ижросида ҳам тинглаш самаралидир. Тўғридан-тўғри тақлиддан қочиш учун ҳар

хил талқин вариантлар билан танишиш тавсия этилади. Ана шунда ижрочига ижодининг ўзига хослигини, индивидуал талқинни топиш имконини берувчи асарнинг муסיқий қиёфасининг аҳамияти, бадиий ижронинг турли-туманлиги ойдинлашади.

Шундай қилиб, биринчи босқичда қуйидаги жиҳатларга асосий эътибор бериш зарур:

- варақдан ўқиш ва ақлий ижро этиш орқали ишни яхлит қамраб олиш;
- овоз ёзувларини тинглаш;
- муаллифлик ва таҳририят кўрсатмаларини ўрганиш;
- муסיқий тасвирнинг қисқача оғзаки тавсифи.

Иккинчи босқич – муסיқий асар устида батафсил ишлаш. Бу босқичнинг асосий мақсади – муסיқанинг мажозий тузилишига, асар мазмунига янада чуқур кириб бориш. Вақт нуқтаи назаридан, бу – муסיқий матннинг техник ва ижро жиҳатидан ривожланишига тўғри келадиган энг узоқ иш давридир. Асарнинг бадиий қиёфасини очиб беришда уни ҳар томонлама таҳлил қилиш асосий роль ўйнайди [4]. Бадиий асар ўз моҳиятига кўра бадиий таҳлилни талаб этади. Бу ҳиссий мазмунли таҳлил бўлиши, яъни бадиий образнинг ажралмас таркибини ташкил этувчи алоҳида компонентларни танлаш ва батафсил ўрганиш орқали асарнинг “умумий маъносини” топиш лозим.

Ҳиссий мазмунли таҳлилнинг асосий вазифалари:

а) асар мазмунининг тузилиши, асосий бўлимлари, тематик конструкцияларнинг табиати, уларнинг экспрессив маъносини аниқлаш, яъни композицион тузилмани, асар шаклини унинг бадиий функцияларини аниқлаш билан биргаликда таҳлил қилиш;

б) асарда бадиий ва мазмунли ҳис-туйғуларнинг ривожланиш динамикасини кузатиш; кескинликнинг ортиши ва пасайиши, авж нуқталари, кайфият ўзгариши лаҳзаларини аниқлаш; асар давомида муסיқий ва эстетик туйғуларнинг ўзгаришини кузатиш;

в) асарда ишлатиладиган муסיқий ифода воситаларини, яъни уларнинг ҳиссий ва семантик маъноси, бажариладиган бадиий ва ифодали функциялар нуқтаи назаридан уйғунлик, ритм, оҳанг, полифония элементлари, тақдимот текстураси, ижро штрихлари ва бошқаларни таҳлил қилиш.

Учинчи босқич – якуний босқич. Асар устида батафсил иш олиб борилгандан сўнг, тўлиқ ёд олиниб, техник жиҳатдан ўзлаштирилгач, асарнинг охириги, яъни якуний босқичи бошланади, унинг мақсади мукамал муסיқий ижро образини шакллантириш ва ижрода бенуқсон амалга оширишдир.

Бу – асарни “йиғиш” босқичи, шунингдек, танишиш даври, асарни яхлит қамраб олиш, уни бир бутун сифатида ижро этишни назарда тутати. Муסיқий асарни ўзлаштиришнинг дастлабки ва якуний босқичлари ўртасида жуда кўп умумийлик бор: иккала ҳолатда ҳам ишга синтетик ва умумлаштирувчи ёндашув талаб этилади. Аммо якуний босқичда барча бажарилган ишлар, олдинги босқичларда олинган билим ва таассуротлар ҳисобига анча юқори даражадаги яхлит кўриниш шаклланади.

Ҳиссий дастур ёки талқин режаси муסיқий асарнинг “стратегияси ва тактикаси”ни, унинг умумий мантиғини, муסיқа билан ифодаланган ҳис-туйғулар ва кайфиятларнинг табиий ўзгаришини, муסיқий образнинг драматик ривожланиш чизиғини акс эттириши керак. Ҳиссий ижро дастури орқали ўйлаш, айниқса, кайфият ўзгаришла-

ри, турли мавзулар ва эпизодлар билан тўлдирилган, шакли мураккаб бўлган катта асарларни ўрганишда зарурдир [5].

Яқуний босқичда ҳиссий ижро маданиятини шакллантиришга алоҳида эътибор талаб қилинади. Эмоцияларни ифодалашда мутаносиблик туйғусига амал қилиш, эстетик кечинмаларнинг табиийлиги ва самимийлигига интилиш керак. Ҳиссий тўқнашувлар, хулқ-атвор ва бўрттирилган ҳаракат ифодалари муסיқанинг чинакам бадиий кечинмаларига мос келмайди. Шунинг учун ижрочига онгли равишда, ўз-ўзини назорат қилиш, ҳиссий ҳолатини тартибга солиш қобилияти керак бўлади. Маълумки, агар ижрочи муסיқий ифодаланган ҳис-туйғуларни керагидан ортиқ бошдан кечирса, бу ижро сифатига муқаррар салбий таъсир қилади ва натижада тингловчиларга ҳиссий таъсир кучи пасаяди.

Ушбу жараённинг энг муҳим нуқталари қуйидагилар:

- ҳиссий ижро дастурини, талқин режасини яратиш;

- керакли суръатда ва кайфиятда асарни ижро этиш;

- томошабинлар аудиториясига ижро этишни ўрганиш;

- ҳиссий ижро маданиятини шакллантириш;

- ижро иродаси ва чидамликни ривожлантириш;

- лозим бўлса, секин суръатга қайтиш ёки муסיқий асар устида ишлаш жараёнида танаффус қилиш.

Шуни таъкидлаш керакки, баъзи ўқитувчилар ва ижрочилар концерт спектаклига тайёргарликни алоҳида, тўртинчи босқич сифатида ажратиб кўрсатишади, бунда эътибор ижро шакли ва омма учун масъулиятли ижрода психологик барқарорликнинг энг юқори чўққисига эришишга қаратилган.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка. -Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1972.
2. Ковбас М. Некоторые вопросы развития музыкального образования в Узбекистане//Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. -Ташкент: Гос. изд. Узбекской ССР, 1976.
3. Методика обучения и исполнительства на узбекских народных музыкальных инструментах. Составитель Васильев Ф. Н. -Ташкент: изд. “Ўқитувчи”, 1995.
4. “Таълим самарадорлигини ошириш йўллари” мавзусидаги семинар-тренинг материаллари. -Тошкент: 2002.
5. Радинова О. Настроения, чувства в музыке. -М.: 2009.

СТЕЦЕНКО Никита,
магистрант 1 курса Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПУСА “ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ КОРЕЛЛИ” С. РАХМАНИНОВА

Аннотация. Данная статья посвящена художественному анализу вариационного цикла одного из самых выдающихся композиторов конца XIX - начала XX в. С. В. Рахманинова. “Вариации на тему Корелли” – одно из сложнейших произведений фортепианной литературы, которое занимает почетное место в репертуаре пианистов всего мира. Опираясь на личный опыт, автор статьи помогает раскрыть образную сферу произведения, а также рассматривает отдельно каждую вариацию и их взаимосвязи во всем цикле. Настоящая работа предназначена для музыкантов-профессионалов, а также может быть полезна педагогам при изучении их студентов данного цикла вариаций.

Ключевые слова: Рахманинов, вариации, цикл, тема, образная сфера, миниатюра.

Аннотация. Ушбу мақола XIX аср охири XX аср бошларининг буюк композитори С. В. Рахманинов яратган вариациялар туркумининг бадиий таҳлиliga бағишланган. “Корелли мавзусига вариациялар” – фортепиано учун яратилган асарлар орасида мураккаблиги билан ажралиб туради ва бутун дунё фортепиано ижрочиларининг репертуарларидан ўрин олган. Шахсий тажрибасига таянган ҳолда мақола муаллифи асарнинг образлар дунёсини очиб беришга ҳаракат қилади, шунингдек, ҳар бир вариацияни алоҳида кўриб чиқиб, уларнинг бутун туркумдаги ўзаро боғлиқлиги кўриб чиқади. Мазкур иш профессионал мусиқачилар учун мўлжалланган ҳамда педагогларга ҳам талабаларни ушбу туркум вариацияларини ўргатишларида фойдали бўлиши мумкин.

Калит сўзлар: Рахманинов, вариациялар, туркум, мавзу, тимсоллар қамрови, миниатюра.

Annotation. This article is devoted to the artistic analysis of the variation cycle of one of the most prominent composers of the late XIX - early XX centuries. S.V. Rachmaninov. One of the most difficult piano compositions, “Variations on a Theme of Corelli” holds a respectable place in the repertoires of pianists all over the world. Based on personal experience, the article’s author aids in illuminating the work’s figurative realm while also taking into account each variant separately and how they relate to one another throughout the cycle.

Keywords: Rachmaninoff, variations, cycle, theme, figurative sphere, miniature.

К жанру вариаций композиторы обращаются на протяжении всего творческого пути. Вариациями называется произведение, в котором тема повторяется многократно, но с раз-

личными изменениями в фактуре, ладе, тональности, гармонии, соотношении контрапунктирующих голосов, и др.

Форма вариаций родилась в XVI веке. Тогда возникли две разновидности

полифонических вариаций – пассакаля и чакона. В пассакалье тема неизменно в нижнем, басовом голосе, в то время как в верхних голосах появляются и развиваются новые самостоятельные мелодии. Чакона похожа на пассакалью, но тема, оставаясь неизменной, проводится в разных голосах, появляясь в верхних, средних и нижних.

В XIX веке форма вариаций претерпевает изменения: в теме усложняется аккомпанемент, в мелодии появляются новые звуки, украшающие ее основной контур, при этом сохраняя начальный характер. В творчестве Р. Шумана и Ф. Листа, а позднее у С. В. Рахманинова и многих современных композиторов тема в вариациях подвергается серьезным изменениям. Такой тип вариаций получил название “свободные”.

Этот жанр ставит серьезные задачи перед исполнителями, основной сложностью которой является создание целостности формы, требующее от пианиста не только блистательной виртуозности, но и аналитического мышления.

С. В. Рахманинов создал “Вариации на тему Корелли” в 1931 году, в поздний период творчества, во время эмиграции. В качестве темы им взят испанский напев *Follia*, который был популярен в западной музыке. *La Folía* изначально была танцем и впервые упоминается в португальском тексте XV века. Тогда она была карнавальным “потешным” танцем, подобным мореске. Танцоры несли на плечах мужчин, одетых как женщины. Быстрый темп танца и его сумасшедший внешний вид, вероятно, легли в основу слов *La Folía*. До середины XVII века он распространился в Италии (*Follia*), а также во Франции (*Folies d’Espagne*). Тема быстро обрела гармоническую

структуру, которую мы знаем сегодня, с последовательностями аккордов: I / V / I / VII / III / VII / I / V.

В большинстве случаев *La Folía* принимала форму темы и вариаций; иногда её только цитировали в произведении (например, кантата И. Баха “*Mer hahn en neue Oberkeet*”, BWV 212); в других случаях она использовалась как основа для другой мелодии (Сарабанда Генделя, Чакона Перселла); а в некоторых случаях она была скрыта в крупных произведениях, таких как *Andante* Пятой симфонии Бетховена. Мы также находим её у Ф. Э. Баха, А. Сальери, А. Вивальди, Д. Фрескобальди, Ж. Б. Люлли, Д. Перголези, М. Марэ и Л. Керубини. Хотя в XIX и XX веках *La Folía* была немного менее популярна, она вдохновляла многих композиторов, таких как Ф. Лист (*Испанская рапсодия*), Н. Пганини, К. Нильсен и, конечно же, С. Рахманинов.

Тема Вариаций изложена Рахманиновым в четырехголосном хорале, который сочетает в себе несколько контрмелодий и интересных контрапунктических внутренних голосов. Замирая во времени, тема несет в себе глубину звуков, идущих из древности. Рахманинов обращается к прошлому поколению композиторов, которые варьировали эту знаменитую португальскую танцевальную мелодию.

Последовательность аккордов, найденная в этой теме, представляет собой шаблон последовательности аккордов, пришедший из раннего барокко. Тема перемещается между минорным и относительным мажорным ладом.

В I вариации происходит внезапная смена мира, идущего из мира Корелли в мир Рахманинова – из прошлого в настоящее. Замечательные контрасты в реги-

стре и текстуре создают у слушателя иное настроение. *Poco più mosso* с его синкопированным басом и хроматические последования придают первой вариации тревожный характер. Параллельно представлена длинная певучая мелодическая линия, пронизывающую тему.

Во II вариации музыка становится моторной, что характерно для позднего стиля Рахманинова. Звучание темы меняется от текучего и полнозвучного на *staccato*, а подголосок звучит *legato*, вызывая ассоциацию с фактурой струнного квартета, что говорит о влиянии струнной техники на поздний стиль Рахманинова.

III вариация напоминает Прелюдию ре минор, op. 23 №3 с пометкой "Tempo di Menuetto". Их объединяет схожая фактура изложения, способствующая созданию мрачного образа. Хоровой стиль вариации, распевность, музыкальные обороты, напоминают музыку Русской Православной Церкви, которая оказала большое влияние на стиль Рахманинова. Вариации уникальны тем, что на них повлияли различные аспекты, происходящие в разные периоды развития музыкального искусства: элементы барокко, модерн, тема эпохи Возрождения и т. д. Со скупой точностью Рахманинов выписывает штрихи, исполнение которых приблизит к раскрытию художественного образа данной вариации.

IV вариация напоминает вариацию XIII из "Вариаций на тему Шопена", op. 22. В ней можно услышать колокольчик, использование которого характерно для композиторского стиля Рахманинова. Впервые он вводит значимое "до" натуральное вместо обычного "до-диез" во втором такте.

V вариация вызывает ассоциации со старинной музыкой, что связано с ис-

пользованием Рахманиновым гармонических построений с помощью чистых квинт и октав, роднящих ее строение со звучанием средневековой музыки. Следует отметить, что данная вариация сохраняет гармонический фундамент темы, при этом её тематический контур мелодии не угадывается. Мощные аккорды, резко прерывающие мелодическую линию при темпе *Allegro*, придают напористый характер всей вариации. Этому способствуют и метрические изменения, столь характерные для музыки XX века, используемые Рахманиновым в поздний период творчества. Эта вариация примерно соответствует гармонической последовательности темы, но едва соответствует ее мелодическому контуру.

V и VI вариации схожи по типу изложения (в обеих вариациях энергичные триоли восьмых), своим четким ритмом они компенсируют отсутствие мелодического рисунка темы. Хроматические последования альтерированных интервалов при нюансе *p* и ремарке *leggiero* создают характер фантастического скерцо, окруженными диатоническими аккордами в начале и конце фраз. Вариация имеет такой же воинственный характер, как и предыдущая вариация.

В VII вариации Рахманинов использует приемы скрипичной игры, подражая переключением струнам на скрипке. Для создания насыщенной звучности фортепиано, Рахманинов использует мощные октавы *D* в нижнем регистре как тонический органный пункт. Вариацию VII можно условно назвать первой кульминационной точкой всего цикла. Исполнителям следует обратить внимание на последние 4 такта, завершающие вариацию, в которых меняется моторная фактура на мелодичные ни-

спадающие пассажи, останавливающие это движение.

VIII и IX вариация находятся в едином образном ключе. Авторская ремарка “*Adagio misterioso*” способствуют раскрытию содержания этой вариации: на фоне ровных октав в нижнем регистре звучит прихотливая мелодия с синкопированным ритмом. Как объяснил музыковед Барри Мартин: “Эта вариация имеет музыкальный смысл, но беспредметное ощущение отражает психологический настрой всего произведения” [1; 380]. Тема здесь становится неузнаваемой, превращаясь в изломанную хроматическую линию. “В контраст данной мелодии звучит тяжелая поступь баса, который является фундаментом сохранения цельности формы” [5; 18].

IX вариация, поэтичная по настроению, вызывает у каждого исполнителя свои особые ассоциации. С одной стороны, органнй пункт D создает ощущение незыблемости бытия, а сползающие гармонии на третью долю создают ощущение тревоги и неустойчивости. Единственная линия правой руки, исполняющая хорал по малым секундам с агогическими акцентами в партии левой руки, подчеркивают этот эффект. В партии левой руки появляются хроматически изложенные подголоски. Интересно отметить, что Рахманинов использовал для новых элементов ту же пианистическую структуру, что и в первой части Второго фортепианного концерта.

X вариация является ярким примером фантастического скерцо. Эта вариация – настоящий танец смерти. Характер нервный и непредсказуемый с его внезапными акцентами и частыми метрическими изменениями. Последние семь тактов образуют каденцию, в которой мрачный характер усиливается

синкопированными низкими басами. В тактах 15 и 16 фактура уплотняется стремительными хроматическими пассажирами, от одноголосия до четырехголосия.

Лаконичная XI вариация сочинена в жанре токкаты и изложена пульсирующими аккордами, напоминающими биение сердца. “Основная, доминирующая образная сфера позднего периода творчества С. В. Рахманинова – сфера демонического, стихией воплощения которого является гротеск. С этой стилевой тенденцией неразрывно связана сфера токкатности, представляющая собой наступательное, активно-агрессивное начало, неумолимый пульс времени” [4; 3].

XII Вариация имеет много общего с Этюдом-картиной op.33 №1: использование приема чередования рук, упругий ритм, схожее развитие мелодического рисунка. Однако, вариация звучит более стремительно.

В XIII вариации появляется новый ритм который будет развит в вариациях XVIII, XIX и XX. Гармонически вариация состоит из эллиптической цепочки септ- и нонаккордов. Её характер очень страстный и взволнованный. Рахманинов снова использует частые метрические изменения, переходя от размера 9/8 к 6/8, что способствует усилению ощущения дикой верховой езды.

Далее следует Интермеццо, которое напоминает каденцию, исполняемую в концертах для фортепиано с оркестром. Оно ломает ощущение ре минора, чтобы искусно подвести слушателя к отдаленной тональности ре-бемоль мажор Вариации XIV. Музыка по-прежнему тональна, но в ней используется самые далекие отклонения. В интермеццо используются два основных контрастных элемента, начиная с орнаментирован-

ной мелодии, сопровождаемой широкими арпеджио, и продолжая филигранными пассажами, охватывающими все регистры. Блестящие пассажи напоминают звучание цимбал.

Фигурации, используемые в этих пассажах, основаны на восточной гамме (мажорной гамме, в которой понижены 2-я и 6-я ступени), что придает ближневосточный колорит всей вариации. Первая часть похожа на распев с ее искусным орнаментом.

XIV вариация – это возвращение к основной теме, но в далекой тональности ре-бемоль мажор. Она звучит в нижнем регистре клавиатуры с использованием сложных гармоний. Рахманинов открывает далекий новый мир, который расцветает с каждым звуком, наполняя светом и новыми красками мрачные картины. Этот прекрасный хорал кажется почти молитвой и вместе с вариацией XV образует лирический центр всего произведения.

Вариация XIV плавно переходит в лучезарный ноктюрн XV вариации в верхнем регистре и в той же тональности. Стоит обратить внимание на переход от нижнего регистра к более высокому по сравнению со сдвигом от верхнего регистра к нижнему, обнаруживаемым при переходе от исходной темы к первой вариации. В начале мы увидели переход от далекого мира прошлого к настоящему времени Рахманинова. В XV же вариации есть ощущение возвышения души, навеянное прекрасным обликом вариации XIV. Вариация XV носит импровизационный характер и намного длиннее темы.

Вариации XIV и XV ор.42 написаны в той же тональности ре-бемоль мажор, что и XVIII вариация “Рапсодии на тему Паганини”, которая является лирической кульминацией всей Рапсо-

дии. Многие исследователи творчества Рахманинова заметили сходство между двумя опусами, и, как уже упоминалось, многие из них видят ор.42 “пробой пера”, подготовкой к ор.43 [3; 5]. XV вариация на тему Корелли является дальним родственником вариации XVII “Рапсодии на тему Паганини”. Бегущие восьмые ноты в партии левой руки в XV вариации превратились в мрачную фигуру *ostinato* в XVII вариации Рапсодии. Они обе используют соседние гармонии и фигурации из трех нот, чтобы продлить основную гармонию.

С XVI вариации начинается группа финальных вариаций. Возвращение к основной тональности ре минор без какой-либо подготовки врывается неожиданно, как внезапное пробуждение от далекого сна. Стремительный темп *Allegro vivace* усиливает боевой характер, подчеркнутый чистыми квинтами и четвертями. В этой вариации используются неожиданные красочные гармонии и отточенный ритмический рисунок. Ощущается ясность структуры, которая также характерна для его поздних оркестровых произведений.

В XVII вариации используется *ostinato* в партии левой руки с использованием чистых квинт. Данный прием – одна из основных характеристик позднего стиля Рахманинова. В изложении аккомпанемента заметно влияние техники скрипичной игры.

Частые метрические изменения придают мелодии ощущение бесконечного дыхания. Эта специфическая вариация является отдаленным эхом юношеского романса Рахманинова: “Не пой, красавица” (ор.4 №4) на стихи А. С. Пушкина, в котором органнй пункт, основанный на ритмически равномерном остинатном повторении тонического звука в басу, подчеркивает

выражаемое музыкой состояние скорбного оцепенения, погруженности в печальные думы и воспоминания.

Последующие три вариации завершают мощное по своему образному содержанию произведение. “XIX вариация имеет указание автора о том, что она может быть опущена, однако, это абсолютно неуместно, так как именно эта пьеса, содержащая мотив *Dies irae*, является необходимым связующим звеном между XVIII вариацией и финалом” [2;].

В XVIII вариации используется навязчивый ритм галопа, который встречался ранее в вариации XIII и продолжается в вариациях XIX и XX. Ритм галопа часто встречается в музыке Рахманинова ближе к концу произведения. Например, в конце третьей части Третьего фортепианного концерта можно найти подобный эффект.

XIX вариация исполняется в более подвижном темпе. Рахманинов использует необычные пианистические эффекты, имитирующие быструю дробь малого барабана. Подобные эффекты были использованы в конце его Третьего фортепианного концерта.

Как остро заметил Барри Мартин: “Призрачные вихри вызывают в памяти то же призрачное настроение, что и в последней части траурной сонаты Шопена с ее видением ветра, воющего на кладбище” [1; 250].

XX вариация “оканчивается торжеством смерти” [2; 7]. Она чрезвычайно виртуозна и является кульминацией всего произведения. В ней зловещий, вселяющий страх образ, а звучность достигает своего пика в двойных октавах и полных аккордах. Вариация очень сложна технически с большими скачками в обеих руках. Интересно отметить влияние Листа в этой вариации. У Рах-

манинова долгое время был в репертуаре “Этюд d’Exécution Transcendante No. 8”, “Wilde Jagd”. Можно найти сходство в обоих произведениях: аккордовая фактура, а также ритмы, встречающиеся в этюде Листа, которые повлияли на Рахманинова.

Такты с 17 по 27 вариации являются кульминационной точкой всего цикла, в которой красочные гармонии Рахманинова отображаются с использованием септ- и нонаккордов. Повторяющиеся D в большой октаве в конце предельно драматично олицетворяют смерть. Они напоминают конечные “D” в прелюдии op. 28 №24 Шопена. Основную тональность ре минор часто связывают со смертью во многих музыкальных произведениях прошлого. Примеров множество: от Реквиема Моцарта до Totentanz Листа.

