

МУНДАРИЖА • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

<i>Ганиханова Шойиста</i> Ўзбек опера мактаби булбули (Назира Аҳмедова таваллудининг 120 йиллигига) 2	
<i>Қосимхўжаева Саида</i> Мустафо Бафоевнинг ижодида замона белгилари 5	
<i>Ashurov Baxtiyor</i> Sharq musiqashunos olimi Abdulqodir Marog'iy ilmiy merosi 9	
<i>Парсегова Анна</i> Некоторые особенности формообразования и драматургии в концертах Г.А. Мушеля 12	
<i>Бойсинова Муштарий</i> Роль остинатности в композиционно-драматургическом процессе развития 15-ой симфонии Мирсадыка Таджиева 14	
<i>Раимджанов Анвар</i> О специфике квартетной литературы 24	
<i>Гафурова Сайёра</i> К вопросу о феномене исполнительского и дирижерского искусства 28	
<i>Мякушко Татьяна</i> Из истории формирования жанров камерной музыки... 31	
<i>Турсунов Эгамберды</i> Еще раз о барокко в вокальном искусстве 34	
<i>Гаптаров Фарҳоджон</i> Ғижжак ижро техникаси ва штрихлари 37	
<i>Юнусов Улугбек</i> Миллий мусиқа намуналарини ижро этишда ўзига хос безаклар 42	
<i>Закирова Шаҳноза</i> Токката ижрочилик услублари Р. Шуман ижодий изланишлари мисолида 46	
<i>Умаров Шерзод</i> Дирижёрликда бир асарни ўрганиш орқали максимал билим олишга эришиш ... 50	
<i>Измаилов Али</i> Дойра и учебные пособия по исполнительству 53	
<i>Палванов Раҳмет</i> Ференц Лист и музыкальная культура Узбекистана 55	
<i>Мухтарова Флора</i> Некоторые методические аспекты в преподавании курса “Полифония” в Государственной консерватории Узбекистана 58	
<i>Худайберганов Самандар</i> Мактаб ўқувчиларига Хоразм дoston ва халфачилик йўлларини ўргатиш 64	
<i>Нуруллоева Орзубону</i> Принципы структурирования тематического материала в произведении Игоря Пинхасова “Dramatica – музыка к неснятому кино” 67	
<i>Лутфуллаева Шоҳистахон</i> Рустам Абдуллаев асарларида гармоник вертикалнинг ифодавий жиҳатлари 72	
<i>Миришохидзода Гулрух</i> Перекличка веков в опере “Пробуждение” Нуриллы Закирова 78	
<i>Амонов Дилшод</i> Муаллифи номаълум кўлэзма 82	
<i>Абдурахимова Фируза</i> Есть в красках отзвуки и звуки... 85	
<i>Гульзарова Инесса</i> Незабываемое путешествие в мир романтической музыки 86	
<i>Шамаҳмудова Дилфуза</i> Олий профессионал мусиқа таълим муассасаларида кўзи ожиз талабаларни ўқитишда мусиқий-компьютер технологияларни қўллаш 89	
<i>Хамзина Зарина</i> Дмитрий Янов-Яновский в панораме узбекского музыкального театра сегодня 92	
<i>Тўраев Маъмур</i> Алпомиш мусиқали драмасида образ яратиш муаммолари 97	

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.
Муҳамедова 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)

МУСАҲҲИХ
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
Таҳририй-нашриёт
бўлимида электрон
форматда тайёрланди.

Нашрга рухсат этилди
05.03.2024 й.
Бичими 60x84 1/8
“Palatino Linotype”
гарнитураси.
Кегли 13.

ISSN 2181-9882

Ганиханова Шойиста,

санъатшунослик фанлари доктори (DSc),

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори в. б.

ЎЗБЕК ОПЕРА МАКТАБИ БУЛБУЛИ

(Назира Аҳмедова таваллудининг 120 йиллигига)

Аннотация. Ўзбек халқининг мусиқа маданияти минг йиллар давомида шаклланиб, мураккаб ривожланиш йўлидан ўтиб, XX асрда опера санъати ютуқларини кенг ўзлаштирди. Миллий оҳанг услуби билан бойитилган Европа мусиқали театр анъанаси маданиятга ноёб ҳодиса – Ўзбекистон опера санъатини берди. Уни шакллантиришда истеъдодли бастакорлар, сценаристлар, режиссёрлар, хонандалар иштирок этдилар. Улар орасида Назира Аҳмедованинг шахси алоҳида ажралиб туради.

Калит сўзлар: Назира Аҳмедова, Ўзбекистон вокал мактаби, опера.

Аннотация. Музыкальная культура узбекского народа формировалась на протяжении тысячелетий, прошла сложный путь развития, а в XX веке интенсивно освоила достижения оперного искусства. Европейская традиция музыкального театра, обогащенная стилистикой национального мелоса, подарила культуре уникальное явление – оперное искусство Узбекистана. В формировании оперного искусства нашей страны принимали участие талантливые композиторы, сценаристы, режиссеры и певцы. Среди них выделяется личность великой оперной дивы Узбекистана – Назира Ахмедова.

Ключевые слова: Назира Ахмедова, вокальная школа Узбекистана, опера.

Annotation. The musical culture of the Uzbek people has been formed for thousands of years, has gone through a difficult path of development, and in the twentieth century has extensively mastered the achievements of opera art. The European tradition of musical theater, enriched by the stylistics of the national melos, has given culture a unique phenomenon – the opera art of Uzbekistan. Talented composers, screenwriters, directors and singers took part in the formation of the opera art of our country. Among them, the personality of the great opera diva of Uzbekistan, Nazira Akhmedova, stands out.