Кода – эпилог, это один из самых значимых моментов произведения. Коду можно рассматривать как воспарение души после смерти. Это размышление обо всем произведении, где можно услышать одиночество и отчаяние, которые были основным эмоциональным содержанием вариаций. Есть сходство с Рапсодией op. 43. Партия левой руки близка по изложению 18-й вариации Рапсодии. Коду можно сравнить с кодой, написанной скрипачом Альбертом Сполдингом, у которого был тот же менеджер, что и у Рахманинова. В 1921 году Сполдинг сделал бесплатную транскрипцию знаменитой Сонаты для скрипки op.5 № 12 Корелли с собственной с кодой, общий замысел и построение которой напоминает коду Рахманинова.

Основная идея, которую разрабатывает С. Рахманинов в цикле – многоплановое развитие лирических образов. Лирические вариации являются

столбами в общей драматургии цикла. В них можно услышать воспоминания о прошлом, о Родине, являющиеся антиподом мрачным и трагическим настроениям цикла.

Таким образом, “Вариации на тему Корелли” Рахманинова – одно из гениальных произведений фортепианной литературы, которое позволяет каждый раз взглянуть на него по-новому.

Подводя итоги изложенного материала следует отметить, что вариационный цикл в позднем творчестве Сергея Васильевича Рахманинова достигает

иного пьедестала. Старинная музыкальная форма воплощается в концертный жанр, вариации приобретают самостоятельность, благодаря которой создается эффект отдельной миниатюры внутри одного цикла. Изучение вариационных циклов представляет собой сложную, трудоемкую работу, которая несет в себе определенные трудности, преодолеть которые можно лишь благодаря осмысленному подходу к изучению произведения, включающего в себя такие аспекты, как исторический, аналитический и исполнительский.

Использованная литература

1. Барри М. Рахманинов: Композитор, Пианист, Дирижер. Олдершот, -Англия: научная пресса. 1990.
2. Киевская А. И. Анализ исполнительских проблем в вариациях на тему Корелли ор. 42 ре-минор С. В. Рахманинова. Университетский научный журнал, 2020, №57, 93-100.
3. Демченко А. И. (2018). С. В. Рахманинов 1930-х годов. К 145-летию со дня рождения. Ученые записки российской академии музыки имени Гнесиных, №2 (25), 42-52.
4. Климай Е. В., Осадчук Д. Ю. Вариации на тему Корелли С. В. Рахманинова: Семантика и полистилистика. Актуальные научные исследования в современном мире, 2021, №10-9 (78), 7-11.
5. Власова Е. А. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли ор. 42. Исполнительский анализ: Учебно-методическое пособие. 2016. -Пермь: Пермский государственный институт культуры, №978-5-91201-241-9.

АБДУЛЛАЕВ Фарход,

доцент Государственной консерватории Узбекистана

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В настоящее время творческие и исполнительские направления современной музыкальной культуры, опираясь на традиции прошлого, продолжают развиваться, внося новые имена и открытия в историю узбекской музыки.

Возросший авторитет эстрадного искусства стимулировал его образовательный процесс высокого уровня, его сближения с направлениями обучения по другим музыкальным специальностям. Эстрадное образование в системе профессиональной подготовки музыкантов и певцов призвано вооружить будущих специалистов знаниями эстрадного творчества и исполнительства, в целом особенностей узбекского музыкального искусства.

Ключевые слова: образование, эстрада, искусство, творчество, возрождение, традиции.

Аннотация. Айни пайтда замонавий мусиқа маданиятининг ўтмиш анъаналарига асосланган ижодий ва ижрочилик йўналишлари ўзбек мусиқаси тарихига янги ном ва кашфиётлар киритиб, ривожланишни давом эттирмоқда.

Эстрада санъатининг нуфузининг ортиши, унинг юқори даражадаги ўқув жараёнини, бошқа мусиқа мутахассисликлари бўйича ўқув йўналишлари билан яқинлашишини рағбатлантирди. Созанда ва хонандаларни касбий тайёрлаш тизимидаги эстрада таълими бўлажак мутахассисларни эстрада ижодкорлиги ва ижрочилиги, умуман, ўзбек мусиқа санъати йўналишида билимларни кучайтиришга қаратилган.

Калит сўзлар: таълим, эстрада, санъат, ижод, уйғониш, анъаналар.

Annotation. At present, the creative and performing areas of modern musical culture, based on the traditions of the past, continue to develop, introducing new names and discoveries into the history of Uzbek music.

The increased authority of pop art stimulated its high-level educational process, its convergence with the areas of study in other musical specialties. Variety education in the system of professional training of musicians and singers is designed to equip future specialists with knowledge of variety creativity and performance, in general, the features of the Uzbek musical art.

Keywords: education, stage, art, creativity, revival, traditions.

В комплексе профессиональных знаний и умений, а также воспитанию молодого поколения музыкальному искусству Узбекистана придается особое значение, ибо глубокое изучение форм и жанров традиционной и современной узбекской музыки, её живых традиций позволяют познать их специфические закономерности и локальные исполнительские черты

прошлого и настоящего, которые определены целями глубокого познания языка, культуры, обрядов и традиций узбекского народа.

В Узбекистане в годы независимости осуществлена огромная работа по глубокому изучению и дальнейшему развитию музыкального искусства: возросло количество музыкальных мероприятий международного значения, при-

знанных содействовать возрождению, сохранению и обогащению традиций. Свидетельством тому, проведение ряда Международных фестивалей, конкурсов и научных форумов по различным направлениям традиционного и современного музыкального творчества и исполнительской культуры; реорганизация музыкального образования, функционирования новых музыкально-учебных заведений от начального до высшего звена, в частности, своеобразных школ искусства макома и искусства бахши, Институтов по основным направлениям художественного творчества – узбекского искусства и культуры, дизайна и изобразительного искусства, национально-музыкального искусства и др.

Опираясь на вековые традиции народа, музыкальная палитра нашей страны – Нового Узбекистана обрела новые грани и направления, устремилась к новым вершинам и расширила границы сотрудничества на международной арене. Особое внимание в республике уделяется развитию национального музыкального искусства в качестве важного средства воспитания молодого поколения в духе любви и преданности к Родине, верности идеям независимости, уважения национальным традициям и ценностям, познания своей истории и языка. Признанием уникальной ценности традиционного музыкального и художественного наследия Узбекистана стал тот факт, что ряд феноменов народной культуры были признаны ЮНЕСКО “шедеврами нематериального культурного наследия человечества” и включены во Всемирный Репрезентативный список. Среди них – культурное пространство Байсуна (2001, 2008), как уникальный пример сохранения в одном регионе всех видов традиционной культуры (обычаи, обряды, устное поэтическое творчество, музыкальный фольклор, прикладное искусство и художествен-

ное ремесло, народный эпос), включая историю, быт, этнические особенности. “Музыка Шашмакома” (2003, 2008) – шедевр музыкального наследия макомного искусства нации, феномен духовной культуры народов Центральной Азии. Самобытный песенный жанр Ферганской долины “Катта ашула” (2009) со своими особенностями музыкально-поэтического языка и исполнительства; общенациональный праздник “Навруз” (2009, 2016) как одного из самых древних составляющих человеческой культуры; “Искусство бахши” (2021) – эпос узбекского народа, как великое культурное достояние, отличающееся богатством музыкально-поэтического языка и разнообразием исполнительства. Благодаря этому с каждым годом укрепляется статус нашей республики, как одного из крупных культурных центров современного художественного мира. Узбекистан все больше заявляет о себе, как государство с богатым и самобытным искусством.

В настоящее время творческие и исполнительские направления современной музыкальной культуры, опираясь на традиции прошлого, продолжают развиваться, внося новые имена и открытия в историю узбекской музыки. “С новой силой возрождается стремление национальных культур проникнуть к родным корням, – отмечает Наталья Янов-Яновская, – заново осознать вековые традиции, цементирующие национальное самосознание” [4; 19]. Это в определенной мере связано с развитием музыкального образования. Создание современной системы образования стало главной задачей, поднятой на уровень государственной политики – “Национальная программа по подготовке кадров”, законов Республики Узбекистан “Об образовании”, “О государственной молодежной политике”, “О национальной культуре”, постановле-

ний Президента Республики Узбекистана “Об улучшении деятельности детских школ музыки и искусства”, “О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности государственной консерватории Узбекистана” и др., не имеющая аналогов в мире; узбекская модель высшего образования требует разработки новых подходов в обучении, создания новых методик. Особое место в системе специального образования занимают государственные образовательные стандарты, определившие основные требования к структуре высшего профессионального обучения, учебные программы и условия её реализации.

XXI век – возрождение и дальнейшее развитие узбекского национального музыкального искусства, в частности, в сфере образования – возведение нового здания Ташкентской государственной консерватории, оснащенное в соответствии с современными требованиями (для повышения престижа вузу был присвоен статус Государственной консерватории Узбекистана, 2002); это и организация Узбекского национального института музыкального искусства имени Юнуса Раджаби (2020) и Института национального эстрадного искусства имени Батыра Закирова (2021), основой которых послужили – факультет макома и кафедры “Истории и теории узбекского макома”, “Традиционного исполнительства (певцов и инструменталистов)”; факультет эстрадного искусства и кафедры “Эстрадного исполнительства (певцов и инструменталистов)”, “Музыкальной звукорежиссуры и информатики” Государственной консерватории Узбекистана. Все это позволило введение в учебный процесс системы музыкального образования (от начального до высшего) новых учебных предметов по истории, теории и исполнительства узбекского макома, народного эпоса и национальной эстрады;

соответственно подготовка и издания учебников и учебных пособий, а также подготовка молодых кадров музыковедов, композиторов и исполнителей на основе научно-теоретических изысканий и практического опыта. Все это доказательства того, что ныне стоим на пороге “ренессанса” научного изучения и практического освоения фундаментальных основ традиционного и современного музыкального искусства Узбекистана, как народное творчество, макомы, дастаны и эстрадная музыка (включая творчество, исполнительство, образование и науку).

Программой комплексного развития системы высшего музыкального образования нашего государства было принятие действенных мер по коренному совершенствованию сферы и значительному укреплению материально-технической базы, начиная от детских школ музыки и искусства до высшего звена художественного обучения. Весь комплекс последовательной работы направлен на достижение одной цели – Узбекистан должен стать конкурентноспособным на мировой арене в области науки, интеллектуального потенциала, современных кадров, высоких технологий и инноваций.

Понятие эстрадное искусство подразумевает систему, процессы, тенденции, образцы творчества и исполнительства в обучении этому направлению. Возросший авторитет эстрадного искусства стимулировал его образовательный процесс высокого уровня, его сближения с направлениями обучения по другим музыкальным специальностям. Эстрадное образование в системе профессиональной подготовки музыкантов и певцов призвано вооружить будущих специалистов знаниями эстрадного творчества и исполнительства, в целом особенностей узбекского музыкального искусства. Все это направлено “в целях

всестороннего развития музыкального искусства, занимающего важное место в повышении уровня духовно-эстетического воспитания населения, глубокого изучения богатого музыкального наследия нашего народа, приобщения молодого поколения к выдающимся произведениям национальной и мировой музыкальной классики, дальнейшего совершенствования системы подготовки высококвалифицированных кадров”, - подчеркивается в Постановлении Президента Республики Узбекистан [5]. Соответственно, в нашей республике особое внимание уделяется делу воспитания гармонично развитого молодого поколения, повышения духовного уровня каждого человека, расширения его кругозора и освоения достижений национальной и мировой музыкальной культуры. В этом контексте эстрадное искусство занимает достойное место в интеллектуальной сокровищнице художественной культуры Узбекистана.

Современную музыкальную культуру Узбекистана невозможно представить вне многообразия стилей популярной и массовой музыки. Эстрадное искусство сегодня является не только органической принадлежностью быта, но и своего рода атрибутикой современного художественного творчества и исполнительства, что наглядно выражено при изучении запросов музыкально-эстетических потребностей современной молодежи. Ведь эстрада – это вид сценического искусства преимущественно популярно-развлекательного направления, включающее в себя такие сферы творчества, как музыка, слово, пение, танец, театральность, исполнительство; и как правило рассчитанное на массовое восприятие. Именно в своем многообразии и неповторимости жанрового состава эстрадное искусство (эстрадная музыка, эстрадная песня, джаз, дискотека, шоу-программы, видеоклипы,

ВИА и др.) оно пользуется широкой популярностью среди массового слушателя. Оно занимает основное место на концертной сцене, радио, телевизионных шоу-программах, молодежных дискотеках, в массовых праздничных представлениях; в проведении фестивалей, конкурсов; кроме того оно широко проникло в сферу традиционной культуры – народные гуляния (сайиль), праздники – Навруз, Мехрижон, Мустакиллик, семейные торжества – свадьбы.

История становления и развития эстрадного искусства в Узбекистане неразрывно связано с организацией “Узбекэстрада” и эстрадного оркестра во второй половине 50-х годов XX столетия, а также введением в учебный процесс обучения Ташкентской консерватории данного направления образования и функционированием средне-специального училища (колледжа) эстрадного и циркового искусства в последнее десятилетие прошлого века. Зарождение музыки эстрадной “стимулировалось большим ростом эстетических требований народа и усилением общественного значения музыки, - отмечает музыковед Садыр Вахидов. - Определенную роль сыграли здесь и такие факторы, как повысившийся уровень благосостояния в республике, стремление людей укрепить быт, сделать его ярче, праздничнее” [1; 114]. Это было время становления и популяризации эстрадного искусства, прежде всего, эстрадной песни – богатейшей сферы искусства эстрады, как особого и ярко выраженного жанра массовой музыкальной культуры, коротко поп-музыки. И при этом узбекские эстрадные песни обрели своё существование благодаря творчеству Батыра Закирова – “явления нового времени, новой культуры”. Со временем – “национальная определенность – сделала Батыра Закирова уникальным явлением разноголосой советской эстрады.

На каком языке он не исполнял бы свои песни: узбекском, русском, французском, арабском, хинди – всегда оставался узбекским певцом” [3; 263].

Это был период развития узбекской эстрады, связанное с деятельностью эстрадного оркестра и далее эстрадно-симфонического оркестра Узгостелерадио, Ташкентского мюзик-холла, джазовых биг-бендов, ВИА групп (“Ялла”, “Садо”, “Наво”, “Оригинал”), певцов – Луизы Закировой, Юнуса Тураева, Рано Шариповой, Натальи Нурмухамедовой, Эсона Кандова, Мансура Ташматова, Ларисы Кандаловой, Казыма Каюмова, Мухаббат Шамаевой, Насибы Абдуллаевой, Кумуш Раззаковой, Фарруха Закирова и др., исполнительская культура которых сочеталось с творчеством композиторов, как Муталь Бурханов, Икрам Акбаров, Энмарк Салихов, Анор Назаров, Дани Ильясов, Алишер Икрамов, Дилором Амануллаева, Надым Нарходжаев и др. Оценивая значимость процесса эстрадного искусства, связанное с актуализацией разных жанров эстрады во времени, объединяющим началом всегда было глубокое осознание своей национальной почвенности, и высокую планку певцам и музыкантам этой сферы творчества задавал Батыр Закиров, для которого при всем “богатстве творческих возможностей современная песня была для него главным средством самовыражения. Он вкладывал в нее и свою генетическую память, и все знания и навыки, обретенные в работе над классикой, и драматические пластические качества. В этой приверженности проявлялось особое мировосприятие, ... что жизнь может быть прекрасной” [3; 266].

Создание новой музыки заключается не только в авторстве или в интерпретаторстве (собственном самовыражении певца или инструменталиста в музыке), но и в образовании. При этом в госу-

дарственной системе музыкального образования не существовало школы, где бы эстрадным певцам или музыкантам давали профессиональную подготовку (поскольку жанры эстрадного искусства не входили в систему государственного образования). Соответственно, в связи с Указом Президента Республики Узбекистан от 16 апреля 2002 года за № 3052 “О переименовании Ташкентской государственной консерватории в Государственную консерваторию Узбекистана”, были поставлены определенные задачи, в частности, на основе национального музыкального наследия узбекского народа развитие музыкального творчества и совершенствование подготовки высокопрофессиональных кадров искусства, обозначился исторический и качественно новый подход системы музыкального образования – Указом Совета Министров Республики Узбекистан от 3 сентября 2002 года за № 315 при Государственной консерватории Узбекистана организация факультета “Эстрадное искусство”. При факультете стали функционировать кафедры “Эстрадного вокального искусства”, “Эстрадного инструментального исполнительства”, “Музыкальной звукорежиссуры и информатики” и “Общего фортепиано”. В первый учебный год около 80 студентов обучались по направлению бакалавриата. С 2013 года факультет стал именоваться “Бастакорлик (композиции), оркестровых инструментов и эстрадного искусства” (при участии уже 6 кафедр), увеличился контингент студентов, где наряду с бакалавриатом, обучение шло по направлению магистратура. В связи с Постановлением Президента Республики Узбекистан “О деятельности Государственной консерватории Узбекистана” (2017, 08.08; № ПП-3178) факультет получил первоначальное наименование – “Эстрадное искусство”. Основная специализация факультета подготовка

высококвалифицированных музыкантов и певцов эстрадного направления, звукорежиссеров музыкального искусства по направлениям бакалавриата и магистратуры. Для преподавания эстрадного вокального и инструментального исполнительства и музыкальной звукорежиссуры, приобщения их знаниям и навыкам были привлечены известные деятели музыкального искусства Узбекистана. Среди них Заслуженные деятели искусств Узбекистана, композиторы Надым Нарходжаев и Дилором Амануллаева, Заслуженный артист Узбекистана Юнус Тураев, Народный артист Узбекистана Мансур Ташматов, композитор Валерий Сапаров, Руслана Исламова, Лола Ганиева, Нодира Аманова (эстрадное исполнительство); Шохиди Гафурова, Акбаржон Мирзаев и др. (звукорежиссура). Они передавали свой опыт и знания студенчеству, лучшие из которых в дальнейшем стали отличными профессионалами – ведущими певцами и музыкантами эстрадного искусства Узбекистана.

В учебный процесс были включены специфические предметы по специализации эстрадное исполнительство и музыкальной звукорежиссуры. Обучающиеся по этим направлениям студенты получали возможность, одновременно с общим музыкальным развитием, осваивать другие дисциплины (артикуляция, танец, ансамбль, культура сцены, техника (работа с микрофоном) и др.) для скорейшего освоения и приобретения навыков исполнительского мастерства эстрады. Для звукорежиссеров – навыки работы с аппаратурой, качественная запись. Студенты осваивали на лекционных занятиях музыкально-исторические и музыкально-теоретические знания, начиная от истории узбекской и зарубежной музыки до истории узбекской эстрады и джаза, все теоретические дисциплины (от теории музыки

до инструментовки и аранжировки), а также практические – индивидуальные по основным направлениям эстрадного и техногенного искусств, ансамблево-оркестровые – для певцов и инструменталистов эстрады.

Одним из ведущих направлений в деле обучения является планирование, которая должна быть разработана с учетом новых специализаций, а также индивидуальных особенностей студента, его способностей. Соответственно были подготовлены учебные программы и учебные пособия для каждого курса бакалавриата и магистратуры. Преподавателями кафедр были разработаны и изданы учебно-методическая литература, велась научно-методическая работа. За 20 лет деятельности факультета эстрадное искусство более 30 студентов стали лауреатами и дипломантами Международных конкурсов (Россия, Италия, Франция, Украина, Казахстан, США, а также удостоены почетных званий Республики Узбекистан (Севара Назархан, София Цой, Дилноза Исмияминова, Лола Ахмедова), более 16 студентов – государственной премии “Нихол” (Оксана Нечитайло (Согдиана), Диана Зиятдинова, Мадина Мумтоз, Юлдуз Низамова, Гуласал Абдуллаева, Раъно Авазова, Шахризода Ахмедова и др.).

На сегодняшний день на факультете, ныне в Институте национального эстрадного искусства обучаются более 450 студентов, только на первый курс 2021-2022 учебного года были приняты более 90 абитуриентов по специальностям “Эстрадное пение”, “Эстрадное инструментальное исполнительство” и “Музыкальной звукорежиссуры”. Согласно Постановлению Президента Республики Узбекистан (№ ПП-5261 от 16 октября 2021 года) деятельность института направлена на выполнения конкретных задач, среди которых подготовка профессиональных специалистов и

научно-педагогических кадров национального эстрадного искусства, организация для их научно-творческой деятельности широких возможностей; создания учебно-методической литературы, глубокое изучение творчества известных композиторов и бастакоров, певцов и музыкантов, а также социально-исторических и научно-теоретических основ национального эстрадного направления в связи с национальными и общечеловеческими ценностями при участии ученых и творческих специалистов; планомерно вести фундаментальную, творческую и практическую работу и исследования по национальной эстраде; возродить и развивать своеобразные исполнительские стили и традиции творческих школ эстрады; и главное – в сознание народа, в частности, молодого поколения через эстрадное искусство воспитать чувство национального своеобразия, высокий художественно-эстетический вкус и зрелость мышления.

Профессиональное образование национального эстрадного искусства – готовить творчески активных певцов, музыкантов и звукорежиссеров; воспитывать в каждом студенте творчески самостоятельную личность профессионала музыкальной культуры Узбекистана. И основным критерием профессионализма должны стать знания, опыт и практика с учетом развития способностей, профессиональных навыков и мастерства. При этом нельзя говорить о национальной эстраде в отрыве от национальных

истоков и традиций. Композиторы и музыканты много экспериментируют в области синтеза традиционной музыки и современных цифровых направлений поп-музыки. Современная технология является только дополнительным средством при создании певческого репертуара, инструментальных композиций, ансамблевого или оркестрового музицирования, а истинная ценность заключается в наследии, которым богата многовековая узбекская музыкальная культура. Ведь техническое развитие эстрадного искусства тесно связано с художественным – содержание музыкального произведения, его музыкально-поэтические и музыкально-исполнительские закономерности, его стилевые особенности. В этом залог успеха подготовки широко образованного профессионала, духовно богатого человека.

Прогрессивное развитие эстрадного исполнительства обусловлено достижениями в области массовой музыкальной культуры (поп-музыки), оказывающей большое влияние на духовное совершенствование человека. Эстрадное искусство Узбекистана является наиболее развитым направлением, позволяющей исполнителям – певцам, музыкантам, коллективам привлекать широкий круг слушателей и оказывать огромное эмоционально-психологическое и эстетико-воспитательное воздействие на аудиторию, благодаря богатейшим возможностям самой эстрадной музыки.

Использованная литература

1. Вахидов С. Узбекская советская песня. -Т.: 1976.
2. История узбекской советской музыки. 1-3 тома. -Т.: 1971, 1972, 1991.
3. Матякубов О. Додекаграмма. -Т.:, 2005.
4. Янов-Яновская Н. С. Теория интертекста в её проекции на восточную музыку. -Т.: 2019.

<https://lex.uz/ru/docs/3300314>

ГОЧБАКАРОВ Азат,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

РУБОБ ПРИМА ЧОЛҒУСИДА ТАЪЛИМ СИФАТИНИ ТАКОМИЛЛАШТИРИШ

Аннотация. Ушбу мақолада халқ чолғулари йўналиши бўйича ўқитишда таълим сифатини ошириш масалалари ёритилган. Унда рубоб прима чолғусида ўқитишнинг ўзига хос жиҳатлари очиқ берилган бўлиб, ушбу чолғуда амалий машғулотлар олиб боришнинг янги услублари таклиф қилинади. Шунингдек, соҳа мутахассислари олдида турган долзарб вазифалар ва уларнинг ечимлари ҳақида фикр ва мулоҳазалар билдирилган.

Калит сўзлар: рубоб прима, ижрочилик санъати, композитор, устоз-шогирд, Шашмақом, миллий чолғулар.