Key words: Nazira Akhmedova, vocal school of Uzbekistan, opera.

Назира Аҳмедова 1913 йилда Андижонда туғилган. Мусиқий санъатга меҳр унга она сути билан бирга кирган, чунки онаси халқ кўшиқларини маҳорат билан куйлаган ва дутор чолғусида куйлар ижро этган. XX асрнинг 20-йилларида отасининг ўлимидан сўнг, у Тошкентга кўчиб келади ва мактаб-интернатда ўқий бошлади. Тадбирлар ва бадий ҳаваскорлар кон-

цертларининг фаол иштирокчиси бўлган Назирада бадий ижодиётга мойиллик сезилади. 1928 йили иқтидорли ўзбек ёшларининг биринчи намояндлари қаторида Москва бадий-театр мактабига ўқишга киради.

Қийинчиликларга қарамай, бошқа маданият билан танишув ёш кўшиқчининг дунёқарашини бойитди ва кенгайтди. Энг муҳими, Европа вокал мак-

таби алифбосини эгаллади. Унинг ди-апазонига кўра нодир овози тўйинди, чуқур маъно касб этди [1].

Назира Аҳмедованинг ижодий йўли бетиним меҳнат ва ўз устида ишлашдан иборат эди. Ватанига қайтиб келгач, Тошкент ёшлар театрига қабул қилинди ва Республика академик драма театрида ишлай бошлади, айнаи вақтда радиода кўшиқ куйлаб, эстрадага чиқди. Кейинчалик машҳур бўлишига қарамай, овоз аппаратини мукаммалаштириш устида тинмай ишлади, натижада 1933 йили Тошкент “Колизей” театрининг опера студиясига кирди.

1935 йил Назира учун жуда аҳамиятли бўлди, уни Республика давлат мусиқа театрига ишга таклиф этишди. У ерда ёрқин образлар яратди. Ёқимли тембрга эга бўлган лирик-колоратурали сопраноси, ташқи қиёфаси, нафис ҳаракатлари, актёрлик иқтидори – ўзига хос бадиий ифодавийлик воситалари эди. Замондошлари хотирасидан жой олган илк роли “Ер Тарғин” мусиқали драмасидаги Тана эди. Назокатли ва жозибадор қалмиқ гўзали нафақат ботир Тарғин, балки томошабинлар қалбини ҳам ўзига ром этди. Шуни айтиб ўтиш лозимки, сюжетга кўра Н. Аҳмедованинг шериги ва рақибаси машҳур ва иқтидорли ўзбек кўшиқчиси Ҳ. Носирова бўлган. Хоннинг қизи маккор Оқюнус (Ҳ. Носирова) азоб чекаётган асира Танани хўрлаётганини ифодаловчи дуэт томошабинларни чуқур ҳаяжонга солар ва бу концерт дастурларида кўп ижро этилувчи номерга айланган эди.

1938 йили мазкур опера Ленинградда намойиш этилди ва юқори баҳоланди. Ленинград матбуотининг тақризларида томошабинларни вокал ва драматик маҳоратлари билан лол қолдирган тўртта ном айтиб ўтилган эди. Булар – Ҳалима Носирова, Назира Аҳмедова, Муҳиддин Қори-Ёқубов ва Карим Зокировлардир.

Ўзбек операсининг туғилиши ва шаклланиши А. Навоий асарига ёзилган “Лайли ва Мажнун” операси билан боғлиқ. Р. Глиэр ва Т. Содиқовларнинг мазкур операси тўрт мартаба таҳрир қилинди. 1954 йили тўртинчи таҳрирда Назира Аҳмедова Лайли образини ўзгача талқинда намоён этди. Она юрти маданияти ва урф-одатларини, Шарқ аёлининг менталитетини, сабр-матонатини Лайли сиймосида акс эттирди.

Лайли – назокатли, лирик образ. Шу билан бирга унда ички мустаҳкамлик, феодал турмуш асосларини мурасиз инкор этишни ҳам сезиш мумкин. Унинг Қайсга ёзган мактубида ўзбек аёлининг икки томонлама жабрланиши ҳақида сўз юритади. Битта занжирни узиб бўлса-да, иккинчисига қандай қилиб қаршилик кўрсатиш мумкин? Шоирнинг айнан шу фикри образни талқин этишда асосий калит бўлиб хизмат қилди. Н. Аҳмедова Лайлининг ички дунёсини, озодликка интилишини очиб бера олди.

С. Абдулла драмасига ёзилган ва Т. Жалилов мусиқа басталаган “Фарҳод ва Ширин” мусиқий драмасида Назира Аҳмедова маккор гўзал Моҳим ролини ижро этди. Хоразмча куйлашнинг колоритли усулидан [2] фойдаланиб танноз ва инжиқ малика образини кўрсатиб берди.

Т. Содиқовнинг “Гулсара”сида Моҳим характериға қарама-қарши образ яратди. Асал партияси гўёки Назира Аҳмедова учун яратилган, у ҳаётга муҳаббат ва жўшқинлик билан йўғрилган, булбул нағмасига ўхшаш руладалар билан бойитилган. Матбуотнинг баҳолашича, актриса ўзбек операсининг куйлаш услубига хос бўлмаган услубда моҳирона куйлаб, “замонавий куйлаш мактабини эгаллаганлигини намойиш этиб, товуш софлиги ва бенуқсон интонацияга эришди” [2].

Айнан шу “замонавий куйлаш мактаби усуллари”ни ўзлаштирганлиги Назира Аҳмедовага беозор испан қизи Микаэлани (Дж. Бизенинг “Кармен” операси), П. И. Чайковскийнинг “