Аннотация. В данной статье раскрываются вопросы повышения качества образования в обучении на народных инструментах. В ней освещаются особенности обучения игре на рубаб-приме, предлагаются новые методы для проведения практических занятий. А также, раскрываются актуальные вопросы и задачи стоящие перед специалистами данной сферы.

Ключевые слова: рубаб-прима, исполнительское искусство, композитор, учитель-ученик, Шашмаком, национальные инструменты.

Annotation. This article discusses how to improve the quality of teaching to play folk instruments. It emphasizes the unique characteristics of teaching how to play the rubab-prima and offers innovative techniques for carrying out practical lessons. Furthermore, it addresses current issues and obligations for specialists in this field.

Key words: rubab-prima, performing art, composer, teacher-student, Shashmakom, national instruments.

Ўзбек халқининг чолғу ижрочиликлари санъати йиллар мобайнида устоз-шогирд аъналарини асосида ривожланиб, ўзининг муайян ютуқларига эришиб келганлиги маълум. Айниқса, мустақиллик даврида чолғу ижрочиликлари санъати илгари кўзатилмаган кўринишда мисли кўрилмаган даражада тараққий топиб, янада юксак натижаларни қайд этиб келмоқда. Сабаби, дунё мамлакатлари билан ўзаро алоқаларнинг янги босқичда ривожланиши, барча соҳаларда бўлгани каби санъат йўналишларида ҳам кўплаб ижодий ҳамкорликларни амалга ошириш имкониятининг яратили-

ши миллий қадриятларимиз ҳамда ўз-лигимизга бўлган эътиборнинг янада кучайишига туртки бўлди.

Мамлакатимизда мунтазам равишда ўтказиб келинадиган кўплаб йирик халқаро тадбирлар қаторига Юртбошимиз Ш.М.Мирзиёевнинг ташаббуслари билан “Халқаро бахшичилик санъати”, “Буюк ипак йўли” халқаро фольклор мусиқа фестивали, “Шашмақом” халқаро мусиқа фестиваларининг қўшилиши ижрочилик соҳаси тараққиётини янги босқичга олиб чиқди.

Шунингдек, 2018 йил 28 ноябрдаги “Ўзбекистон Республикасида миллий маданиятни янада ривожлантириш

концепциясини тасдиқлаш тўғрисида”ги ПҚ-4038-сон қарорига мувофиқ, “Халқ чолғулари ижрочилари”, М.Турғунбоева номидаги “Миллий рақс ижрочилари”, Ю.Ражабий номидаги “Ёш мақом ижрочилари” республика кўрик-танловларининг анъанавий тарзда ўтказилиши ҳам санъат аҳлининг ёш ниҳолларига, яъни, созанда ва хонандаларига яратиб берилаётган кенг имкониятлардан бири десак, муболаға бўлмайди.

XIX асрнинг 30-йилларида ўзбек халқ чолғуларини такомиллаштириш учун Усмон Зуфаров, Матюсуф Ҳарратов, Шораҳим Шоумаров каби халқ усталари дастлабки ишларни бажарганлиги А.Ливиевнинг “Ўзбек миллий чолғушунослик тарихи” деб номланган ўқув-қўлланмасида қуйидагича таърифланган: “Улар, чолғуларнинг садо кучини ошириш ва сифатини яхшилаш, ташқи безакни кўркамлаштиришга интилдилар. Садони кучайтириш - ўша давр созларини такомиллаштиришдан кўзланган асосий мақсад бўлган”.

1943 йил санъатшунослик илмий-тадқиқот институти қошидаги тажриба лабораториясида ўша давр талаби асосида фаолият олиб борган профессор А.И.Петросянц раҳбарлигида бир қатор усталар билан ҳамкорликда кўп овозли ўзбек халқ чолғулари оркестрини ташкил қилиш мақсадида миллий чолғулар такомиллаштирилди, уларнинг диапазони кенгайтирилди ҳамда айрим чолғуларнинг янги турлари яратилди. Мазкур жараёнда най пиколло, чанг чолғусининг бир неча турлари, дутор прима, дутор альт, дутор секунда, дутор бас, дутор контрабас, ғижжак альт, ғижжак бас, ғижжак контрабас, афғон рубоб, рубоб прима каби уларнинг янги тур намуналари тажриба сифатида пайдо

бўлди, деб айтиш мумкин. Таъкидлаш жоизки, янги яратилган чолғуларнинг кўпчилиги амалиётда ўз ўрнини топа олмади. Бироқ, бугунги кунда муסיқий таълимнинг барча босқичларида оркестр чолғуси сифатида қўлланиб келинаётган айрим чолғулар каби рубоб прима чолғусида ҳам мутахассислик фани бўйича ўқитиш йўлга қўйилган.

Шунингдек, бу яратилган янги соз учун ўзбек композиторлари томонидан махсус асарлар яратилган бўлиб, ҳозирги кунда ижро дастурини кенгайтириш мақсадида кўплаб жаҳон композиторлари асарлари рубоб прима чолғуси учун қайта мослаштирилмоқда. Маълумки, рубоб прима чолғуси мизробли чолғулар гуруҳига мансуб бўлиб, ўзининг товуш хусусиятлари, ижро ва техникавий имкониятлари бўйича ўзига хос чолғулардан бири ҳисобланади. Унинг кенг диапазони, дастанинг қисқалиги, торларининг квинта интервали асосида созланиши, товушининг ўзига хос кескин ва ёрқин жаранги жаҳон композиторлари асарларини ижро этишда бошқа миллий чолғуларимизга нисбатан қулайлик яратади. Ўз навбатида мизробли чолғуларимиздан бўлган ва айнан рубоб прима чолғусига асос қилиб олинган қашқар рубоб ва афғон рубобларида миллий муסיқа намуналарини ижро этишда имкониятлар бирмунча кенгроқ деб айтиш мумкин.

Шундай бўлса-да, рубоб прима чолғуси ижро репертуари анчагина яхши шаклланган бўлиб, ундан композиторлик ижодининг энг ёрқин намуналари ўрин олган, десак ўринли бўлади. Шу сабабдан амалий машғулот жараёнида устоз-шогирд анъаналари қуйидаги фаолиятлар асосида олиб борилгани мақсадга мувофиқдир, яъни:

- танланган асарни нота матни ёрдамида ўргатиш;

- машқлар, гаммалар, этюдлар ижро этиш;

- моҳир созандаларнинг ижро услубларини нота ва аудио, видео ёзувларини тинглаш ҳамда ижрочиликдаги янги талқинни ўргатиш;

- ўзбек, қардош ва чет эл бастакорлари ҳамда композиторларининг асарларини нота матни ёрдамида ўрганиб, асарнинг миллий руҳиятини ифода этиш орқали ўқувчи-талабаларнинг муסיқий тафаккурини ривожлантириш.

Юқорида қайд этиб ўтилган талаблар натижасида ўқувчи-талабаларнинг ижросида қуйидаги кўникмалар шаклланади:

- ўзбек, қардош ва чет эл халқ бастакорлари ҳамда композиторларининг ҳаёти ва ижодий фаолияти, миллатлараро миллийлик руҳиятини асар ижросида тўлақонли акс эттириш кўникмасига;

- ижрочилик техникасининг ривожланишига;

- муסיқий назарий ва амалий билим, кўникмага эга бўлган саводли мутахассис бўлиб етишишига асос бўлади.

Рубоб прима ижрочилик санъати муаммолари сирасига айнан ўқув адабиётларининг етишмаслиги, уларнинг савияси талаб даражасида эмаслиги, чолғу учун жаҳон миқёсида жаранглайдиган ёрқин асарларнинг етишмаслиги, мутахассисларнинг билим даражасининг замонавий талабларга жавоб бермаслиги, қуйи босқичларда ушбу чолғуга ўқувчиларни етарлича жалб этиш муаммосининг кундан-кунга долзарб аҳамият касб этиб бораётганлиги каби омилларни киритиш мумкин.

Мавжуд муаммоларнинг ечими сифатида ўзимизнинг қуйидаги айрим хулосаларимизни таклиф этиб ўтамиз.

“Мутахассислик” фанини замон талаблари даражасида амалга ошириш учун республикамиздаги таълимнинг барча босқичлари учун янги авлодни ўқув адабиётлари билан етарлича таъминлаш ҳамда мавжуд адабиётларни лотин алифбосида чоп этиш мақсадга мувофиқдир. Ушбу вазифани амалга ошириш учун Ўзбекистон давлат консерваторияси, Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти профессор-ўқитувчилари, республикамизда фаолият олиб бораётган маданият ва санъат коллежлари, академик лицейлари, болалар муסיқа ва санъат мактабларининг тажрибали етакчи ўқитувчилари, бастакорларимиз, композитор ва муסיқашуносларни жалб этиш баробарида қуйидаги кечиктириб бўлмайдиган вазифаларни амалга ошириш зарур:

- республикамиздаги мавжуд қайта тайёрлаш курсларига мутахассислик фани бўйича машғулотлар киритиш;

- етакчи профессор-ўқитувчилар тажрибаларини умумлаштириш, қайта тайёрлаш курсларида улар билан маҳорат дарсларини ташкил этиш;

- таниқли ижрочи мутахассислар томонидан республикамизнинг олис туманларида ўқитувчилар фаолияти билан танишиш амалиётини режа асосида ташкил этиш;

- ўқув қўлланмаларни нашрга тавсия этиш жараёнларини назорат қилиш, тақдим этилаётган адабиётга бўлган талаблар бажарилишини қатъий назорат қилиш;

- ўзбек, қардош ва чет эл бастакорлари, композиторлари томонидан яратилган асарлар акс этган янги адабиётларни ўқув жараёнига татбиқ этиш;

- жаҳон ва қардош халқ бастакорлари, композиторларининг яратган асарларини прима рубоб чолғусига мослаштириш;

- ўзбек бастакорлари ва композиторлари томонидан прима рубоб учун асарлар яратиш;

- консерваториянинг иқтидорли талабалари ижросида асарларнинг аудио-видео ёзувларини ёзиб олиш;

- таниқли рубоб прима ижрочилари ижросини рағбатлантиришни йўлга қўйиш орқали ёшлар орасида мазкур чолғуга бўлган қизиқишни янада кучайтириш ва ҳ.к.

Хулоса ўрнида шунини айтиш мумкинки, прима рубоб ижрочилик санъатини ривожлантиришда ижрочилик маданиятининг ўзига хос бўлган қир-

раларини, яъни ижро усуллари, асарни муסיқий безаклар билан имкон қадар бойитиб ўргатиш учун юқорида кўрсатилган энг муҳим вазифаларни амалга ошириш лозим. Бугунги кунда ҳар бир созанда ўз олдига ижрочилик санъатини бойитишга ва ривожлантиришга оид бўлган мақсадни қўя олиши энг муҳим омиллардан бири бўлиб, айнан аниқ мақсад асосида ўз фаолиятини йўлга қўйиш ва ўзининг ўқитувчилик ва ижрочилик услубига ижодий ёндашиши келажакда рубоб прима чолғу санъати тараққиётида ўзининг ижобий натижасини беради деб умид қиламиз.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Акбаров О. Педагогик амалиёт (рубоб прима). “Истиқлол” нашриёти. -Тошкент: 2005.
2. Ливиев А. Ўзбек миллий чолғушунослик тарихи. “Билим” нашриёти. -Т.: 2005.

ОСЕТРОВА *Влада,*

самостоятельный соискатель (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА М. БАФОЕВА

Аннотация. Данная статья освещает фортепианную музыку Узбекистана в период Независимости, в частности фортепианное творчество современно-го узбекского композитора М. Бафоева. Выявляются особенности музыкального языка и стилистические особенности фортепианного творчества данного композитора. Определяется новаторство композитора в данной сфере.

Ключевые слова: фортепианная музыка, музыкальная культура Узбекистана, М. Бафоев, фортепианные циклы, миниатюры, неомимпрессионизм, полиритмия, полиметрия.

Аннотация. Мазкур мақолада мустақиллик йилларида Ўзбекистондаги фортепиано мусиқаси, хусусан, замонавий ўзбек композитори М. Бафоевнинг фортепиано ижоди ёритилади. Композитор фортепиано ижодининг мусиқий тили ва услубий қирралари очиб берилади. Композиторнинг мазкур йўналишдаги новаторлиги аниқлаштирилади.

Калит сўзлар: фортепиано мусиқаси, Ўзбекистон мусиқа маданияти, М. Бафоев, фортепиано туркумлари, миниатюралар, неомимпрессионизм, полиритмия, полиметрия.

Annotation. Piano music composed in Uzbekistan during the country's independence has been highlighted in this article, in particular the piano compositions of modern Uzbek composer M. Bafoev. Together with the composer's originality in this field, the paper discloses the stylistic characteristics of his keyboard creativity and the peculiarities of his musical language.

Keywords: piano music, musical culture of Uzbekistan, M. Bafoev, piano cycles, miniatures, neo-impressionism, polyrhythm, polymetry.

Фортепианная музыка на сегодняшний день занимает огромное место в музыкальной культуре Узбекистана. Начиная с дошкольного образования, фортепианная музыка уже входит в жизнь ребенка. Помимо специализированных музыкальных учреждений, даже в общеобразовательных школах уроки музыка проходят в сопровождении фортепиано. И именно фортепиано является второй специальностью у всех музыкантов. Фортепианная музыка в творчестве многих

композиторов занимает особое важное место. В этом контексте фортепианное творчество М. Бафоева стоит особняком в творчестве композиторов Узбекистана, так как именно М. Бафоев за годы работы в качестве дирижера, впитав в себя звучание различных инструментов и различные музыкальные стили, является основателем новых направлений фортепианной музыки. М. Бафоев один из ведущих и значимых композиторов Узбекистана, творчество его огромно и разнообразно. Именно фортепианная

музыка занимает значимое место в композиторской “копилке”. Сам М. Бафоев, будучи выходцем из обычной семьи, обладал отличными музыкальными данными. На протяжении всего творческого пути он попробовал себя в различных музыкальных отраслях: как певец-самоучка, исполнитель на гитаре, композитор, дирижёр, параллельно изучая инструмент фортепиано, который выбрал как лабораторию для своего творчества. В качестве фортепианного композитора, М. Бафоев заявил о себе в 1972 г., создав свое первое опубликованное произведение “Сонатину для фортепиано”. Именно этим произведением открывается композиторское творчество М. Бафоева. На сегодняшний день М. Бафоев является создателем: 7 опер, 5 балетов, 7 симфоний, симфонических циклов, множества концертов, драм, комедий, радиоспектаклей, музыки к видеофильмам, и автор более двух сотен романсов и песен. Фортепианное творчество включает в себя пять циклов, один из которых состоит из десяти поэм, фантазию “Батерфлай”, “вариации для фортепиано”, три пьесы для четырех ручного исполнения и восемь программных миниатюр.

Все фортепианные произведения М. Бафоева, за исключением “вариаций для фортепиано”, - программные. Сюжеты для своих фортепианных произведений М. Бафоев выбрал разнообразные: здесь и исторические деятели, как Узбекистана, так и других Восточных стран, природа, ощущения от природных явлений, сказочные герои, герои народного эпоса, оперы европейских композиторов. Объединяющим фактором во многих фортепианных произведениях композитора служит, прежде всего, сюжет. Одна из стилистических особенностей фортепианного творчества заключается, прежде всего,

в программности. Для раскрытия драматургии циклов композитор нередко использует лейттемы: в этом проявляется театрализация его фортепианной музыки (яркие образы, необычные названия произведений целиком и их частей). Особый гармонический язык М. Бафоева заключается в том, что практически все фортепианные произведения написаны без единого знака альтерации, при этом, во многих из них, чувствуется тяготение к определенной тональности. Большинство фортепианных произведений написано в традиционных формах. Миниатюры и небольшие пьесы в циклах написаны в двух, трех частных формах, вариационной форме, в форме рондо. В крупных формах наблюдается тяготение к элементам сонатной формы, с которыми композитор обращается весьма свободно (“Бахши хикояси”; Фантазия “Баттерфлай”; Фасл 4, из цикла “Посвящение Тагору”; “цикл по прочтению Алпомышы”; поэмы: “Тайны космоса (Пророк Мухаммад)”, “В императорском саду (Китай)”, “Сон священной коровы (Индия)”, “Волны средиземного моря (Турция)”, “Заклинание огня (Иран)”, “И. С. Бах в Сахаре (Аравия)”, “Сказание об Амуре Тимуре (Туран)” из цикла “Великий Шёлковый путь”; “Ёзнинг жазирама палласи” и “Баҳор нафаси” из цикла “Времена года”; “Подводный мир” и “Шаманы” из цикла “пять пьес – фантазий”). Во многих произведениях композитор пользуется современными музыкальными приемами сонорики, алеаторики, полиметричности и полиритмичности (Зарблар сеҳри (тоқката); “Байсун”, “Старуха Ялмагиз” из цикла “По прочтению Алпомышы”; поэмы: В храме тысячи колокольчиков (Тибет). И. С. Бах в Сахаре (Аравия) из цикла “Великий Шёлковый путь”, цикл “Пять пьес - фантазий”).

Бытовые жанры так же не обделены вниманием композитора. В его миниатюрах можно встретить такие жанры, как: песни, танцы (Вальс, “Чупон бола” (рақс), “Сўзсиз кўшиғи”). Мелодия во всех миниатюрах отличается простотой и лаконичностью, наблюдается тяготение к узбекским народным мелодиям. Во всех миниатюрах композитор с помощью фортепиано имитирует народные инструменты. Миниатюры М. Бафоева имеют классические формы, но с применением в них, современной техники письма, которая выражается в атональности, полиритмичности и полиметричности. Во многих миниатюрах Бафоева встречаются элементы полифонии. Ярким примером служат миниатюра “Табассум”, написанная в виде фуги и миниатюра “Лола гули”, у которой каждая часть представляет собой экспозицию двухголосной фуги. Это еще раз доказывает свободное владение композитором как гармоническим так и полифоническим изложением мысли. Композитор обогащает традиционный жанр и формы новыми образами, идеями, которые воплощаются посредством использования интонаций, близких к национальным мелодиям и ритмам, а также использует традиционной формы в совокупности с современной техникой композиторского письма. Таким образом, на примере миниатюр М. Бафоева можно доказать, что жанр миниатюры актуален и интересен для современников. Миниатюры открывают новую страницу в этом незыблемом мире музыке.

М. Бафоев, прежде всего дирижер и в совершенстве владеет оркестровым письмом, в связи, с чем даже в фортепианной музыке тяготеет к ансамблевости, что особо проявляется в его произведениях для 4 рук. В этих произведениях он миниатюрам придает концертное

звучание. Все пьесы для четырёх рук написаны в жанре танцевальной музыки, и объединены не только отношением к танцевальному жанру, но и формой. Все дуэты написаны в трехчастной форме. Особенностью этих пьес является собственное короткое заключение, что является характерной чертой композитора в целом. Это не просто танцы в классических своих проявлениях, а произведения с внесенными в них народными ритмами и интонациями при сохранении классической формы. Композитор как бы преподносит слушателям широко известные танцы через призму музыки XXI в., тем самым выводя узбекский фортепианный ансамбль на новый уровень.

Практически в каждом своем произведении М. Бафоев объединяет как разные эпохи, так и культуру Востока и Запада. Это момент можно наблюдать в фантазии для фортепиано. Тему для своей фантазии-парафраза композитор взял известную арию из оперы “Мадам Баттерфляй” - “Un bel di vedremo”. Характерно то, что сама опера в себе уже объединяет как бы две культуры, так как написана западным композитором на восточный сюжет. М. Бафоев в свою очередь продолжает эту тему, усиливая Восточную тематику. М. Бафоев противопоставил музыку дальнего Востока, написанную итальянским композиторами с собственными мотивами, которые представляет композитор из Узбекистана, кем и является М. Бафоев. В экспозиции М. Бафоев пытается сохранить все нюансы мышления начала XX столетия (именно веризма, которое проявляется в простоте, даже в некой примитивности изложения) а, начиная с разработки, композитор начинает излагать произведение с помощью приёмов современной композиторской техники, загружая фактуру диссонирующими звуками, тем самым добиваясь

современного звучаний. Апофеозом примера современной музыки является побочная партия в репризе, которая написана уже в стиле джазовой импровизации. Пунктирный ломаный ритм, диссонансы, импровизационность, загруженность фактуры, наложение мелодических пластов, сонористическое звучание разных регистров - все это придает произведению современное звучание и наводит мосты из XX века в XXI век. Это произведение является очередным ярким примером того, что узбекская фортепианная музыка в XXI веке перешла на новую ступень своего развития.

Тяготение композитора к вариационности раскрывается в “Вариациях для фортепиано”, которые являются примером классических вариаций в узбекской фортепианной музыке. Композитор в равной степени владеет всеми стилями и направлениями фортепианной музыки, в частности в этом произведении наблюдается тяготение к классицизму.

Композитором написано пять фортепианных циклов. Исходя из этого, можно сделать выводы, что именно фортепианные циклы по объему и сюжетности занимают центральное место в фортепианном творчестве М. Бафоева. Цикличность дает композитору возможность показать панораму сюжетных линий, исторических зарисовок, своих впечатлений, размышлений и ощущений происходящего в рамках одного общего сюжета. Через призму композиторского восприятия слушатель видит картины других стран и миров, в том числе сказочных. Циклы композитора наталкивают слушателя на философские размышления о победе добра над злом, на размышления на тему “Вечности”.

Тема “Великого Шёлкового пути” появилась в творчестве композитора неслучайно, так это актуально на сегодняшний день по причине того, что это

является как бы “символом культурных связей между Востоком и Западом”. Это так же “символ международных связей”. Композитор отдает свою дань уважению теме Великого Шёлкового пути. В одной из поэм, входящих в данный цикл, посвященной Великому творцу И. С. Баху, композитор как бы творчеством И. С. Баха символизирует Запад.

Традиционной для европейских композиторов тема “Времена года” так же своеобразно трактуется в творчестве М. Бафоева. Причину того, что М. Бафоев начинает цикл с лета, диктуют климатические особенности региона, в котором родился композитор. Особенностью драматургии является то, что тема вступления к каждой из пьес проходит через весь цикл, варьируясь и изменяясь.

Возвращаясь к теме о том, что композитор мастерски владеет приемами разных стилей, на примере цикла “пять пьес – фантазий” можно наблюдать яркий всплеск неомимпрессионистского мышления, при том, что композитор точно передает ощущения в каждой пьесе, используя приемы минимализма, сонористики, паттерна.

- Фортепианная музыка М. Бафоева разнообразна и образна.

- Его творчество - это огромный вклад в развитие узбекской фортепианной музыки XXI в.

- Фортепианная музыка в творчестве М. Бафоева занимает очень важную нишу: фортепиано служит лабораторией его образного мира и является основой для развития его творчества в целом. Именно в фортепианной музыке он экспериментирует не только с формами (объединяя различные формы в одно целое), но и с тембром инструмента, передавая с помощью фортепиано имитацию звучания звуков инструментов из различных стран мира.

• Неоимпрессионистские методы и приемы в определенных произведениях передают различные впечатления и ощущения.

• В каждом из программных сочинений проглядывает не только сам сюжет, но и образное мышление самого композитора.

• Обращение к образам исторических личностей далекого и близкого прошлого продиктовано творческой индивидуальностью композитора, его багажом жизненных знаний, которые он воплотил в своих сочинениях.

• Обращение М. Бафоевым к историческому прошлому актуально и востребовано на этот день. С каждым годом возрастает интерес к ученым, мыслителям, государственным деятелям Восто-

ка, о чем свидетельствуют проводимые международные и республиканские конференции, семинары, направленные на сохранение, изучение наследия. Так как данная тема имеет огромное значение в деле воспитания молодого поколения в духе уважения и гордости за наше богатое историческое прошлое, то М. Бафоев в своем духе возрождает духовное наследие исторических личностей.

• В ходе творческого процесса композитор погружается в глубины своего сознания и образует невидимую нить диалога, духовного общения с великими предками. Метод виртуального диалога позволил М. Бафоеву открыть новые пути в развитии современной музыки, преобразовывать формы и жанры, системы выразительных средств.

Использованная литература

1. Clemente, Peter Arthur. The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Portenas. University of Hartford. 2012.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. -М.: 1986. 207 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. -Л.: 1990. 287 с.
4. Мамаджанова Э. История узбекской музыки (творчество композиторов Узбекистана: персоналии, периоды, жанры)//Учебное пособие для высших музыкальных заведений. -Ташкент: "Musiq", 2020. 185 с.
5. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. -Л.: "Музыка", 1981. 264 с.
6. Ценова В. С. (ред). Теория современной композиции: Музыка, 2007, 617 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд, издательство "Лань", 2001. 496 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1. -М.: "Печатник", 1990, 139 с.
9. Джумаев А. Штрихи к творчеству Мустафо Бафоева. (<https://greylib.align.ru/1208/shtrixi-k-tvorchestvu-mustafu-bafoeva-videobeseda-aleksandra-dzhumaeva-s-kompozitorom-o-egotvorchestve.html>)
10. Фраёнов В. П. Циклические формы//Музыкальный энциклопедический словарь //гл. ред. Келдыш. Г. В. -М.: "Сов. Энциклопедия", 1990, С. 615.
11. Хохлов Ю. Н. Программная музыка//Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Келдыша Ю. В. Т. 4. Стр. 442–449.

КАРИМОВА Назокат,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

МУСИҚА САНЪАТИ УСТАЛАРИ МУҚИМИЙ ИЖОДИ КЕСИМИДА

Аннотация. Адабиётда мусиқа санъатига оид кўплаб масалалар ўз аксини топган. Қўқон адабий муҳитида Муқимий ижоди ўчмас из қолдириб, шоир ўз даврининг санъат усталари фаолияти ҳақида маълумотлар беришга муваффақ бўлган. Мақолада Муқимийнинг ҳамда у ўз асарларида ёзиб қолдирган замондошларининг ижодий қирралари очиқ берилди, яъни хонанда, созанда ва бастакорлар – Мадумар ҳофиз, Исмоил найчи, Муҳаммаджон “Макайлик”, Шобарот, Шоҳи Жалил, Фарзинхон ҳофиз, Мулла Тўйчи, Шодмон ҳожи каби санъаткорлар фаолияти кўриб чиқилди. Муқимий ижодий мероси ўрганилиши натижасида шоир яшаб ижод қилган давр санъаткорларининг мусиқа санъатига қўшган ҳиссаси ҳақида муҳим маълумотлар берилди.

Калит сўзлар: Муқимий, ижрочи, хонанда, бастакор, Фарғона-Тошкент мақом йўллари, ашула.

Аннотация. Известно что, в литературе нашли отражение многие вопросы связанные с музыкальным искусством. В литературном облике Каканда творчество Мукими оставило неизгладимый след, поэт сумел запечатлеть деятельность мастеров искусств того времени. В статье раскрываются грани творчества как самого Мукими, так и его современников, о которых он писал в своих произведениях. Так, рассматривается деятельность вокалистов, инструменталистов и бастакоров -Хафиза Мадумара, наиста Исмоила, Мухаммаджона “Макайлик”, Шобарота, Шохи Жалила, Хафиза Фарзинхона, Мулла Туйчи, Шодмона ходжи и др. В результате изучения творческого наследия Мукими, даётся важная информация о его современниках внесших вклад в развитие музыкального искусства.

Ключевые слова: Мукими, исполнитель, вокалист, бастакор, Фергано-Ташкентские макомы, ашула.

Annotation. It is well known that a wide range of issues related to musical art have been reflected in the literature. Mukimi's works have left an incredible mark on the literary image of Qoqand, as the poet has managed to depict the artistic masters' activities of that time. The article highlighted aspects of creativity of both Mukimi himself and his contemporaries about whom he wrote in his works. Thus, among others, the work of vocalists, instrumentalists and bastakors like Hafiz Madumar, Naista Ismoil, Mukhammadzhon “Makaylik”, Shobarot, Shokhi Jalil, Hafiz Farzinhon, Mulla Tuychi, Shodmon Khoja have been reviewed. The study of Mukimi's creative heritage provides important information about his contemporaries who contributed to the development of musical art.

Key words: Mukimi, performer, vocalist, bastakor, Fergana-Tashkent maqoms, ashula.

XIX – XX аср ўзбек мумтоз адабиётида Қўқон адабий муҳитининг ўзига хос ўрни бор. Мазкур муҳитни – Гулханий, Амирий, Махмур, Фазлий, Увайсий, Нодирабегим, Мунтазир, Муҳйи Хўқандий, Умидий, Муҳаййир, Нодим, Завкий, Фурқат, Муҳсиний, Ҳазиний, Исҳоқхон Ибрат, Муқимий сингари ижодкорларнинг асарларисиз тасаввур этиш мушкул. Уларнинг меросини ўрганиш ва кенг тарғиб қилиш маънавийтимизнинг янада юксалишига хизмат қилади.

Бу икки муҳташам аср оралиғида яшаб ижод қилган шоир ва мутафаккир, етук сўз санъаткори, ўзбек халқининг маърифатпарвар, ватанпарвар ижодкорларидан бири Муҳаммад Аминхўжа Муқимийнинг ижодий мероси ғоят муҳим аҳамият касб этади. Унинг серқирра ижодий фаолияти ўз давридаёқ кенг миқёсда эътироф этилган.

Муқимий даври мусиқачилари ҳақида маълумот берувчи ишончли манбалардан яна бири Собир Абдулланинг “Мавлоно Муқимий” романидир. Мазкур асарда Муқимий ва унинг замондошларини таниган кишилар хотиралари асосида шоир ҳаёти ва у яшаган тарихий давр манзаралари ҳаққоний акс эттирилади. Романда уйдирма шахслар йўқ.

Шодмон ҳожи, Муҳаммаджон “Макайлик”, уста Комилжон, Леви, Райҳон, Фарзинча, Хўжа Маъруф, Абдуқаҳҳор, Абдулла тароқ, Содирхон, Ҳожи Абдулазиз, Ҳамроқул қори, Шобарот, Шожалил, Мулла Тўйчи, Шодмон ҳожи, Зебо пари, Абдуллахон ҳожи, Носир косагар, Исроилжон, Исмоил маҳрам, Солиҳ ҳожи, Абдулла тароқ каби санъаткорлар Муқимийга замондош бўлганлар.

Ўзбекистон халқ шоири Уйғуннинг Муқимийга бағишланган рисоласида қимматли маълумотлар келтирилган:

“Муқимий фақат шоирлар билангина эмас, балки мусиқа арбоблари, ўз даврининг олдинги машшоқлари, созандалари билан ҳам яқин муносабатда бўлар эди. Кўп вақтини мусиқа тинглаш, ашула эшитиш билан ўтказган...” [1; 6]. Дарҳақиқат, мусиқа санъатига меҳри баланд бўлган шоир томонидан битилган ғазаллар, шеърлар, мураббаъларни хонанда ва созандалар қисқа фурсат ичида куйга солиб, кенг омма эътиборига ҳавола этишган.

Адабиётшунос олим Ғуллом Каримовнинг Муқимий ҳаёти ва ижодига бағишланган китобида қайд этилишича: “Халқ санъаткорлари билан ҳамкорлик масаласида, айниқса, Муқимий ажралиб туради. У ўз замонасининг Эрка қори, Исмоил ота, Фарзинбек, Мамажон Макай ва шунинг каби бир қатор шуҳрат қозонган чолғучи ва ашулачиларини, Низомхон номли бастакорини адабий группанинг ижодий ишида актив иштирок этишларига эришди” [1; 66]. Ва бу санъат аҳли билан ҳамкорлик алоқаларини мустаҳкамлади. Улар билан ижодий кечалар уюштирди, шоир, созанда, хонанда ва бастакорлар йиғилишидаги йиғинлар натижасида янги асарлар пайдо бўлишига замин яратилди.

Муқимий шеърлятида таърифлаган шахслар орасида созанда, хонанда ёхуд бастакорлар кўпчиликини ташкил этса-да, биз, кўпроқ шоир асарларида исмлари тез-тез учраган санъаткорлар фаолиятини таҳлил қилишни маъқул кўрдик.

Мадумар ҳофиз – Қўқон ижрочилик мактабининг кучли ва баланд овозга эга бўлган етук санъаткорларидан бири. Ижро бисотидан кўпроқ “Сегоҳ”, “Баёт”, “Шаҳнози Гулёр”, “Чапандоз”, “Ушшоқ”, “Дугоҳи Хусайний” каби Фарғона-Тошкент мақом йўллари, “Илғор”, “Сувора”, “Бир келиб кетсун”, “Адашганман”, “Оҳким”, “Қулинг” син-

гари ашула ва катта ашулалари ўрин эгаллаган. Муқимий “Саёҳатнома”сида Мадумар ҳофизнинг истеъдодли, беназир хонандалиги мадҳ этилган.

Бонваччасидур бадбуруш,
Тўғри сўзи аччиғ-туруш,
Сил, эски бачча, чойфуруш,
Ҳофиз Умар, Қахҳор экан.

...

Кам ғайри Қахҳору Умар,
Фарғонада ҳофиз дигар,
Билмас эканман беҳабар,
Навмидлар хушхон экан.

Филология фанлари доктори, профессор Наим Каримовнинг Абдулла Қодирий ва унинг замондошларига бағишлаб ёзилган энциклопедиясида бу созандаларга қуйидагича таъриф берилди: “Умар, Қахҳор – Муқимий даврида бутун Фарғона водийсида донг чиқарган Исфаранинг машҳур халқ ҳофизларидан” [3; 188].

Мадумар ҳофиз Ҳамроқул қори, Тўйчи ҳофиз, Юнус Ражабий сингари санъаткорларнинг издоши ҳисобланади. Мусиқашунос олим Соибжон Бегматов ҳофизлик санъатининг асосий мезонлари, унинг энг муҳим вазифаларини изоҳлашга бағишланган китобида келтиришича: “Мадумар Ҳофиз ижро услуби Қўқон ижрочилик мактабида кенг оммалашган ва кейинги даврдаги ривож учун ўз таъсирига эга бўлган

ана шундай ижро услубларидан бири бўлиб келган. Шу боис бўлса керак, Мадумар Ҳофизнинг ўзбек хонандалик санъати тарихида забардаст устоз ҳофиз сифатида номи қолган” [4; 51].

Исмоил найчи – ўзбек, тожик, уйғур халқлари орасида Исмоил устод, Исмоил кўса номлари билан машҳур бўлган. Най чалишдаги маҳорати туфайли эл оғзига тушган созандалардан бири бўлган. Ғулом Каримовнинг ёзишича, “Муқимий замондоши Исмоил ота билан дўстона алоқада бўлиб, унинг санъаткорлик талантига ҳурмат билан қаранган” [2; 216].

Мумтоз мақом намуналаридан – Баёт, Чоргоҳ, Ушшоқ, Сувора сингари мумтоз куйларни найда маромига етказиб, ўзига хос услубда ижро этган. Созандалик санъатини Шарқий Туркистон, Эрон, Афғонистон, Ҳиндистон, Туркия каби мамлакатларда намойиш қилган. Исмоил найчининг бой ижро услуби хусусиятлари кейинги давр санъаткорлари, ўғли – Ўзбекистон халқ артисти Абдуқодир Найчи ва невараси – Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Исҳоқжон Қодиров ижросида давом этган.

Муқимий ижодига оид намуналарни ўрганиш давомида тўрт шеър айнанан Исмоил найчига тегишли эканлиги аён бўлди. “Кўсамен”, “Ҳайрон кўсамен”, “Паришон кўсамен”, “Девонамен” шулар қаторига киради.

Ҳар шаҳарда кўп агар юрсам, бир ой юргум келур,
Найлайин савдойи, аҳволим паришон кўсамен.
Найчилик бўлди фалак бедодидин охир ишим,
Йўқса, бир вақтда сурган даври даврон кўсамен.

(“Кўсамен”)

Ғулом Каримовнинг ёзишича: “... Муқимий бу санъаткор (Исмоил найчи – Н.К.) билан дўстона алоқада бўлиб, енгил ҳазил йўли билан унга бағишлаб юқори-

даги шеърларини ёзган бўлса-да, лекин бу фактлар тагида аччиқ ҳақиқат ётади” [5; 186]. Зеро адиб яшаган даврда халқ орасидан етишиб чиққан санъаткорлар

фақирона ҳаёт кечиришган. Ўз навбатида Муқимий ҳам бу мавзуга такрор-такрор мурожаат қилиши ортида, гўёки ўз тимсолини гавдалантиргандек туюлади.

Мамажон Макай, Макайхон, Макайлик – Муқимий замонасида халқ орасида катта шуҳрат қозонган машҳур санъаткор ҳофизлардан бўлиб, асли исми Муҳаммаджон. Асли Қўқонга яқин “Макай” қишлоғидан бўлганлиги

сабабли “Макайлик” номи билан ном қозонган.

Ғулом Каримовнинг таъкидлашича: “Замонасининг машҳур ҳофизларидан, Фарғонанинг, умуман, Туркистоннинг кўп шаҳарларига бир неча марта гастроль билан чиққан, унинг 1891 йилда Тошкентга келгани ва зўр муваффақият билан ўз санъатини намойиш қилгани маълум” [2; 67].

Қилсам гаровин жондин, чиқсанг шаку гумондин,
Сандин бўлак улфатдин, безорман Макайлик.
“Ушшоқ”, “Баёт” га дилтанг, ёқмайди ўзга оҳанг,
Тинглай ўзинг ўқусанг, “Гулёр” ман Макайлик.

Муқимийнинг санъат аҳлига бағишланган яна бир мусиқий намунаси Шобарот ҳамда Шоҳи Жалилга атаб ёзилган:

Ҳамроҳу жўраларинг сенинг Шобаротдир,
Шоҳи Жалил хониши қанду наботдир,
Ҳар қайси ноҳидонаю олий сифотдир,
Аркини базму айш алардан саботдир,
Ҳар ваҳтиким дуонгиз этиб, ашкбормен...

Фарзинхон ҳофиз – Муқимий шеърларида Фарзинхон, Фарзинча номи тез-тез учраб туради ва зўр санъаткор сифатида тилга олинади. Етук ҳофиз ва созанда, дутор ва танбур чолғуларининг моҳир ижрочиси сиймосида ҳақиқий санъаткор тимсоли намоеён бўлади. “Фарзин” сўзи шахмат ўйинида “энг кучли дона”, “сипоҳ” маъноларини англатади. “У шахмат билан кизиб, унда зўр маҳорат қозонгани учун “Фарзинча”, “Фарзинхон” лақаби билан шуҳрат топган” [2; 68]. Фарзинхон ҳофиз юқорида номлари зикр қилинган донишмандларнинг нодир назмларини ёд олди, уларнинг ҳикматларга тўла маъноларини қалбига муҳрлади.

Дастлаб Тошкентдаги турли йиғинлар, тўй-маъракаларда ишти-

рок эта бошлади, “Шарқия” кечаларида, кейинчалик Исфара, Ўш, Туркистон ва бошқа жойлардаги турли сайилларда, қўшиқ беллашувларида қатнашган. Фарзинхон ҳофиз ижросидаги мусиқий намуналар XX аср бошида граммофон пластинкасига ёзиб олинган. Унинг ижро анъаналари кўпгина ҳофизлар, жумладан, Ҳамроқулқори, Мулла Тўйчи ҳофиз ижодига таъсир кўрсатган.

Ўзбекистон миллий энциклопедиясида қайд этилишича, “... ўзининг кенг диапазонли, ёқимли ва ширадор овози, дардли, хис-туйғуларга бой ижро услуби билан шуҳрат қозонган. Муқимий унга ҳофизларнинг “беки” сифатида нисбат берган [6]. Мавлоно Муқимий Фарзинхон ҳофиз исмини ўз шеърларида тез-тез тилга олган:

Рози дил бир-бир сабоға шарҳ қилдим, ёрга
 Гар деган бўлса, мабодо тоза уқтурганмукин?
 Жўралар базмида арз айланг гаҳи Фарзинчага,
 Эсидин чиқмай Муқимий, ёдида турганмукин?

Фарзинхон Ҳофиз ижро бисотидан катта ашулалардан – “Патнус Ушшоғи”
 Фарғона-Тошкент мақом йўлларида ва ўзи басталаган ашулалардан – “Бу на
 – “Тошкент ироғи”, “Ушшоқ”, “Баёт”, савдо кардан” каби асарлар ўрин олган.

Сўз қил, Муқимий, мухтасар, ўюнда лочин ҳамлагар,
 Хулласки, рангин жилвагар, мўъжазки Фарзинхон экан [7; 150].
 Муқимий яқин дўсти бўлмиш Фурқат ҳам санъаткорни
 Айлар эрди гоҳ Фарзинхон “Сувора” машқини
 Яхши савт ила Фузулийдин ўқиб ашъорлар [8; 180].

Мулла Тўйчи Тошмуҳаммедов — ҳофизлик санъатини юксак поғоналарга кўтарган етук намояндалардан биридир. Шарҳ мумтоз адибларидан – Ҳофиз, Навоий, Машраб, Бедил, Фузулийларнинг ижоди билан яқиндан танишиб, уларнинг ғазаллари асосида ашулалар ижро этган. Тошкент услубидаги мумтоз мусиқий репертуарни бойитган ижрочи, ҳофиз сифатида тарихда қолди. Мусиқа-шунос олим Отаназар Матёқубовнинг ёзишича: “У (Мулла Тўйчи – Н. К.) Муқимий ва Фурқат каби шоирлар билан дўстона алоқада бўлган. Ўз даврининг йирик ашулачи ва созандалари билан яқин муносабатда эди. Улар: Устоз Мадумар – Қўқондан, Содирхон ҳофиз – Хўжанддан, Ҳожи Абдулазиз – Самарқанддан ва бошқалар” [9; 328-329].

Шариф Юсуповнинг “Ҳофизлар Сардори” номли мақоласида айтилишича, “Мулла Тўйчи ...тез орада бутун Туркистон ўлкасининг машҳур ҳофизига айланди. Кишилар катта йиғинларда узоқ шаҳарлардан унинг хонишларини тинглашни орзу қилиб келадиган бўлиб қолдилар. Унинг хонишларини турли давраларда эшитган Муқимий, Фурқат каби шоирлар бирин-кетин унинг ижроси учун ғазал, мураббаъ, му-

хаммаслар битиб берадиган бўлишди” [10; 11]. Тўйчи ҳофиз кўплаб мамлакатларда бўлди. Жумладан, Эрон, Туркия, Италия, Миср, Ҳиндистон ва Шарқий Туркистон шаҳарларида ижрочилик маҳоратини намойиш қилган.

Атоқли ҳофизни кўрган, санъатидан бевосита баҳраманд бўлган замондошларининг айтишларича: “Мулла Тўйчи ижро этган ашулалар ниҳоятда таъсирчанлиги, сўзларининг аниқ ва равшан айтилиши билан ажралиб туради... Мулла Тўйчи Тошмуҳаммедов халқ орасида жуда машҳур эди. У ўзининг соддадиллиги, самимийлиги, меҳрибонлиги билан ҳамманинг муҳаббатини қозонган эди; унинг атрофида энг яхши мусиқачилар – Шобарот (танбурчи ва ашулачи), Абдуқодир Исмоилов (найчи), Шораҳим Шоумаров (ашулачи), Аҳмаджон Умурзоқов (қўшнайти) кабилар тўпланган эди” [11; 31]. Мулла Тўйчининг ижро дастурларидан ўрин олган мумтоз мусиқий намуналардан “Фифон”, “Сегоҳ”, “Ушшоқ”, “Баёт”, “Гиря”, “Гулёри Шаҳноз”, “Илғор”, “Нолиш”, “Таронаи Дуох”, “Янги Курд”, “Кўча боғи”, “Шитоб айлаб”, “Эшвой”, “Ироқ”, “Ул кун жонон” каби ноёб асарлар ўрин олган.

Мухтасар қилиб айтганда, Муқимийнинг кўплаб ғазаллари санъаткорлар томонидан куйга солинган. Бир қатор шеър, ғазал ва мураббаъларида мусиқа ва мусиқачиларнинг таърифи берилган. Бундан ташқари шоир замондош санъат усталари ҳақида ҳам кўплаб маълумот беради.

Бу эса адибнинг мусиқий қарашларига ҳам қизиқиш уйғотади. Маълумки, Муқимий шеърлари асосида яратилган мумтоз ашула, катта ашула, мақом йўллари, ўзбек бастакорларининг бадиий баркамол ашуллари ниҳоятда кўп ва машҳур. Бу эса алоҳида мавзудир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Уйғун. Муқимий. ЎзФан нашриёти. -Тошкент: 1942.
2. Каримов Ғулом. Муқимий ҳаёти ва ижоди. Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти. -Тошкент: 1970.
3. Каримов Наим. Абдулла Қодирий замондошлари. -Тошкент: “Akademnashr”, 2020.
4. Бегматов Соиб. Ҳофизлик санъати. “Мусиқа” нашриёти, -Тошкент: 2007.
5. Муқимий. Икки томлик асарлар тўплами. II том (Нашрга тайёрловчи Ғулом Каримов). -Тошкент: 1960.
6. Ўзбекистон миллий энциклопедияси.
7. Муқимий. Асарлар тўплами, I жилд, -Тошкент: 1960.
8. Фурқат. Танланган асарлар. Ўзбекистон фанлар академияси нашриёти. -Тошкент: 1958.
9. Матёқубов Отаназар. Мақомот. “Мусиқа” нашриёти, -Тошкент: 2004.
10. Юсупов Шариф. Ҳофизлар Сардори//“Гулистон” журнали. 1-сон, 1990.
11. Олимбоева Карима, Аҳмедов Маҳмуд. Ўзбекистон халқ соҳначилари. -Тошкент: 1959.

ҲАЙДАРОВ Ҳумоюн,

Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий музыка санъати институти

катта ўқитувчиси

“ҚОБУСНОМА” – КЛАССИК ТАЪЛИМ ТИЗИМИ НАМУНАСИ СИФАТИДА

Аннотация. Мазкур мақолада “Қобуснома” асарининг мусикий таълимдаги аҳамияти ҳақида сўз боради. Муаллиф илм-фан ривожига катта ҳисса қўшган назарийчи-олим Кайковус Унсур-ал-Маолийнинг кўриб чиқилган асари билан мусиқачиларга қимматли тавсиялар беради.

Калит сўзлар: Қобуснома, мусиқа, хонанда, ҳофиз, Форобий, Кайковус, таълим, рисола, тавсия.

Аннотация. В данной статье идет речь о роли произведения “Кабус-наме” в музыкальном образовании. Автором рассматриваемого произведения Унсур-л-Маолий, выдающимся учёным-теоретиком, внесшим значительный вклад в развитие науки, даны ценные рекомендации для музыкантов.

Ключевые слова: Кабус-наме, музыка, певец, хафиз, Фараби, Кей-Кавус, образование, трактат, рекомендация.

Annotation. This article will discuss the role that the “Kabus-name” plays in music education. The author of the considered work, Unsuru-l-Maoliy, an accomplished theoretical scientist, who made a substantial contribution to the advancement of science, offers insightful advice for musicians.

Keywords: Kabus-name, music, singer, Hafiz, Farabi, Key-Kavus, education, treatise, recommendation.

Инсон камолоти, унинг илми ва маърифатли бўлиб улғайиши ҳар бир соҳанинг муҳим омилларидан бири ҳисобланади. Айнан таълим, унинг инсон ҳаётидаги ўрни хусусида ўтмиш алломалари қайғурганлар ва имкон қадар ўз асарлари ҳамда тадқиқотларида келажак авлод учун керакли маълумотларни қолдиришга ҳаракат қилганлар. Форобийнинг “Китабул мусикий ал-кабир” (“Мусиқага доир катта китоб”), “Калам фил-мусиқа” (“Мусиқа ҳақида сўз”), “Китабул мусиқа” (“Мусиқа китоби”), “Китабун фи-ихсабил-улум” (“Фанлар таснифига доир китоб”) каби асарларида, Ибн Синонинг “Шифо”, “Нажот”, “Ишорат” ва “Донишнома”, “Тиб қонуни” каби

асарларида ўз даври ҳамда келажак авлод учун кўплаб таълимотлар мерос қолган [1; 12-13]. Таълим-тарбияга оид энг эътиборли манбалардан яна бири Кайковуснинг “Қобуснома” [2] рисола-асидир. Унда “Эй фарзанд...” дея қилинган мурожаат орқали комил инсон этиб тарбиялаш ғояси илгари сурилган. Муаллиф асарни ўғли Гилоншоҳга бағишлаган [3]. Берилган тавсияларнинг аксарияти бевосита таълим билан боғлиқ десак, адашмаган бўламиз. Асар ўзида кўплаб соҳаларни қамраб олган бўлиб, ҳар ким керакли тавсияларни олиши мумкин. Жумладан, ўттиз олтинчи “Ҳофиз ва созандалик зикрида” деб номланган бобда мусиқачи учун зарур бўлган тавсиялар берилган бўлиб, у

бевосита муסיқа таълимининг ўзига хос тури ҳисобланади. Чунки бу тавсиялар орқали ижрочи бир вақтнинг ўзида сахна маданияти, ижро дастурига алоҳида эътиборли бўлиши, жамиятнинг турли кишилари қаршисида ўзини қандай тутиши кераклиги, инсонларнинг ташқи кўринишлари орқали уларнинг қалбига манзур бўладиган асарларни ижро этиш каби қимматли маълумотларни олиши мумкин. Бу эса муסיқа таълимининг ижрочиликда учрайдиган алоҳида жиҳатларидан биридир. “Қобуснома”да, ҳозирги кун назари билан қаралганда, *муस्ताқил таълим тури* мавжуд десак, муболаға бўлмайди. Чунки бу маълумотлар ёрдамида ўз устида муस्ताқил ишлаш, тавсияларни амалиётда қўллаш имкони бор. Улар инсон ҳаётида машғул бўладиган деярли барча тармоқларни ўз ичига қамраб олади. Муסיқа соҳасида ижрочининг муस्ताқил равишда ижро дастурини кенгайтириб бориши, ўз устида ишлаганда айнан қайси жиҳатларга эътибор қаратиши мумкин бўлади. Бу эса ижрочини ўз устида ишлашга мажбур этади ҳамда ривожланиши учун туртки вазифасини ўтайди.

“Эй фарзанд, агар ҳофиз бўлсанг, хушфеъл, қувноқ бўл, ҳамиша пок, мутайяб (хушрўй) ва хуш забон бўлгил ва ўз ишинга машғул бўлгил, ярамас хулқ, кўпол башара бўлмагил”, – деб бошланган жумлада ижрочи учун таълим билан бирга тарбия масаласи ҳам келтирилади. Ҳофизликнинг муҳим сифатлари фақатгина моҳир ижрочилик эмас, балки хушфеъл бўлишлик, қалбан яхшиликка интилувчи, ташқи кўринишга ҳам эътиборли бўлишлиги қатъий таъкидлаб ўтилади.

Юқоридаги жумладан Кайковус ҳофизнинг тарбиявий жиҳатига эътибор қаратган бўлса, қуйидаги жумлалар

орқали унинг кузатувчанлик хусусияти ҳақида фикр юритади: “Бир мажлисда ўлтурсанг, мажлис аҳлига қарагил, агар эшиттувчи қизил юзлик ва мош-биринч (мошгуруч) соқоллик бўлса, пайвас (доимий) зер (муסיқийда энг ингичка ва нозик овоз) тор била чертгил; агар сариқ юзлик бўлса, бўш тор била чертгил; агар қора юзлик, наҳиф (озғин) ва савдойи бўлса, кўпроқ уч тор била чертгил, агар оқ, семиз ва мартуб (хўл) бўлса, кўпроқ бам (муסיқадаги баланд тон) била чертгил, нединким, бу руд (муסיқа чолғуси)ни одамнинг тўрт таъби учун муҳайё қилмишлар” [2; 126]. Бу маълумотлар ҳозиргача ижрочиликдаги муҳим жиҳатлардан бири ҳисобланади. Таълим жараёнида сахнада ижро этиладиган асарлар билим масканида олиб бориладиган дастурлар ёки устознинг ўзига хос мактабига оид асарлардан иборат бўлади. Ўқувчи ёки шогирд муस्ताқил ижод йўлини бошлагандан сўнг тингловчилар қаршисига чиққанда кўп ҳолларда “Қобуснома”даги тавсияларнинг муҳимлилик даражаси ортиб боради. Афсуски, кўп ижрочилар ушбу қимматли маълумотларга амал қилишмайди ёки улардан мутлақо беҳабар бўлишади. Бу эса ижрочининг мавқеёига салбий таъсир кўрсатади. Маълумки, ўзбек муסיқасининг гултожи бўлган мақомлар аксарият ҳолларда саройларда, юқори мартабали инсонлар даврасида, мақом билимдонлари қаршисида ижро этилган. Бунда ижрочининг “Қобуснома”дан хабардорлиги муҳим аҳамият касб этган. Халқ орасида эса бу маълумотлар ижрочи учун янада юқори аҳамиятга эга бўлади. Чунки турли касб эгалари, ҳар хил хулқ-атворга эга кишилар кўпчиликини ташкил этади. Ижро этилаётган асарга тингловчилар эътиборини қаратиш, санъати билан ром этиш уларнинг эҳтиёжидан келиб чиққан ҳол-

да амалга оширилиши асарда келтирилган фикрларнинг асл моҳиятидир.

Устоз-шоғирд анъанасининг қимматли хусусиятларидан бири – таълим билан бирга тарбиянинг ҳам параллел равишда олиб борилишидир. “Қобуснома” да шу жиҳатга ҳам эътибор қаратилган. Жумладан: “Агар сени бир мажлисга олиб борсалар, унда икки киши нарда ўйнаб ўтирғон бўлса, гарчи сен нардабоз бўлсанг ҳам, ҳофизликни тарк этиб, уларнинг таълим ва томошасига машғул бўлма, чунки сени ҳофизлик учун келтирмишлар, нардабозлик учун келтирғон эмаслар” [2; 126], – дея мурожаат қилинади. “Нардабоз” мисолида бошқа кераксиз амаллар ижрочи учун номаъқул эканлиги илгари сурилади. Яъни ҳофиз таклиф этилган даврада асосий вазифасидан бошқа ҳар қайси машғулот унинг учун салбий оқибатлар билан якун топиши огоҳлантирилади.

Шу ўринда бир фикрни айтиб ўтсак. Устоз-шоғирд тизими мавжуд вақтларда “Қобуснома” да берилган маълумотлар турли кўринишларда ўргатиб келинган [4; 15]. Лекин кўпинча оғзаки кўринишда бўлган, яъни ёзиб қолдирилмаган. Шу сабабли баъзан бу фикрларни тўла англаб етиш, амалиётда қўллаш доим ҳам тавсия этилганидек бўлмаган. Хулоса қилиш мумкинки, бу манба мусиқа таълимининг яна бир ўзига хос усули бўлиб, ҳозирга қадар хусусияти ва аҳамиятини йўқотмаган. Шунинг учун вақт синовидан ўтган ва долзарблигини сақлаб қолган бу рисоланинг мусиқага оид қисмидан, айниқса, анъанавий хонандалик ва анъанавий чолғу йўналишида таълим олаётган ўқувчи ва талабаларнинг энг муҳим дастуруламали сифатида фойдаланиш мақсада мувофиқ бўлар эди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ражабов Исҳоқ. Мақомлар. -Т.: 2006.
2. Кайковус Унсур-ал-Маолий. Қобуснома. Адабий-бадиий нашр. Нашрга тайёрловчилар: Долимов С., Долимов У. -Т.: 1994.
3. Матёқубов Шавкат. Анъанавий ижрочилик санъати тарихи. Ўқув қўлланма. -Т.: 2015.

<https://kh-davron.uz/kutubxona/multimedia/kaykovus-qobusnoma.html>

АМОНОВ Дилшод,

Ўзбекистон давлат консерваторияси докторанти (PhD)

МУАЛЛИФИ НОМАЪЛУМ ҚЎЛЁЗМА

Аннотация. Мазкур мақолада ўрта асрларда яшаб ижод қилган олимлар ва уларнинг ижодий маҳсули, шу билан бирга муаллифи номаълум қўлёзма ҳақида атрофлича сўз боради.

Калит сўзлар: Марказий Осиё, маданият, рисола, олим, мусиқа, илм, Хожа Юсуф Бурҳон, Дарвеш Фазлулоҳи Нойи, Кавкабий, қўлёзма.

Аннотация. В данной статье раскрывается работы учёных и их трактатов, написанных средневековья, и в том числе о трактате неизвестного автора.

Ключевые слова: Центральная Азия, культура, трактат, учёный, музыка, наука, Хожа Юсуф Бурхан, Дарвеш Фазлуллахи Нойи, Кавкаби, рукопись.

Annotation. This article reveals the works of scientists and their treatises written in the Middle Ages, including the treatise of an unknown author.

Keywords: Central Asia, culture, treatise, scientist, music, science, Khoja Yusuf Burkhan, Darvesh Fazlullahi Noyi, Kavkabi, manuscript.

XV-XVI асрлар Марказий Осиёда оғир тарихий даврда – Темурийлар давлатининг сиёсий инқирозга учраши ва емирилиши, Мовароуннаҳрда янги ҳукмрон сулола – кўчманчи ўзбек Шайбонийлар сулоласининг ўрнатилишидир. Амир Темур асос солган қудратли давлат тизими аста-секинлик билан заифлашиб, Марказий Осиёда Шайбонийлар (1501-1598), Шарқий Туркистон ва Ҳиндистон ҳудудларида Бобурийлар (1526-1857), Хуросон ва форс заминида Сафавийлар (1501-1732) султонликлари юзага келишига сабаб бўлди. Темурийлар империясининг сўнгги маркази бўлмиш Ҳиротнинг маданий-маърифий вориси сифатида Шайбонийлар давлатининг пойтахти қадимги Бухоро майдонга чиқди. Сўзимиз исботи сифатида Хусайн Бойқаро саройида Абдурахмон Жомий (1414-1492) ва Алишер Навоий (1441-1501) ҳамда Хусайн Воиз Кошифий (1440-1505), Камолиддин Би-

ноий (1453-1512), Камолиддин Беҳзод (1455-1537) каби буюк ижод аҳли қаторида Устод Қулмуҳаммад Удий, Устод Саййид, Устод Шоҳқули Ғижжак, Аҳмад Ғижжак, Устод Шайх Фонийлар нафақат Хуросонда, балки бутун Ислон дунёсида ном чиқарган етук олим алломалар ҳам бўлган.

Мусиқага бўлган қарашлар мусулмон маданиятининг мавзу ва жанри бўйича адабиётларда кенг ва ранг-баранг ўз аксини топган. Унинг ривожланиши араб тили анъаналари доирасида содир бўлди, жумладан, адабиёт – бадиий адабиёт, тарихнавислик, илмий ва умумий адабий жараённинг таъсирини ўзида мужассам этган адабий услуб ва поэтикани бирлаштиради. Ушбу манбаларнинг муаллифлари ёзувчилар, тарихшунослар ва қомусий олимлар бўлган.

Мусиқа санъатида ёзувчи зиёлиларнинг алоҳида қизиқишини қайд этиб, Х. Ж. Фармер шундай дейди: “Мусиқа бутун дунёда мавжуд тарихчилар, био-

графлар ва назариётчилар томонидан илгари сурилган. Уларнинг орасида араб адабиётининг бир қатор таниқли номлари ҳам бор эди” [1; 163-164].

Ўрта аср араб адабиётининг ўзига хос хусусиятларидан бири ҳақида тадқиқотчи Фильштинский И. М. шундай ёзади: “Ишбилармонлик ўртасидаги чегара илмий-ибратли ва бадий адабиёт (прозали асарлар)да етарлича ифодаланмаган” [2; 225]. Мақсаднинг кўп функциялилиги, унда тўлақонли мусиқий адабиётда ҳам қўлланилади десак, муболаға бўлмайди. Турли жанрдаги материаллар аралашмасида ифода этилган сифатлар – дидактик, бадий ва илмий услублар, мусиқа ҳақидаги турли қарашлар – диний, бадий, эстетик, афсонавий, амалий ва илмий – кўпинча бир хил манбаларда ўзаро боғланган.

X-XV асрларга назар ташласак, Шарқ мусиқашунослигида Марказий Осиёдан чиққан уламо ва мутафаккирлар мусиқий илмнинг шаклланиши ва ривожига салмоқли ҳисса қўшганлар: Ал-Кинди (тахминан 800-870, Бағдод) [3; 297-312], Абу Наср Форобий (870-950, Дамашқ) [2], Абу Абдуллоҳ Хоразмий (X аср) [3], Абу Али ибн Сино (980-1037) [4], Сафиуддин Урмавий (тахминан 1216-1294) [5], Абдулқодир Мароғий (1353-1435) [6] ва бошқалар. Уларнинг орасидан XV асрнинг иккинчи ва XVI асрнинг биринчи ярмида яшаб ижод қилган Нажмиддин Кавкабийни (1532-1533 вафоти) алоҳида таъкидлаб ўтиш лозим. Шу даврда (тахминан) номаълум муаллиф томонидан форс тилида ёзилган рисола бизгача етиб келган. Қўлёзманинг биринчи сатрлариданоқ мусиқа ҳақида сўз юритилмай, мусиқа илмини ўрганмоқчи бўлган ўқувчи ҳақиқий мусулмон, ўз динининг содиқ издоши бўлиши бўйича маслаҳат берилган. Ислом динига асос солинганидан бери кўп асрлар ўтишига

қарамасдан, унинг диний таълимотида катта ички ўзгаришлар рўй бериши керак эди, шу сабабли исломнинг санъатга муносабатини тавсифловчи ҳужжатнинг рисола сифатида пайдо бўлиши тарихий имкониятга айланди.

Ўрта аср мусулмон олимлари ўз асарларини

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

(Меҳрибон ва раҳмли Аллоҳ номи билан) ибораси билан, баъзан бу калимага яна

و بِهِ اسْتَعِیْن

(ва ундан ёрдам тилаб) ёки шу каби иборани қўшиб бошлаганлар. Масалан, ибн Синонинг

” جوامع علم الموسيقى “

(“Мусиқага оид тўлиқ китоб”и) қўлёзмаларидан бири

و ما بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ تَوْفِیْقِیْ اِلَّا بِاللّٰهِ

(Меҳрибон ва раҳмли Аллоҳ номи билан, менинг муваффақиятим фақат Аллоҳнинг ёрдами биландир) деб бошланади. Бу ўз диёнатини таъкидлаш ҳам бўлган. Ибн Зайланинг “Мусиқага оид тўлиқ китоб”и

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

калимаси билан бошланади [9; 50]. Муаллифи номаълум мазкур рисола ҳам

سَمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ اَیْرُوْهِیْمِ

(Бисмиллоҳи-р-Роҳмани-р-Роҳийм, Меҳрибон ва раҳмли Аллоҳ номи билан бошлайман) сўзлари билан бошланиб, сўз бошида: “Мусиқа илми, илоҳий сир-асрорларга бой санъат турларидандир, уни хос авлиёлардан бошқа ҳеч ким тушунмайдилар”. “Билки, бу рисола мусиқа илмининг баёни, барча илмлар орасидан танладим, устозлар тилидан олиб ёздим, ҳам амалий,

ҳам назарий жиҳатдан инсон камолотининг билишича имкон даражасида маълум қилишга ҳаракат қилдим”, – [10; 105] деб, бошқа илмлардан кўра мусиқа илми танлангани маълум қилинмоқда. Ўрта асрлар мусиқа эстетикаси билан танишишда муҳим ҳақиқатни доимо ёдда тутиш керакки, мусиқа бу давр назарийетчилари томонидан санъат сифатида эмас, энг аввало, аниқ фан сифатида тушунилган. Шу тариқа муаллиф мусиқа илмини ҳам амалий, ҳам назарий жиҳатдан ёритиб беришга ҳаракат қилган.

“Менинг мақсадим, мақомларнинг асли қандай пайдо бўлгани ва олти овоз қайси бири ва 24 шуъба қайси бири ва мухталиф (бошқача) рангларнинг жами нечта ва қаердан пайдо бўлганини аниқлашдир” [10; 105]. Муаллиф ўз даврида мақомларнинг қандай пайдо бўлганлигини тушунтиришга ҳаракат қилади, 6 овоз, 24 шуъба, рангларнинг жами нечталиги ва рисоланинг таркиби нимадан иборатлиги ҳақида маълумот беради: “Алалхусус, устозларнинг тилидан, Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи ўз даврининг етук, тенгсиз мусиқачиларидан ва у шу фанни Шаҳзода жаноб Хожа Юсуф Хожа Бурҳониддин Раҳматуллоҳ Шайх ул-ислом Аҳмад Қосим қуддиса сирриҳу (“Қуддиса

сирриҳу” – арабча “сирри муқаддас бўлган”, деган маънони англатади ва вафот этганлар ҳақида айтиладиган дуо ҳисобланади) фарзандидан ўрганди, ушбу қасида толибларга файз берсин ва ушбу фанни ўрганишида кўмак берсин” [10; 105]. Мана шу сатрлардан кўриниб турибдики, бу кўлөзма авваламбор ўқув қўлланма, дарслик сифатида толибларга мўлжалланган. Муаллиф устозларнинг тилидан, алалхусус Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи, Хожа Юсуф Бурҳониддиннинг шогирдидан ёзиб олганлигини таъкидламоқда.

Хожа Юсуф Бурҳон – “Ҳазрати шайх ул-исломий Аҳмади Жомий (қуддиса сирриҳу)нинг яқинроқ авлодидиндур. (Ҳазрати шайх ул-исломий Аҳмади Жомий Абу Наср ибни Абул Ҳасан (туғ. 1049, Жом. ваф. 1141, ўша шаҳар) олим, мутасаввуф шоир). Фақир ва фано тарийқида сулук қилур эрди. Ва тажарруд ва инқитоъ расмин кўп маслук тутар эрди. Ва жамаи аҳли туруқнинг соҳиб тарийқи эрди ва мусиқий илмин ҳам яхши билур эрди ва фақир мусиқий фанида анинг шогирдимен. Кўпроқ ўз шеъриға мусиқий боғлар эрди. “Исфаҳон” амалини, бу байтиға боғлабтурким:

Расид мавсуми шодио айшу тараб,
Агар гадо ба муроди диле расад чи ажаб” [11; 27].

Шодлик, завқ ва хушчақчақлик мавсуми келди.
Агар гадо ҳам ўз дилидаги муродига етишса не ажаб!

(Д. А. таржимаси)

Навоийнинг “Мажолис ун-нафоис” асаридан шу маълум бўлмоқдаки, Хожа Юсуф Бурҳон суфийларнинг олий насабли сулоласидандир ва бу мазкур рисолада ҳам ўз тасдиғини топмоқда (Хожа Юсуф Хожа Бурҳониддин Раҳматуллоҳ Шайх ул-ислом Аҳмад Қосим).

Хожа Юсуф Бурҳон ҳақида Кавкабий “Рисолаи мусиқий” да ёзади: “Хожа Юсуф Бурҳон каминанинг устози (яъни Кавкабий ўзини назарда тутмоқда) ва жаноб Хожа Абдулқодирнинг шогирди (бу ерда Абдулқодир Мароғийни назарда тутмоқда)” [12; 52].

Шарқшунос олим Александр Джу-маевнинг фикрича: “Марказий Осиёда мусиқачи ва мусиқа назарийчилари орасида ўзига хос боғлиқлик риштала-ри мавжуд бўлган, мусиқа илмининг силсиласи (занжир), ушбу силсила Хожа Абдулқодир Мароғийга бориб тақалади. Охиргининг шогирди Хожа Юсуф Бурҳон (балки устозининг усто-зи), Мавлоно Нажмиддин Кавкабий Бу-хорининг устози, ундан мусиқа илмини шогирди Мавлоно Ҳасан Кавкабий ўр-ганиб, Дарвиш Али Чангийннинг устози бўлган” [13].

Юқоридаги манбаларга таянган ҳолда, демак, Кавкабий бевосита усто-злик шажараси бўйича Хожа Юсуф Бурҳондан Абдулқодир Мароғийнинг набира шогирди, деган фикрга келиш мумкин.

А. Фитрат Хожа Юсуф Бурҳон ҳақи-да: “Навоийнинг ўзи мусиқийни Хожа Юсуф Бурҳон деган атоқли бир му-сиқий олимдан ўрганди. Мусиқийнинг назарий-амалий ёқларидан яхши би-лар эди”, [14; 41] – деб айтиб ўтган. Де-мак, Фитрат Хожа Юсуф Бурҳонни ўз даврида мусиқий илми ҳам назарий ва ҳам амалий жиҳатдан етук билган мутахассислардан бири бўлгани билан бир қаторда олим даражасида ҳам кўр-моқда.

Кўриниб турибдики, Хожа Юсуф Бурҳон ҳақида илмий маълумотлар етарли эмас. Аммо уни Мароғийнинг илмий-назарий, билимининг Кавкабий давригача етказиб берувчи, ўз даври-нинг етук алломаларидан десак мубо-лаға бўлмас. Хожа Юсуф Бурҳон, Кав-кабий ва Алишер Навоийдан ташқари ҳам шогирдларининг борлиги ҳақидаги маълумот мазкур рисолада келтирил-ган (Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи ўз дав-рининг етук, тенгсиз мусиқачилардан ва у шу фанни Шаҳзода жаноб Хожа

Юсуф Хожа Бурҳониддин Раҳматуллоҳ Шайх ул-ислом Аҳмад Қосим қуддиса сирриху фарзандидан ўрганди). Дар-веш Фазлуллоҳи Нойи ҳақида ҳам маъ-лумот берилган бўлиб, бевосита Хожа Юсуф Бурҳоннинг шогирди эканлиги ва мазкур қўлёзма унинг раҳнамоли-ги ёрдамида ёзилганлиги таъкидлан-моқда.

Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи (тавал-луд санаси номаълум – Самарқанд, вафоти – 1511, Ҳирот), самарқандлик созанда ва бастакор мусиқа ва бошқа санъат йўналишларини она шаҳри Са-марқандда ўрганган. Мусиқий-назарий билимларни мукамал билган, шеъ-риятда ҳам рисоалар ёзган. Мусиқа илмидан Хожа Юсуф Бурҳониддиндан (Ҳирот) сабоқ олган, Абдурахмон Жо-мий (1414-1492) ва Алишер Навоий (1441-1501), Хожа Абдулла Марворид-нинг назарий сабоқларидан баҳраманд бўлган. Най чолғуси учун мусиқий та-снифи ўз даврида Ҳирот ва Самарқанд маданий ҳаётида жуда машҳур бўлган, кўплаб устозлар унинг: “Накши моҳ”, “Пешрави най”, “Амали хубон”, “Сав-ти дилситон” каби асарларини ўз ижо-диётида фойдаланишган. Шеъриятда Нойи тахаллуси билан ғазаллар ёзган” [15; 59]. Демак, Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи шоир, бастакор ва машҳур созан-далардан бўлган.

“Рисола 12 бобдан иборат. Бу бечора 12 қавлдан 12 мақом пайдо бўлди. 12 имом учун ва ҳар бир қавл 12 бозғўйга эга. Рисола қуйидаги боблардан иборат:

1. 12 мақомнинг пайдо бўлиши баёнида.
2. 24 шуъба баёнида.
3. 6 овоз баёнида.
4. 24 шуъба баёнида 12 мақомдан олин-ган.
5. 6 овоз баёнида, унинг қандай олинган-лиги.

6. *Усулларнинг қандай пайдо бўлиши баёнида*
7. *Баҳри усул баёнида (тавсифи бўлиши мумкин).*
8. *Тароналар усуллари ҳақида.*
9. *12 га яна 5 баҳрнинг қўшилиши баёнида рангларнинг пайдо бўлиши.*
10. *Турли рангларнинг пайдо бўлиши баёнида* [10; 105].

12 сонини мусиқий асарларида илк бор Абдулқодир Мароғий ишлатган. Унинг 12 сонини бевосита 12 мақом сонига боғласак, муболаға бўлмас. “Жомеу-л-алҳон” [16] (“Муסיқа тўплами”) “Мақосидул-алҳон” [17] (“Муסיқа тўплами”) асарларида “мақом” атамасини қўлламадан, уларни оддийгина “боб” ва “фасл” деб атайдди.

XVI-XVII аср рисолаларининг баъзилари 12 бобдан иборат бўлиб, Нажмиддин Кавкабий [12] ва Дарвиш Али Чангийларнинг [18] “Рисолаи мусиқий”лари мисол бўла олади. 12 сонининг танланиши бевосита мақомларнинг 12 сони, 12 ой, 12 бурж билан боғланган бўлиши мумкин.

XVI асрда Ўрта Осиё халқлари санъати эски анъаналарни давом эттирди. Лекин айтиб ўтиш жоизки, бу даврдан бошлаб кўплаб мусиқий асарлар 12 бобдан иборат бўлиб, бу 12 мақом сонига мос келади. “Рисолаи мусиқий” (Муסיқа ҳақида рисола) бунинг яққол мисолидир [19; 36].

А. Фитрат “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” да ёзишчи: “Кавкабий Убайдуллохон исмига ёзиб тортиқ қилгани “Муסיқий рисоласи”нинг бошида кичкинагина бир фасл ёзиб, муסיқийнинг шариятга хилоф бўлмагани, катта авлиёлар томонидан ҳар вақт тингланиб келганини исбот этишга тиришган”.

Кўриниб турибдики, мазкур рисола мусулмончилик қонун-қоидаларига амал қилинган ҳолда, диний уламолар розилиги билан ёзилган. Муаллиф Бечора (муаллиф камтарлигини намён этиб ўзини Бечора деб атайдди) ҳам 12 бобга бўлади ва рисолаининг кириш қисмида: “Бу бечора 12 қавлдан 12 мақом пайдо бўлди. 12 имом учун ва ҳар бир қавл 12 бозғўйга эга”, – деб бошлайди. Бу рисолалар тасаввуфнинг ўзига хос хусусиятлари билан яққол бўялган деган фикр бевосита хаёдан ўтади, чунки мақомларнинг келиб чиқиши, шуъба, авозалар билан боғланган.

Мақомларнинг номларини пайғамбарларнинг исмлари билан боғлашди, Дарвеш Али муסיқий рисоласида: “Буюк муסיқашуносларнинг айтишича, Ходжа Абдулқодир бин-Абдураҳмон-и-Марғий, Ходжа Сайфуддин-и Абдулмўмин ва Султон Увайс “джелаир” бошида етти мақом бўлган, етти пайғамбар сонига. Ушбу етти мақомдан (лекин улар сони саккизга бўлган) Рост мақоми Одам атодан қолган. У ўзида жаннатдан ҳайдалган ва ҳаловатини йўқотган илк одамнинг кўз ёшини акс эттиради. Ушшоқ мақоми Нуҳ аждодларидан қолган, унинг исми “ноуха” – “ийғлаш” сўзидан олинган, чунки у жуда ҳам кўп йийғлар эди. Шундай қилиб, Наво мақоми Довуд пайғамбарга, Хиджоз мақоми Сулаймон пайғамбарга, Ироқ мақоми Айюб пайғамбарга, Хусайни мақоми Якуб пайғамбарнинг аждодларидан қолган, Рахови мақоми пайғамбар Муҳаммад с.а.в., Бусалик мақоми Умар Халифдан олинганлиги кўрсатилган”, [20; 7-8] – деган маълумотлар келтирилган. Муаллифи номаълум мазкур қўлёзма манбашунослик тарихи ва унинг Ўрта Осиё муסיқа маданияти билан умумий илдизларини ўрганишда ишончли ва қимматбаҳо манбалардан биридир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Farmer H.G. A History of Arabian Music to the 13-th century. London, 1929
2. Фильштинский И. М. История арабской литературы (X–XVIII веков). -М.: “Наука”, 1991.
3. Peter Adamson. Before Essence and Existence: al-Kindi’s Conception of Being. Journal of the History of Philosophy. Baltimore. Том 40, Изд. (июль, 2002).
4. Даукеева С. Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате “Большая книга о музыке”. -Москва: 2000.
5. Абу ‘Абдаллах Мухаммад ал-Харазми. Мифатих ал-’улум. Лейден, 1968; Хайруллаев М. М., Бахадиров Р. М. Абу Абдаллах ал-Хорезми. X век. -М.: “Наука”, 1988.
6. Арипов З. Т. Об особенностях образования музыковедческой терминологии в классическом арабском языке. -Т.: 2017.
7. Меҳди Хоссейни. О магаме в персидском музыкознании X-XV вв.
8. Абдуллаева С. А. Азербайджанские музыкальные инструменты очаровывают мир. -Баку: “Нурлар” изд. полиграфический центр, 2016.
9. Орипов З. Арабча мусиқа терминлари тизимининг шаклланиши ва тараққиёти (X-XV асрлар Марказий Осиё олимларининг мусиқашуносликка оид асрлари асосида) -Т.: 2019. Б. 50.
10. Номаълум муаллиф, №8739/III: Рисоланинг номи ҳам номаълум. Қўлёзма, ЎзР ФА Абу Райҳон Беруний номидаги Шарқшунослик институти №8739/III. Таржима Амонов Д.
11. Алишер Навоий. Мажолис ун-нафоис.
12. Рисолаи мусиқӣ; Рисола дар баёни Дувоздаҳ мақом. Таҳия, таҳқиқ ва тавзеҳот ба қалами Асқарали Раҷабов. -Душанбе: “Ирфон”, 1985.
13. Александр Джумаев. Абд Ал-Кадир Мараги и музыкальная наука Центральной Азии: К проблеме преемственности научного знания. 2018.
14. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. -Т.: 1993.
15. Донишномаи Шашмақом. Масъул муҳаррир Ражабов А. -Душанбе: 2009. Таржима Амонов Д.
16. Абд ал-Кадир Мараги. Джамии’ ал-алхан. Ба ихтимам-и Таки Биниш. -Техрон: 1987.
17. تهران. الألبان مقاصد. مراغي لقادر عبد. تعلیقات ببینش تقی 1966
19. Рашидова Дилбар. Дервиш Али Чангий и его трактат о музыке. -Т.: 1981.
19. Раджабов И. Р. Трактаты о музыке. -Т.: 2020.
20. Семенов А. А. таржимаси. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVIII). -Т.: 1946.

МИРШОХИДЗОДА Гулрух,

базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

ПЕРЕКЛИЧКА ВЕКОВ В ОПЕРЕ “ПРОБУЖДЕНИЕ” НУРИЛЛЫ ЗАКИРОВА

Аннотация. В данной статье рассматривается опера “Пробуждение” современного узбекского композитора Нуриллы Закирова в контексте исторической переклички рубежа XX-XXI веков. Автор статьи концентрирует научное внимание на проблемах драматургического развития, выявляет роль песни в организации музыкального материала, приходит к выводу тенденции симфонизации в оперном творчестве Нуриллы Закирова.

Ключевые слова: драматургия, песня, опера, сюжет, синтез, композитор, интонация, парититура.

Аннотация. Ушбу мақолада замонавий ўзбек композитори Нурилла Зокировнинг “Уйғониш” операси XX-XXI асрлар чегарасидаги тарихий асар контекстида кўриб чиқилади. Мақола муаллифи илмий эътиборни драматургик ривожланиш муаммоларига қаратади, мусиқий материалда қўшиқнинг ролини аниқлайди ва композитор Нурилла Зокиров опера ижодида симфониялаштириш тенденцияси мавжуд эканлиги ҳулосаси берилади.

Калит сўзлар: драматургия, қўшиқ, опера, сюжет, синтез, композитор, интонация, партитура.

Annotation. This article discusses the opera “Awakening” by the modern Uzbek composer Nurilla Zakirov in the context of the historical roll call of the 20th - 21st centuries. The author of the article focuses scientific attention on the problems of dramatic development, reveals the role of the song in the organization of musical material, comes to the conclusion of the trend symphonization in the operatic work of Nurilla Zakirov.

Keywords: dramaturgy, song, opera, plot, synthesis, composer, intonation, parity.

Создание произведения на историческую тему всегда выдвигает перед композитором особые аспекты интерпретации. Это наиболее оригинально проявляется на современном этапе развития музыкального творчества, связанном с принципиально новыми подходами к осмыслению событий исторического прошлого, культурного наследия. “Узбекские композиторы многообразно воплощают в своих сочинениях культурные традиции, максимально мобилизуя для этого свои воображение и фантазию”

[1; 99]. Весьма интересные наблюдения возникают при изучении связи времён, переклички веков, как это обнаруживаются в опере “Пробуждение” Нуриллы Закирова. Поскольку в опере главным героем является Хамза, то эта история представляет собой новую интерпретацию исторической темы.

Сегодня, когда мы изучаем эту оперу, мы видим, как удивительно перекликаются события, явления общественной жизни Узбекистана. Опера написана в 1983 году по мотивам произведения Хамзы, (либретто М. Рахма-

нова). “70-80-е годы прошлого столетия дали нам такие понятия, -отметила Э. Мамаджанова, - как взаимодействие и взаимообогащение культур, национальное и интернациональное” [2; 188]. В этом отношении Закиров был одним из первых композиторов по-новому осмысливших наследие Хамзы, учитывая опыт зарубежного оперного творчества, что позволило ему найти оригинальные решения сюжета драмы Хамзы в контексте актуальных проблем современного узбекского музыкального театра.

Обратившись к драме “Бай и батрак” Хамзы, композитор мог бы написать на данный сюжет большую оперу, потому что, в ней важную роль играет народ, показ его жизни в сложное преломленное время, и такого рода драма естественно могла претендовать на жанра большой оперы. Но как всегда в своём творчестве Закиров шел в процессе создания произведения своим собственным индивидуальным путём. Он решил, что это будет не традиционная полнометражная опера, а камерная опера и его выбор был совершенно верным, несомненно сказалась экспериментальной работой над “Дуэлью”.

Известно, что в начале 1980-х годов и в мировом оперном творчестве определились новейшие тенденции развития жанра, появились альтернативные, и более жизнеспособные его разновидности в виде рок-опер, мюзиклов, тяготеющих к явной камернизации.

Анализируя оперу, мы видим, что композитор использует современный музыкальный язык, и вплетает интонации песен Хамзы в музыкальную ткань оперы, а также встречаем алеаторику, современный метод применения песенного жанра. То есть, Закиров вписывает песню в современную звуковую партитуру, в современную гармонию, в тембровую драматургию.

Вступление к опере “Пробуждение” включает в себя вокальные компоненты, приводящие к развитию сюжета, которые можем назвать “переменностью функции в музыкальной форме” (термин В. Бобровского). Мы видим, как композитор меняет драматургические функции в музыкальной форме во вступлении. Говоря о песнях, то они пронизывают всю драматургию оперы и здесь именно песня вмонтирована в сквозное развитие. В опере экспозиция имеет важное значение, особенно новаторская сторона этой оперы, что здесь решается в плане импровизации. Она построена как импровизационная структура, отражающая узбекскую мысль, монодию и узбекскую ментальность.

Новации в опере “Пробуждение”, наблюдаются буквально с первых же тактов вступления, заменившим традиционную увертюру. В этом плане обнаруживается влияние оперного симфонизма Вагнера, который активно внедрял вступления к своим операм. И следует отметить, что позднее Верди испытал влияние Вагнера в своей поздней опере “Отелло”, отказавшись от увертюры. Оценивая, это творческое решение Закирова, следует отметить его инновационность и созвучность современной оперной драматургии. Вступление к опере содержит основные лейтмотивные элементы и в компактной форме, непосредственно подготавливает слушателя к восприятию действий.

Начальные интонации прежде всего героические (восходящие квартто-квинтовые мотивы), имеют хореическую структуру, чем очень активны. Благодаря этим новациям, опера “Пробуждение” приобрела совершенно иной, отличный от ряда других

современных узбекских опер облик, выделилась как перспективное направление. В “Пробуждении” обнаруживаются некоторые принципы даже рок-оперы, в частности, черты общности с оперой “Юнона и Авось” А. Рыбникова. Они проявляются в яркой экспрессии раскрытия женских образов. Такого рода экспрессивные выразительные средства, обнаруживаются кстати и в недавней опере “Кумуш” М. Махмудова в раскрытия образа главной героини.

Безусловно, творческое решение Закирова воплотить в опере сложную проблематику потребовало от него качественного отбора материала драмы “Бай и батрак” Хамзы для реализации идеи совмещения синтетических межжанровых закономерностей большой и малой опер, что безусловно является смелой новацией. Ключевая идея обусловлена инновационным подходом композитора к разработке новых принципов оперной драматургии, выбор систематики выразительных средств. Не случайно избрана лишь двухактная структура оперы включающая, пять картин и существенно переосмыслена сюжетная канва большой драмы “Бай и батрак” Хамзы.

В опере “Пробуждение” обнаруживается оригинальная композиторская интерпретация старинных полифонических форм. Так, обращаясь к выразительным возможностям пассакальи, Н. Закиров учёл творческий опыт предшественников в мировой музыкальной культуре XX века. Это, в частности, опера А. Берга “Воцтек”, где в момент наивысшего эмоционально-психологического состояния героя как обобщение его страданий пассакальи оказывает наиболее сильные воздействия на слушателя.

Аналогичное выявляется нами и в Восьмой симфонии Д. Шостаковича созданной в годы Второй мировой войны как отражение человеческих страданий, возвышенной скорбью людей. В пятичастном симфоническом цикле IV часть Largo, написана в форме пассакальи являющаяся трагической вершиной, монументом-кульминацией, воплощающим величие страдания и боли, и в то же время силы духа. Исторически сложившийся в музыкальной культуре средневековья и возрождения жанр пассакальи впитал в себя все трудности жизни народов исторических эпох и стил парадигмой величия человеческого духа, утвердившегося в искусстве высокого возрождения. Так и в опере “Пробуждение” Н. Закиров избрав пассакалью, сумел художественно достоверно передать историческую аллюзию старинного полифонического жанра.

Ещё одна аналогия, которую следует провести в нашем исследовании, -это пассакальи в опере “Катерина Измайлова” Д. Шостаковича. Образ главной героини этой оперы близок как Воццеку, так и герою “Пробуждения” Гафуру. Сила любви, обуреваемой Катериной Измайловой, толкает её на безумные поступки, обусловленные социальными факторами её жизни. Именно жанр пассакальи, оказался здесь художественно оправданным и целесообразным в драматургии оперы “Катериной Измайловой” позволил композитору создать потрясающую по силе воздействия музыку.

Обобщая наблюдения над пассакальей в опере “Пробуждение” Закирова, следует сделать вывод о плодотворности оперного симфонизма в современной узбекской опере, о перспективности творческого метода талантливого

узбекского композитора, неустанно искавшего новые пути в узбекской музыке нашего времени, в горячем стремлении запечатлеть её “болевые” точки и пробудить сознание и самосознание людей.

Во второй части обнаруживается другой принцип развития, связанные со сценой, где появляется женский образ. Также интересно то, что здесь песенные интонации как бы “пробуждаются” в этой драматургии. Они не сразу показываются как признаки песенной строфической структуры, а как отдельные интонации, которые затем укрупняются, чередуются с другими, - это принцип симфонизации. По нашему мнению задача Закирова состояла в том, чтобы использовать песни Хамзы как драматургический принцип симфонизации оперной драматургии.

Симптоматично, что Закиров в последние годы жизни в своем оперном творчестве обращался к Шекспиру, так же как и Верди, в частности, в оперной дилогии “Путь к трону”, содержащей две оперы “Гамлет” и “Макбет”. Воплощая в драматургии сложный шекспировский психологический характер любовно-лирических коллизий и широкий подход к теме любви, Закиров проецирует их на другие параметры духовного мира личности. Глубокое психологическое переживание, эмоциональные состояния Гафура обнаруживают черты общности с монологами Отелло в опере Верди. Этому способствуют достоинства либретто Арриго Бойто, который сумел рельефно высветить тему любви как эмоционально-психологическую доминанту оперного спектакля, что также обнаруживается нами в либретто Мамаджана Рахманова.

“Самые различные стороны оперы Верди поражают нас новизной и

смелостью. Отказываясь от крайностей симфонизированной и речитативно-декламационной оперы, композитор мастерски использует их сильные стороны: текучесть, непрерывность, композиционную гибкость оперных форм первой и характерность мелодического начала, его органическую взаимность со словом-второй” [3; 187]. Аналогичные драматургические принципы обнаруживаются и в опере “Пробуждение”.

Осмысливая воплощение темы любви в “Пробуждении” можно также обнаружить влияние драматургического решения аналогичной сюжетной сюжетной линии в опере “Алеко” Рахманова, где с огромной эмоциональной силой вырастили сложные психологические переживания героя. Данная общность драматургического принципа развития проявляется в сфере музыкального языка, интонационной структуры, ариозности, воплощения состояний неодолимой скорби и страдания.

Трактовка Закировым хора также образует моменты общности с принципами использования хора в операх “Отелло”, Верди, “Царе Эдипе” Стравинского и “Воццеке”, Берга, где хор наделяется комментирующей функцией, оттеняющей лирическую драму героя, усиливающийся его психологично-эмоциональные состояния. Хор в “Пробуждении” как комментатор в древнегреческой опере своей эпической силой воздействия покоряет слушателя.

Обобщая аналитические наблюдения над особенностями музыкальной драматургии оперы “Пробуждение”, следует сделать вывод о наделяется смыслообразующей сущности оперных исканию Закирова, оперный путь которого устремленно шёл по восходящей линии лестницы к жизненной вершине как наивысшей ступени человеческих

страстей, страданий и философских размышлений. Это линия имеет в оперном творчестве Закирова следующий алгоритм динамического восхождения к вершине: “Дуэль” дилогия “Путь к трону”: “Гамлет” “Макбет” и “Чингизхан” – “Манкурт” – “Пробуждение”:

Сопоставление этих произведений в аспекте развития творческой идеи,

утверждения темы любви как смыслообразующей субстанции, художественной концепции и роли каждой из данных опер, в этом произведении можно сделать вывод о том, что эти оперы представляют собой сквозной цикл, объединённый связующей нитью восходящей к философии любви Людвига Фейербаха.

Использованная литература

1. Галушенко И. Г. Контент “диалог культур” в творческих практиках композиторов Узбекистана//Философские и методологические проблемы исследования российского общества. Сборник трудов Пятой Международной научной конференции (25 ноября 2021 г.). -Москва: 2022. С. 98-102.
2. Мамаджанова Э. У. Изучение узбекской музыки зарубежными исследователями//Сборник Международной научно-практической конференции посвящённой 85-летию Государственной консерватории Узбекистана. Основные тенденции развития музыкального образования и науки (11 июня 2-2022 г.). -Ташкент: 2022. С.187-189.
3. Орджоникидзе Г. В. Оперы верди на сюжет Шекспира. -Москва: 1967. 327 с.

ТАШПУЛАТОВ Музаффар,

Ўзбекистон давлат консерваторияси таянч докторанти (PhD)

ЎЗБЕКИСТОН ЗАМИНИДА ИЛК ЗАМОНАВИЙ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ДАРГОҲЛАРИ ФАОЛИЯТИ

Аннотация. Ушбу мақолада Ўзбекистонда мусиқа таълими, тараққиёти ва тадқиқотлари юзасидан маълумотлар ўрин олган. Бундан ташқари унинг яқин ўтмиши ва бугунги аҳволи ҳақидаги айрим фикрлар ҳам келтирилган.

Калит сўзлар: педагогика, анъана, санъат, консерватория, Шашмақом.

Аннотация. Эта статья посвящена проблемам становления музыкального образования в Узбекистане. В ней также обзорно освещаются этапы формирования современного музыкального востоковедения.

Ключевые слова: педагогика, традиция, искусство, консерватория, Шашмақом.

Annotation. This article contains valuable information about music, education, development and research in Uzbekistan. There are also some notions of its recent past and present state of affairs.

Key words: pedagogy, tradition, art, conservatory, Shashmakom.

XX аср бошларида Туркистон минтақасида маърифий ислохотлар амалга оширила бошлади. Туркистон халқ университети (Ҳозирги Миллий университет) таркибида Туркистонда ҳам биринчи консерватория – Туркистон Халқ консерваторияси 1918 йилдан эътиборан ўз фаолиятини бошлади.

Мазкур Халқ консерваториясининг асосий вазифаси халққа мусиқадан бошланғич маълумот бериш, бирорта чолғу-созда чалишни ўргатиш ва хонандалик мутахассислигидан сабоқ беришдан иборат эди. Ўқиш муддати ва дастури аниқ белгиланмаганлиги учун ҳар бир устоз-педагог ўқувчи-талабанинг қобилияти ва имкониятини назарга олган ҳолда дарс берганлар.

Республикада европача тизимда хонанда, созанда, композитор ва мусиқа-

шуносларни тайёрлаш учун шаҳарларда 3 босқичли махсус давлат мусиқа мактаблари, техникумлар, консерватория ва санъат институтлари биринкетин ташкил қилина бошланди.

1924-25-ўқув йилида Туркистон Халқ консерваторияси қошида Тошкент давлат мусиқа техникум-интернати (келажакдаги Ҳамза номидаги мусиқа ўқув юрти), сўнгра В. Успенский номидаги иқтидорли болалар академик лицейи ташкил топди. Мазкур ўқув даргоҳи расмий равишда тасдиқланган ўқув режаси ва европача услубда тузилган дастурлар билан барча чолғу-созлар ва хонандалик бўйича малакали ўқитувчилар билан таъминландилар.

XX аср бошларида Туркистон Автоном Республикаси Маориф комиссарлиги тузилиб, унинг Илмий Кенгаши ҳузурида “Музыка-этнографик билим

хайъати” ташкил топди. “Ғ. Юнусов, К. К. Юдахин, Е. Д. Поливанов, Ғ. Зафарий каби олим ва ёзувчилар бўлиб, уларнинг асосий вазифаси янги мактаблар учун ўзбек тилида дарсликлар, ўқув-методик қўлланмалар ва илмий-оммабоп асарлар яратиш эди” [1; 276].

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

1925 йилда Хивада ҳам асрий анъаналар замирида Хива болалар мусиқа мактаби очилди ва биринчи директори Матюсуф Харратов этиб тайинланган эди.

Шу тариқа 1920 йилнинг бошидан Ўзбекистонда миллий мусиқа чолғуларида чалишни ўргатадиган махсус мактаблар очилди. Бироқ бу мактаблар европача услубда бўлиб, ўқувчиларга нота тизими ҳамда Европа мусиқа назарияси ўқитилар эди.

1921-1924 йилларда Туркистондаги маориф институтларида ҳам мусиқа дарси мажбурий предмет сифатида ўқитиш бошланди. Бироқ бу институтларда ўқув режалари, асосан, рус билим юртлари учун мўлжалланган тарзда тузилган бўлиб, асосий предметлар нота саводи, рус мусиқа назарияси ва тарихи, инқилобий мазмундаги рус

хоридан иборат эди. “Фарғонада 1921-22-ўқув йилида фаолият кўрсатган миллий профессионал мусиқачилар тайёрлаш мусиқа мактабида 7 та синф бўлиб, улар: фортепиано, скрипка ва альт, виолончель, контрабас, дамли асбоблар, хор синфи ва халқ куйларидан иборат эди [2; 16].

1925-ўқув йилидан бошлаб Бухорода “Шарқ мусиқа мактаби”нинг ўқув дастурига ҳам Европа нота ёзуви, сольфежио, мусиқа назарияси, тарихи фанлари билан Европа чолғу созларининг барча турлари киритилди. Шу даврдан бошлаб мусиқа мактабида ўқув жараёни икки – миллий ва европача услубий йўналишларида олиб борилди.

1928 йилда Самарқанд мусиқа ва хореография институти ўз фаолиятини бошлади. Институтнинг раҳбари этиб Н. Миронов тайинланди. Институт ўз олдига халқ ижодиётини тадқиқ этиш, миллий ашула ва рақс санъатларини ўргатиш, мусиқа тарихига оид маълумотларни тўплаш ҳамда нота намуналарини яратишдек маърифий вазифаларни мақсад қилиб қўйди.

1932 йилда Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти ташкил қилинди. Шу йилнинг август ойида унинг санъат бўлими ҳам ўз фаолиятини бошлади.

1930 йили Ўзбекистоннинг пойтахти Самарқанддан Тошкентга кўчиб ўтиши туфайли Самарқанд мусиқа ва рақс институти ҳам 1932 йили Тошкентга кўчиб ўтди. Ўрта Осиёда энг йирик илмий-тадқиқот институтида мусиқа ва бошқа санъат соҳалари ходимлари илмий иш билан бирга аспирантлар ҳам тайёрланди.

1934 йилда Тошкентда Олий мусиқа мактаби ташкил қилинди. 1936 йилдан эътиборан у Тошкент давлат консерваторияси мақомини олди. Тошкент дав-

лат консерваториясида ўқув жараёнидан ташқари, дастлабки йилларданок, В. Успенский раҳбарлигида илмий-методик кабинет очилди.

1939 йили Тошкент давлат консерваторияси қошида махсус ўн йиллик мусиқа мактаби ташкил этилган эди. 1949 йили Ўзбекистон ва Туркманистон халқ артисти, композитор, мусиқашунос-олим В. Успенский вафотидан сўнг мактабга унинг номи берилди ва унинг номидаги мактаб академик лицей-интернати мақомини олди.

Турли йиллар шу мактабни битирган ўқувчилар келгусида мусиқа техникуми ва консерваторияларда ўқиб, юқори малакали мутахассислар бўлиб етишиб чиқдилар ва ўзларининг иш фаолиятлари билан замонавий ўзбек мусиқа санъатини ривожлантириш жараёнига ўз ҳиссаларини қўшдилар. Миллий ўзбек маърифатчи олимларимизнинг мусиқага оид илк дарслик ва қўлланмалари нашр этилди.

1927 йилда А. Фитратнинг “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи” рисоласи ҳамда В. Успенскийнинг “Классическая музыка узбеков” мақолалари нашрдан чиқади. А. Фитрат “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи” рисоласи билан XX аср ўзбек мусиқасини ўрганишда илк саҳифа очди.

Н. Мироновнинг ўзбек ва татар тилларида “Мусиқа саводи” қўлланмаси, рус тилида “Музыка узбеков” (1929), “Музыка таджиков” (1930) аспирантлар билан ҳамкорликда ёзилган М. Ашрафий “Бухоро халқ кўшиқлари”, Т. Содиқов “Фарғона халқ кўшиқлари”, Ш. Рамазоновларнинг “Хоразм халқ кўшиқлари” номли тўпламни Н. Миронов таҳририда (1931) ҳамда 1931 йилда бевосита ўзининг қаламига мансуб “Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока” номли ки-

тоблари нашр этилди. “...Барча таълим даргоҳларининг миллий чолғулар бўлимида европалик композиторларнинг скрипка, альт, виолончелга мўлжалланган асарлари ўқув дастурига киритилган эди [3; 81].

Бу даврда “...Аксинча, миллий мусиқа созлари учун дарс соатлари умумий дарс юкламасининг атиги 5 фоизини ташкил этар, санъат мактабларида ўзбек миллий рақс санъати сирларини ўрганиш учун ҳафтада атиги 2 соат вақт ажратилган эди” [4; 2-4].

XX аср 20-йилларнинг охири, 30-йилларга келиб маданий-маънавий ҳаётнинг барча соҳасини ўз таъсирига ола бошлади ва бу жараён маҳаллий зиёли вакиллари қатағон қилиш, халқнинг анъанавий диний ва миллий қадриятларини йўқ қилиш сиёсати билан бирга олиб борилди. Бироқ давр кўзгуси сифатида барча жараёнлар хилма-хил газета ва журналларда ёритилиб, кўплаб зиёлиларимиз янги ўзбек мусиқаси, муаммо ва масалалари хусусидаги кўплаб мақолаларида фикр юритдилар.

Ўзбек мусиқа маданияти, таълими ва мусиқашунослиги ўтмишини бир бутун тизим сифатида кўрадиган бўлсак, уларда акс эттирилган муаммоларнинг аксарияти бугунги кунга нақадар ҳамоҳанг эканлигини кузатиш қийин эмас. Шунинг учун ҳам бу меросга миллий қадриятларимизнинг ажралмас тарихий қисми деб қараб, уларни замонавий илм-фан ютуқларига таянган ҳолда изчил ўрганиш – давр талаби бўлиб майдонга чиқмоқда.

Мустақиллик йилларида Ўзбекистонда европа мусиқа тамойиллари билан муштаракликда миллий мусиқий анъаналар ҳам барқарор ривожланди. Бу борада бир қатор қарор ва фармонлар имзоланиб, ўзбек мусиқа мадани-

яти тараққиётида муҳим омил бўлиб хизмат қилди. Хусусан, Тошкент давлат консерваторияси (келгусида Ўзбекистон давлат консерваторияси) нафақат республикада, балки минтақада ҳам энг юксак ва салоҳиятли даргоҳ сифатида шуҳрат қозониб келмоқда.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Маданият ва санъат соҳасининг жамият ҳаётидаги ўрни ва таъсирини янада ошириш чора-тадбирлари тўғрисида” [1] 2020 йил 26 майдаги ПФ-6000-сон Фармонида мувофиқ Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги тизимида Ўзбекистон давлат консерваториясининг “Ўзбек мақом санъати факультети” ҳамда Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институтининг тегишли таълим йўналишлари ва мутахассисликлари негизида мақом ижро-

чилиги, бахшичилик ва катта ашула йўналишлари бўйича кадрлар тайёрловчи таянч олий таълим муассасаси – Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий musiqa санъати институти ташкил этилганлиги ҳам замонавий таълим тизимида миллий анъаналарга бўлган юксак эътибор сифатида белгиланади.

Чунончи, “устоз-шогирд” анъаналарини кенг жорий этиш каби устувор вазифаларни бажаришни мақсад қилиб қўйган мазкур олий даргоҳ 2021-ўқув йилидан бошлаб самарали фаолиятини бошлади. Бугунги кунда Ўзбекистон заминида вужудга келган musiqa таълим даргоҳлари фаолиятини кузатар эканмиз, бунда шарқ ва ғарб муштараклиги, миллий ва европача тамойилларга асосланган улкан тажриба мактаби қарор топганлигига гувоҳ бўламиз.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. Мирзиёевнинг 2020 йил 31 майдаги ПФ-6000-сон Фармони. “Халқ сўзи” газетаси, 27 май, 2020.
2. Ўзбекистоннинг янги тарихи: Ўзбекистон Совет Мустамлакачилиги даврида. -Тошкент: 2000.
3. Ўзбекистон миллий давлат архиви, 34-фонд, 1-рўйхат, 716-йиғмажилд, 16-в.
4. Ирзаев Б. Ўзбек musiqa маданияти тарихи саҳифаларидан. -Тошкент: 2017.
5. Ижрочилик санъати юксалиши керак//Совет Ўзбекистони санъати. 1985.

АБДУРАХИМОВА Фируза,

Заслуженный деятель искусств Узбекистана,

профессор Государственной консерватории Узбекистана, художественный руководитель и главный дирижёр Государственного камерного оркестра народных инструментов “Соғдиана”

ЕСТЬ В КРАСКАХ ОТЗВУКИ И ЗВУКИ...

Одно из выдающихся событий в культурной жизни нашей страны состоялось 19 декабря 2022 года в Органном зале Государственной консерватории – концерт под названием “Есть в красках отзвуки и звуки”, в котором была исполнена соната для скрипки и фортепиано Ре – минор ор.134 Д. Д. Шостаковича, посвященная великому скрипачу Д. Ф. Ойстраху.

Это произведение, вобравшее в себя тревогу и поиски смысла человеческого бытия, противоречия жизни и смерти, относится к поздним сочинениям композитора. Раскрытие философского замысла сонаты не всегда поддаётся исполнителям, и относится к тем сложным сочинениям Д. Д. Шостаковича, которое не часто можно услышать у нас в Узбекистане. Хочу отметить, что являюсь одним из счастливых слушателей, которым довелось окунуться в эту философскую музыку в стенах Государственной консерватории, в исполнении двух ведущих педагогов, двух ведущих исполнителей нашей Республики – заслуженной артистки Узбекистана, профессора Адибы Шариповой и исполняющей обязанности доцента Елены Матвеевой.

Концерт начался содержательным выступлением известного писателя, эссеиста и литературного критика, философа Евгения Абдуллаева известного под псевдонимом Сухбат Афлатуни. Он преподнёс очень интересную преамбулу, которая, собственно и помогла войти в экзистенциальную природу творчества композитора, тонко подметив

дух самой эпохи, в которую создавалась Соната. Этот концерт был одним из тех, когда слушатель окунулся не только в красоту музыкального диалога скрипки и фортепиано, получил эстетическое удовольствие, но и вместе с исполнителями размышлял о богатстве и разносторонности человеческого духа.

Благодаря вдохновенному мастерству замечательных музыкантов, мы смогли прикоснуться к тому вихрю чувств, мыслей, образов, бушевавших в душе создателя Сонаты, словно прочли книгу о смысле жизни.

Высокий профессионализм и художественная глубина исполнения Сонаты Д. Д. Шостаковича буквально завороживали зал, который шаг за шагом внимательно вслушивался то в жёсткое звучание и через некоторое время нежные переливы скрипки и фортепиано. Выразительность и чистота звучания, глубокая и проникновенная эмоциональность, разнообразие и богатство звука скрипки Е. Матвеевой, полная глубокой сосредоточенности невероятного звучания фортепианной партии в исполнении выдающейся пианистки Адибы Шариповой, сочетались с неимоверно сложными пассажами и слиянием в единое целое дополняющих друг друга партий. Желаю им ещё больших успехов и таких же совместных выступлений на нашей сцене. Так же хочу отметить, что это было бы достойным примером показа уровня исполнительской культуры преподавателей Государственной консерватории Узбекистана и для других ВУЗов зарубежных стран.

ГУЛЬЗАРОВА Инесса,

профессор Государственной консерватории Узбекистана

НЕЗАБЫВАЕМОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В МИР РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Одним из январских вечеров наступившего года в Большом зале Государственной консерватории Узбекистана состоялся очередной концерт классической музыки, на который потоком лились слушатели. И это понятно. Его программу, в которую вошли произведения ярчайших представителей романтизма Иоганнеса Брамса и Фридерика Шопена, представлял один из замечательных коллективов нашей республики – Государственный симфонический оркестр Узбекистана и его художественный руководитель, и главный дирижер, заслуженный артист Республики Узбекистан, мастер высочайшего уровня Камолиддин Уринбаев. Его неиссякаемая энергия позволяет ему совмещать должность руководителя данного коллектива с должностью ректора Государственной консерватории Узбекистана. Маэстро очень многогранный человек и, помимо своих прямых обязанностей, выполняет много музыкально-общественной работы. Но сегодня не об этом, а о незабываемом и ярком концерте, погрузившем слушателей в мир романтической музыки. Солистом выступил наш земляк, лауреат международных конкурсов и Государственной премии “Нихол” Фазлиддин Хусанов.

Классический вечер открылся одним из шедевров позднего романтизма Третьей симфонией (фа мажор, соч. 90) И. Брамса – автора десятков произведений для фортепиано, органа, голоса, камерного ансамбля и симфонического оркестра. Композитор

написал ее летом 1883 года в Висбадене, посвятив известному дирижеру и пианисту Гансу фон Бюлову. В своем посвящении он написал: “Моему сердечно любимому Гансу фон Бюлову от верного друга. Иоганнес Брамс”.

Премьера симфонии прошла с большим успехом 2 декабря 1883 года в Вене под управлением Ганса Рихтера. Однако успех был безоговорочным далеко не везде. Это было время, с одной стороны, почти повсеместного триумфа композитора, а с другой – обострившейся борьбы между поклонниками Брамса и Вагнера (особенно после кончины последнего), которые восприняли новое сочинение в штыки. И, тем не менее, у творчества Брамса было немало почитателей, среди которых был и Ганс фон Бюлов. Известно, этот музыкант выделял в истории немецкой музыки трех композиторов, “три Б”: Бах – Бетховен – Брамс. Между прочим, Бюлов позже дирижировал, посвященной ему симфонией, повторив ее дважды за один вечер в Мейнингене.

Блестяще ее исполнил и Государственный симфонический оркестр Узбекистана под управлением маэстро Уринбаева. Эта симфония, сочетающая в себе классические и романтические черты, прозвучала глубоко, торжественно и откровенно певуче. Разве можно забыть идиллию ее второй части и чудесное соло кларнета, с которого она началась? Или лирический центр – знаменитую третью часть, изумительной

красоты песнь любви, ставшую одной из самых известных лирических мелодий, созданных когда-либо. Кстати, эта часть наиболее популярна и широко используется в песнях, фильмах, сериалах. Вспомним “Take My Love” Фрэнк Синатры, “The Song Angels Sing” Марио Ланца или парафраз на пять тактов из известного сериала “Ликвидация”. Именно в третьей части Брамс неожиданно обнажает свои чувства, ведь свою ранимую душу, он всегда скрывал за внешней суровостью. Не случайно критики отмечают Третью симфонию, как одну из самых личных. Думаю, никто не пропустил в тот вечер и запомнил замечательное валторновое соло из третьей части, которое, как мне кажется, боится и ждет любой валторнист мира.

В исполнении Третьей симфонии, на мой взгляд, маэстро Уринбаев постарался уйти от стереотипов ее исполнения: с одной стороны, была подчеркнута классичность ее формы, с другой – в ней чувствовалось больше романтики и меньше было “пафоса медленных темпов”. Таким образом, певучесть Брамса, текучий, пышный и плавный мелодизм стал главной идеей маэстро в интерпретации данного симфонического опуса.

Во втором отделении классического вечера внимание привлек пианист Фазлиддин Хусанов, с блеском исполнивший Второй фортепианный концерт (фа минор, соч. 21) Ф. Шопена. Встреча с этим замечательным музыкантом стала настоящим подарком для слушателей. Но об этом позже, а сейчас несколько штрихов к его творческой биографии.

Фазлиддин Хусанов – выпускник РСМШИ имени В. А. Успенского. Все годы учебы занимался в классе великого педагога, заслуженного учителя Республики Узбекистан Тамары Афанасьевны Попович (светлой памяти которой пианист посвятил

свое выступление). По окончании школы продолжил обучение в начале в Германии (класс профессора Р. Беккера), затем в Великобритании (класс профессора М. Шрейдера). Он – лауреат многих престижных международных конкурсов, лауреат Государственной премии “Нихол”.

Сегодня Фазлиддин Хусанов с большим успехом ведет концертную деятельность в странах Европы, Азии, Америки. Его репертуар вмещает в себя широкий диапазон музыки разных эпох и стилей – от барокко, классицизма, романтизма до сочинений современных композиторов. Пианиста часто приглашают в состав жюри крупных международных конкурсов. А свою исполнительскую деятельность он уже давно совмещает с педагогической. Так, в течение 12 лет Фазлиддин Хусанов вел класс специального фортепиано в Уэльской консерватории (Великобритания), а в настоящее время успешно преподает на музыкальном отделе Кувейтского университета.

Однако вернусь под своды Большого зала Государственной консерватории Узбекистана и великой музыке Шопена, которой завершился классический вечер. Пианист-виртуоз, автор замечательных фортепианных произведений, он является одним из самых любимых в мире: поэзия его музыки проникает прямо в сердце, вызывая сильные чувства, которые не требуют объяснений. По словам русского композитора, дирижера и пианиста Антона Рубинштейна, “Шопен – это бард, рапсод, дух, душа фортепиано”.

Свой Второй фортепианный концерт композитор написал в 1830 году. Кстати сказать, исторически он был написан раньше, чем Первый, но издан позднее, поэтому и получил второй порядковый номер. С ним связана личная история композитора. В 1829

году Шопен влюбился в певицу soprano Констанцию Гладковскую. Будучи невероятно стеснительным, он не мог прямо сказать возлюбленной о своих чувствах, поэтому решил признаться ей посредством музыки. Так появилась вторая часть – ларгетто, являющаяся ноктюрном в сопровождении оркестра и признанием певице в любви. К сожалению, Констанция намек не поняла. Шопен вскоре уехал в Париж, и их общение закончилось. А концерт композитор впоследствии посвятил музыкально-одаренной, обладавшей прекрасным голосом Дельфине Потоцкой, с семейством которой познакомился в Дрездене. Премьера его детища состоялась 17 марта 1830 года в Варшаве. Партию фортепиано исполнял сам Шопен, дирижировал Кароль Курпиньский.

Ну а для ташкентской интерпретации этого концерта в тот вечер все соединилось в едином вдохновенном порыве сотворения музыки. Оркестр во главе с Камолиддином Уринбаевым проявил безупречную партнерскую чуткость, и вместе с игрой Фазлиддина Хусанова магически воздействовал на публи-

ку, которой невероятно импонировало все: и слаженный ансамбль, и свободное владение инструментом солиста, его техническое мастерство, сочетающиеся с открытой эмоциональностью высказывания. Фазлиддин необычайно красиво играл Шопена, демонстрируя невероятную концентрацию чувств, причем самых разнообразных. Так, яркий калейдоскоп мазурочных интонаций, прозвучавших в финале – озорных, юных, искрящихся счастьем, взорвал зал оглушительными аплодисментами...

Никто не хотел уходить. Овации солисту, оркестру, дирижеру долго не смолкали: слушатели благодарили музыкантов за блестящее, виртуозное исполнение музыки Брамса и Шопена, сыгранные с большим мастерством, воодушевлением и артистизмом. Вечер имел огромный успех, не оставив ни одного равнодушного в зале. А мне вспомнились слова Генрих Гейне: “Музыка возвращает нам то, что забирает жизнь”.

Фото Эргаша Каримова

ШАМАХМУДОВА Дилфуза,

Ботир Зокиров номидаги Миллий эстрада санъати институти доцент в. б.

ОЛИЙ ПРОФЕССИОНАЛ МУСИҚА ТАЪЛИМ МУАССАСАЛАРИДА КЎЗИ ОЖИЗ ТАЛАБАЛАРНИ ЎҚИТИШДА МУСИҚИЙ- КОМПЬЮТЕР ТЕХНОЛОГИЯЛАРИ

Аннотация. Мақолада мусиқа таълими учун долзарб бўлган кўриш қобилияти заиф одамларни ўқитишда ахборот технологияларидан фойдаланиш муаммоси кўриб чиқилади. Унда кўриш қобилияти заиф ўқувчиларни ўқитиш учун мўлжалланган мусиқий дастурларни қўллаш бўйича баъзи кўрсатмалар берилган.

Калит сўзлар: мусиқий-компьютер технологиялари, мусиқий информатика, инклюзив мусиқий таълим, кўриш қобилияти заиф талабалар.

Аннотация. В статье рассматривается проблема использования информационных технологий в обучении незрячих студентов или студентов со слабым зрением, актуальная для музыкального образования. В ней приведены некоторые рекомендации по использованию музыкальных программ для обучения незрячих студентов или студентов со слабым зрением.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии, музыкальная информатика, инклюзивное музыкальное образование, студенты со слабым зрением.

Annotation. The article deals with the problem of using information technology in teaching blind or visually impaired students, which is relevant for music education. It provides some guidelines for using music software to teach blind or visually impaired students.

Key words: music and computer technologies, music informatics, inclusive music education, visually impaired students.

Компьютер техникасининг ривожланиши ва экрандаги маттни баён этувчи компьютер дастурларининг пайдо бўлиши кўриш қобилияти заиф одамларни ўқитишнинг янги шакларини яратиш ва ривожлантиришга, таълим тизимида анъанавий фанларни ўқитиш усулларини қайта кўриб чиқишга олиб келди. Мусиқий-компьютер технологияларининг (МКТ) пайдо бўлиши ва ривожланиши замонавий мусиқа таълими тизимида янги фанлар билан бир қаторда ўқув жараёнида янги шакларнинг яратили-

шига, янги таълим йўналишларининг пайдо бўлишига асос бўлди.

Компьютер технологияларининг ривожланиши, айниқса, экрандаги маттни баён этишга мўлжалланган компьютер дастурлари (инглизча – screen reader) пайдо бўлиши кўриш қобилияти заиф одамларга мусиқа ўргатишнинг янги шакларини яратиш ва ривожлантиришга, анъанавий фанларни ўқитиш усулларини қайта кўриб чиқишга ва мусиқий-компьютер технологияларини (МКТ) мусиқа ва ўқув жараёнига жорий этиш билан

боғлиқ янги фанларнинг пайдо бўлишига олиб келди [1; 4].

Замонавий мультимедиа компьютер воситаларини ўзлаштириш кўзи ожиз талабаларга товуш ва мусиқа оламининг чексиз маконини ўзлаштириш учун катта имкониятлар очади. Айниқса, кўзи ожиз талабалар компьютерда экрандаги матнни баён этиш дастурлари (нутқ синтезаторлари) ёрдамида – компьютер сичқончаси иштирокисиз, монитор ўчирилган ҳолда ва энг муҳими, ташқи ёрдамсиз ишлашлари мумкинлиги алоҳида аҳамиятга эга. Бу эса кўришда оғир нуқсонлари бўлган талабаларга ҳозирда талаб катта бўлган янги касбларни эгаллаш, шунингдек, уларнинг шахсий ва ижодий ўзини ўзи англаш ва ривожлантириш имкониятларини кенгайтириш имконини беради [5; 6].

Кўзи ожиз одам учун энг муҳим камчилик – ахборот етишмаслиги рақамли технологиялар, хусусан, компьютерлар, смартфонлар ва бошқалар ёрдамида энг машхур платформалар – Windows, Mac OS ва Андроид учун ишлаб чиқилган овозли жўрнавозлик дастурлари ёрдамида тўлдирилади. Шунини таъкидлаш керакки, замонавий операцион тизимлар кўзи ожиз ва кўр одамлар учун ўзларининг хусусий ички қурилган бир қатор иловаларига эга (экран лупалари, экранни ўқиш мосламалари), лекин интерфейси график объектларга (тугмалар, товуш муҳаррирларидаги амплитуда ва спектр анализаторлари, жойлашув белгилари ва бошқалар) асосланган мураккаб дастурлар билан ишлашга бу воситалар имкон бермайди.

Бугунги кунда экрандаги матнни баён этишга мўлжалланган жуда функционал иккита дастур мавжуд бўлиб, булар – Windows учун JAWS for Windows ва NBDA дастурларидир. JAWS for

Windows Screen Reading Software (қисқача Job Access With Speech) Windows муҳитида ишловчи компьютерлар учун дунёдаги энг машхур экрандаги матнни баён этиш дастуридир. У тизим, офис иловалари ва бошқа керакли дастурлар, жумладан, Интернет-браузерлар билан ишлаш имконини беради. Нутқ синтезатори туфайли экрандаги маълумотлар компьютернинг аудио картаси орқали овоз чиқариб ўқилади, бу эса турли хил контент билан танишиш имкониятини беради. JAWS, шунингдек, Брайлнинг нуқтали-рельефли дисплейига маълумотларни чиқаришдан ташқари одатда фақат сичқонча ёрдамида бажариладиган амалларни бажариш имконини берувчи клавиатура буйруқларининг катта тўпламини ўз ичига олади. Ушбу буйруқлар ишнинг тезлиги ва самарадорлигини ошириш учун мўлжалланган бошқа фойдали функцияларни ҳам бажаради. Пакетга киритилган ёрдамчи утилиталар деярли ҳар қандай дастур билан қулай ишлашга имкон берувчи созилашларни амалга ошириш имкониятини беради.

NBDA (NonVisual Desktop Access – “иш столига визуал бўлмаган кириш”) бу – MS Windows учун бепул, очик кодли дастур бўлиб, у кўзи ожиз ва кўриш қобилияти жиддий бузилган одамларга компьютерда визуал назоратсиз ишлашга имкон беради ва барча керакли маълумотларни нутқ ёрдамида ёки Брайл дисплейида акс эттиради. NBDA бу – “экранни ўқийдиганлар” учун етук маҳсулот бўлиб, у ҳар доим энг сўнги технологияларнинг бошида туради. NBDA очик кодли лойиҳа бўлганлиги сабабли етарли билим даражасига эга бўлган ҳар бир фойдаланувчи дастурни янада такомиллаштиришга ҳисса қўшиши ёки уни ўзи учун қулайроқ қилиш имкониятига эга.

NBDA кўмагида махсус чиқарилган 7.5.1 версиясидан бошланган Sibelius ҳамкорлик лойиҳаси (MS Windows, Mac OS ва RISS OS учун Sibelius Software (Avid Technology) томонидан яратилган кросс-платформали нота муҳаррири) мураккаб нота матнлари билан ишлаш учун экранни баёний жўрнавот ёрдамида ўқишни таъминлайди. Бу, биринчи навбатда, визуал мусиқий ва график материални киритиш, таҳрирлаш ва ўқиш имкониятлари бўлиб, назарий фанлар билан шуғулланувчи талабалар ва ўқитувчилар учун етишмаётган имкониятлардир.

Кўзи ожиз одамларни ўқитишда МКТдан фойдаланиш истиқболли инновацион лойиҳалардан аллақачон ҳақиқатга айланди. Кўзи ожизларни инклюзив мусиқа таълимига жалб этиш имкониятлари кенгаймоқда. Илгари билим ва кўникмаларни фақат оғзаки текшириш мумкин бўлган жойларда (биринчи навбатда, бу назарий фанлар: мусиқа назарияси, гармония, полифония, солфежио) мусиқий-компьютер графикаси дастурлари билан ишлаш имкониятлари пайдо бўлди. МКТ ёрдамида кўзи ожиз бастакорлар мусиқа матнини мустақил равишда териш ва уни кейинги нашрга тайёрлаш учун тўлиқ ҳуқуқли воситага эга бўлишди. Мазкур хусусият муаллифларнинг ижодий ғояларини ҳаётга жорий этишни анча тезлаштирди, чунки мусиқий матнлар аввал Л. Брайль тизими бўйича рельефли-нуқтали усулда ёзилар, шундан кей-

ингина материал оғзаки баён этилар ёки Брайль ёзувларини ўқий олувчи махсус тайёрланган одамга топширилар эди. Бундай мутахассислар эса нафақат мамлакатимизда, балки дунёда ҳам жуда кам. Кўзи ожиз одамларни янги, илгари имкон бўлмаган соҳаларда профессионал мусиқий таълим олишининг реал имкониятлари пайдо бўлди.

Бугунги кунда рақамли технологиялар ва МКТ турли ижтимоий гуруҳлар учун юксак бадиий мусиқий маданиятни жорий этишда ўқув жараёнининг ажралмас воситасига, шунингдек, инклюзив педагогик жараёни амалга оширишнинг ўзига хос технологиясига айланмоқда. Чунки МКТдан фойдаланиш туфайли имконияти чекланган инсонлар учун ҳам, бу соҳада фаолият юритаётган ўқитувчилар учун ҳам янги ижодий истиқболлар очилмоқда.

Хулоса ўрнида замонавий МКТни ўзлаштирган келажакдаги битирувчилар – кўзи ожиз ва кўриш қобилияти заиф бўлганлар учун бир нечта янги фаолият йўналишларини санаб ўтамиз:

- аранжировкалар, чолғулаштирилган ва оригинал асарлар яратиш;
- “жонли” овоз ёзуви;
- нота матнини профессионал териш;
- эски ёзувларни реставрация қилиш;
- рақамли фонограммаларни тайёрлаш;
- товуш синтези;
- овоз режиссёрлиги фаолияти.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии как новая обучающая и творческая среда. В сборнике: Современное музыкальное образование-2002: материалы Международной научно-практической конференции. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова//под общ. ред. И. Б. Горбуновой. 2002, 161-169.
2. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в общем и профессиональном музыкальном образовании. В книге: Современное музыкальное образование-2004: материалы международной научно-практической конференции. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова//под ред. И. Б. Горбуновой. 2004: 52-55.
3. Горбунова И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда. Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. № 4 (9): 123-138.
4. Горбунова И. Б. Цифровая творческая образовательная среда: музыкально-компьютерные технологии. В сборнике: Четвертая промышленная революция: реалии и современные вызовы. X Юбилейные Санкт-Петербургские социологические чтения, сборник материалов международной научной конференции. 2018. С. 271-276. ИССН 1991-5497. МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ. №5 (78), 2019.
5. Горбунова И. Б., Воронов А. М. Методика обучения информационным технологиям людей с нарушением зрения. Общество: социология, психология, педагогика. №5, 2015. 15-19.
6. Морозов С. А. Роль современных компьютерных технологий в системе обучения музыкантов-инвалидов по зрению (на примере Курского музыкального колледжа-интерната слепых). Адаптивные технологии в учреждениях культуры как средство приобщения людей с нарушениями зрения к музыкальному искусству: Материалы Междунар. научно-практич. конф. СПб ГБУК. Государственная библиотека для слепых и слабовидящих. СПб., 2014. 68-73.

ТўРАЕВ Маъмур,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти декани

АЛПОМИШ МУСИҚАЛИ ДРАМАСИДА ОБРАЗ ЯРАТИШ МУАММОЛАРИ

Аннотация. Халқ оғзаки ижодининг улкан обидаси “Алпомиш” дostonи яратилганига минг йилдан ошган бўлса-да, ҳамон ўз жозибасини сақлаб келмоқда. Мазкур мақолада актёрларнинг ижроси, образ яратишнинг ўзига хослиги, сўздан қўшиққа, қўшиқдан сўзга ўтишдаги узвийлик, шунингдек, асарнинг моҳияти ҳақида сўз боради.

Калит сўзлар: образ, актёр, театр, маҳорат, томошабин, спектакль, қаҳрамон, ижро.

Аннотация. Несмотря на тысячелетнюю историю создания памятник народного творчества дастан “Алпамыш” продолжает быть актуальной. В этой статье рассматриваются вопросы актерского мастерства в воссоздании образов, непрерывность и цельность в переходе с пения на говор, а также уникальности сочинения.

Ключевые слова: образ, актер, театр, мастерство, зритель, спектакль, герой, исполнение.

Annotation. Alpomish epic, a huge monument of folklore, still retains its charm even though it has been more than a thousand years since its creation. This article talks about the performance of the actors, the originality of image creation, the coherence of the transition from words to songs, from songs to words, as well as the essence of the work.

Key words: image, actor, theater, skill, audience, play, character, performance.

Қаҳрамон образини яратиш масаласи ҳар бир даврда долзарб бўлиб келган. Театр инсонлар онгига тез ва кучли таъсир қила олиш қудратига эга санъатдир. Спектакль қаҳрамонлари билан бирга қайғуриш, шодлиги ва бахтига қувониш ҳам актёр билан томошабинни узвий боғлайдиган омилдир. Бу узвийликни сақлаб қолиш эса ҳаётдаги воқеалар ичидан сахна асари учун характерли мавзулар танлаб, шунга мос келадиган воқеалар сюжетини яратиш, бадиий яхлитликка эга бўлган, мукамал, мазмун-моҳияти чуқур, авий оламига ибрат бўла оладиган қаҳрамонлар образини яратиш орқали эришиш мумкин.

Ўтмишдан Тоҳир ва Зухра, Фарҳод ва Ширин, Лайли ва Мажнун, Юсуф ва Зулайхо, Отабек ва Кумушбиби, Анвар ва Раъно, Алпомиш ва Барчинойлар замон қаҳрамонлари сифатида ўзбек адабиётидан жой олган эди. Уларнинг ҳаёти, маънавий қиёфаси ҳамон ёшларимиз учун тақлид мактаби бўлиб қолмоқда. Мустақиллик даври ҳам шоир ва драматурглар олдида замон қаҳрамонини яратишдек эзгу вазифани қўймоқда. Замон қаҳрамони қиёфасини яратишда халқимиз тарихи, анъаналари ва фольклорга эътибор бериш орқали асарнинг бадиийлиги ҳамда таъсирчанлигини ошириш мумкин. Асардаги бадиий образ пишиқ, пухта чиқиш учун бадиий

қахрамон яратишнинг барча унсурларидан фойдаланиш зарур.

Шу ўринда театр санъатида сахналаштирилаётган асарлар ва уларда образлар тимсоли доимий мулоҳазалар, таҳлиллар, муносабатлар манбаи бўлиб бораётганлиги ижобий ҳодир.

Улуғ аждодларимизнинг бой маънавий мероси ва ибратомуз ҳаёти бугунги кун авлодларида чуқур эҳтиром ҳиссини уйғотиш баробарида ижодкорларни бадий асарлар яратишга ундовчи илҳом манбаи бўлиб ҳам хизмат қилмоқда.

Халқ оғзаки ижодининг улкан обидаси “Алпомиш” достони яратилганига минг йилдан ошган бўлса-да, ҳамон ўз жозибасини сақлаб келмоқда. У ҳар бир авлод ижодкорлари учун илҳом булоғи бўлиб хизмат қилмоқда. Ўзбек театр санъатида ўн тўрт минг мисрадан иборат улкан “Алпомиш” достони театр санъатида муҳим роль ўйнайди. Қадимий ўтмиш билан ҳозирги даврни боғлаш учун ва бугунги кун ёшлари билан таништириш мақсадида ҳаттоки, бу дoston анимацион жанрда ҳам тақдим қилинмоқда.

Мазкур дostonга бўлган ҳурмат бу ўзликка, ўтмишга бўлган ҳурмат билан ўлчанади. 1999 йил “Алпомиш” достонининг 1000 йиллиги давлат миқёсида кенг нишонланди. “Алпомиш” достони бизга инсонпарварлик фазилатларидан сабоқ беради. Одил ва ҳақгўй бўлишга, ўз юртимизни, оиламиз кўрғонини кўриқлашга, дўсту ёримизни, ор-номусимизни, ота-боболаримизнинг муқаддас мозорларини ҳар қандай тажовуздан ҳимоя қилишга ўргатади.

Халқ оғзаки ижодининг намуналаридаги озодлик, инсонпарварлик, шуқроналик, чин муҳаббат, ҳақиқатпарварлик, ватанпарварлик ғоялари орқали талаба актёрларни тарбиялаш мум-

кин. Масалан: инсонларни болаликдан эртак ва ҳикоялар эшитиб улғайиши, йиллар ўтиши билан Алпомиш ва Барчиной, Тоҳир ва Зухра, Фарҳод ва Ширин, Тўмарис, Равшанхон каби вафодор, ибo-ҳаё, мардлик ва жасурлик тимсоли бўлган эртак ва дostonлардаги қахрамонлар кўплаб йигит-қизларнинг идеалига айланиб, беихтиёр шу қахрамонлар сиймосидан ибрат олишга интиладилар. Эртак ва дostonлар эзгуликка хизмат қилса-да, уларнинг сахнавий талқини унинг янада таъсирчанлигини оширади.

Муסיқали театр актёрлари бўлими талабалари билан ишлаш жараёнида Алпомиш муסיқали драмаси алоҳида ўрин тутаети. Асардаги анъанавий бахшиёна муסיқа, сўз уйғунлиги ижодий жараёнда талабани касбга янада чуқурроқ ёндашишга ундайди.

Бўлғуси актёрлар ўз қахрамонининг етакчи хатти-ҳаракати ва бош мақсадини белгилаб, шу асосда ролдаги сўз ва муסיқий қисмларни ўрни ва аҳамиятини аниқлаб олади, актёр, айниқса, сўздан кўшиққа, кўшиқдан эса сўзга ўтиш жараёнида узвийликни йўқотмаслиги лозим. Бунда узвийлик бузилса, хатти-ҳаракат изчиллиги йўқолади, сунъийлик ва юзакилик пайдо бўлади, натижада уйғунлик вужудга келмайди. Кўпинча муסיқали драма асарларида муסיқа сўз билан, сахнавий хатти-ҳаракат билан боғланади. Муסיқали драма актёри профессионал овозга эга бўлиш билан бирга у ифодали, чиройли ва саводли куйлашни ўрганиши шарт.

Асар устида ишлашдан олдин табиийки, асар билан танишиш ва уни ўрганиб чиқиш талаб этилади. Алпомиш образини Муқимий номидаги ўзбек муסיқали театрида Маҳмуджон Ғофуров ва Турсунали Валиев яратган.

Алпомиш образдаги Маҳмуджон Ғофуров қаҳрамонининг хислатларини ёрқинифодалаб беришда тўғри йўл тутган. М.Ғофуров, айниқса, Олойда элат чорвасини босқинчилардан кўриқлаш кўринишида, Алпомишнинг она юртини соғингандаги руҳий кечирмаларини, элатдошларини яширин курашга тайёрлаш саҳнасини драматик маҳорат билан ижро этади.

Фароғат Раҳматова ва Зайнаб Самиевалар Ойбарчин сиймосида халқ олқишига сазовор бўлганлар. Спектаклда образлар талқинида фольклор услубини сақлашга, спектаклнинг тарбиявий аҳамиятини кўрсатишга эътибор қилган. Алпомиш характериға хос хусусиятлар драматург Собир Абдулла томонидан таъсирчан гавдалантирилган. Алпомиш эл-юртиға муҳаббат қўйган, эл-юрт тинчлиги йўлида курашади. Шу боисдан унинг атрофиға мард кишилар тўпланадилар. Ҳатто, душман алплари ҳам унинг таъсири остида ўз юртидаги ҳақсизлик, адолатсизликка қарши кураша бошлайдилар.

Муқимий номидаги мусиқали театр 2001 йилда Усмон Азим пьесаси асосида “Алпомишнинг қайтиши” спектаклини саҳналаштирадилар. Пьеса ва спектаклнинг асосий ютуғи унда томошабин олис тарихнинг жонсиз суратини эмас, балки жонли инсонларнинг ҳаётий муносабатларини кўради. Саҳнадаги кечмиш гўёки олис ўтмишда эмас, балки шу кунларда рўй бергандек туюлади. Достондан пьесаға кўчиб, ундан саҳнаға чиқиб келган воқеаларнинг кескинлиги кишини ҳаяжонға солади. Усмон Азим пьесаси Алпомиш ва Барчиннинг хайрлашув саҳнаси билан бошланса-да, режиссёрлар муқаддима сифатида унга бахшининг достон куйлашини киритадилар.

“Алпомишнинг қайтиши” ўз вақтида мусиқали театр ҳаётида катта воқеаға айланди. Ўзбек халқининг севимли достони “Алпомишнинг қайтиши” муваффақиятли саҳналаштирилгани ва унга миллий руҳдаги мусиқалар басталанганлиги томошабинлар эътиборини қозонишиға асосий сабаб бўлди.

Муаллиф достон воқеаларини усталик билан қисқартириб, ундаги ватанпарварлик, инсонийлик, дўстлик ғояларини мусиқали саҳна асарида ифодалашға муяссар бўлганлар. Ижобий қаҳрамонлар – Алпомиш, Барчиной, Қалдирғоч; ботирлар – Қоражон, Қултой ва бошқалар эзгу ниятларига эришиш учун ҳар қандай кулфатларға бардош берадилар. Спектаклнинг тили бой. Унда халқ мақоллари ва ёрқин иборалардан усталик билан фойдаланилган. Булар эса бадиий образлар характерини очишға хизмат қилади ва асар воқеаларининг таъсир кучини оширади.

Асардаги воқеликлар жуда табиий ва барча давр ва инсонлар эътиборига тўғри келади. Драматург асар тилини халқона оҳангда яратган. Ҳар бир образ нутқида жозиб ва сеҳр бор. Асарда ҳозирги кунда Сурхондарё шеvasига хос бўлган, “Эна”, “Чеча”, “Кўноқ”, “Элат” сингари кўплаб маҳаллий шеваға оид сўзлар учрайди.

Алпомиш образи мураккаб ва кўп қирралидир. У довжурак баҳодир, ҳаёт тажрибасини кўрган, эл-юрт учун жонини ҳам аямайдиган қаҳрамон. Меҳнатда, курашда чиниққан соф виждонли инсон. Ўзининг ўқтамлиги, душманларға қарши дадил туриши ва меҳр-шафқатлилиги билан ажралиб туради. Асарнинг бошидан то охириға қадар Алпомиш образи мунтазам ривожланиб боради.

Муסיқали театр актёри Мирза Азизов Алпомиш образини, содда ва ғурурли, бир вақтнинг ўзида ҳам юрт таянчи, ҳам вафодор бўла оладиган қиёфасини ярата олган. М.Азизов бу образни хотирлаб шундай сўзлайди: “Қаҳрамоннинг “Алпомишсиз эл бўлмайди, бий бобомнинг ули” – деган сўзининг ўзида, ўзини актёрман деб ҳис қилган ман-ман деган инсон ҳам ижро пайтида кўздан ёш оқиб кетади. Аслида бу гапларни йиғламасдан, жасорат билан мағрур туриб гапириш керак. Лекин мен ҳар доим ушбу сахнада шу сўзларни гапиришга қийналардим”. Дарҳақиқат, Алпомиш образи ўта мураккаб, унда халқнинг орзу-умиди, ишончи, келажаги яширинган. Бу спектаклни кўриб, Алпомиш талқинини кўрган ҳар қандай инсонда ҳам бироз бўлса-да, руҳиятида ўзгариш бўлиши табиий.

“Алпомишнинг қайтиши” спектаклидаги Барчин образи ҳам мураккаб ва кўп қиррали бўлиш билан бирга ўзига хос сўзлашув, муомала-муносабат услубига эга образдир. Қаҳрамон характеридаги самимийлик, гоҳида но-чорлик, қатъийликни Барчин образида кўриш мумкин. У дилбар ва латофатли, вафодор ва мардонаворлик фазилатлари билан ажралиб туради. Унинг инсонийлик хусусияти ва Алпомишга бўлган муҳаббати турли ария ва оммавий халқ хорларида сахналарда ҳам намоён бўлади. Актриса З.Бойхонова Барчиннинг хокисор, бироқ кескин руҳиятини сўзлашув услубиятида, муносабатида кўрсата билган. Актриса гўзал ва майин, садоқатли ва мард аёл қиёфасини чиза олган. З.Бойхонова унинг турли қирраларини тасвирлашда ўз арияларида халқона ифода эта олган, бу борада унга хор жамоаси яқиндан кўмаклашган.

Барчин образи устида ишлаган актёр, қаҳрамони ҳолатидан келиб чиқиб,

ўрни-ўрнида ижродаги сўзларига манتيкий урғу беришдан самарали фойдаланиши зарур. Бу услуб, айниқса, ўғли Ёдгорни руҳлантириш сахналарида кўзга ташланади.

“Алпомишнинг қайтиши” спектаклининг шиддаткор суръати биргина адабий мазмунда эмас, муסיқада ҳам яққол намоён бўлади. Унда сўз диалоглари, ария ва хорлар билан узвий боғланиб кетган. Актёрларнинг овоз имкониятларини эътиборга оладиган бўлсак, уларда шакланган сахна маданияти, ариялар орқали қаҳрамон қиёфасини жонлантириш хусусиятлари шундан далолат берадики, улардан овоз имкониятларини шаклантириш, такомиллаштириш борасида ижодий меҳнат қилиш талаб этилади.

Режиссёр-педагог Н.Қобил “Асардаги анъанавий бахшиёна муסיқа, сўз уйғунлиги ижодий жараёнда талабани касбга янада чуқурроқ ёндашишга, муסיкий материалнинг асар ғоясига ҳамоҳанглигини англашга, қаҳрамонлар руҳиятини очиб беради, халқнинг бой миллий меросини ўрганишга ундайди”, дейди.

Дарҳақиқат, халқ ижодиёти намуналари асосида сахна варианты яратилган мазкур муסיқали асарларнинг актёр тарбиясидаги ўрни ҳақида гапирадиган бўлсак, авваламбор муסיкий оҳангдорлик, сўз, сахнавий хатти-ҳаракат бирлигида яратилган образнинг муסיкий жарангдорлиги, маънадор сўзлашуви, маҳорати эътиборни тортади. Хулоса ўрнида “Алпомиш” каби муסיкий асарларда миллий руҳиятнинг уфуриб туриши, образ яратишга киришган ёш актёрлар ижро этган ария, дуэт, хор чиқишлари уларнинг дунёқарашини бойитиш билан бирга, актёрлик маҳоратини оширади, овоз имкониятларини кенгайтиради.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ўзбекистон миллий энциклопедияси. -Т.: Давлат илмий нашр., I жилд. 239-б.
2. Ўзбекистон халқ артисти Мирза Азизов билан суҳбат. 2019 йил, январь.
3. Қобилов Н. Муסיқали театр актёрларининг маънавий тарбиясида “Алломиш” ҳақидаги асарларнинг ўрни. Республика илмий-назарий ва амалий конф.мат. Т.: Наврўз, 2014, 356-б.
4. Убай Б. “Қизил Ўзбекистон” газетаси. 14 январь 1950 й.

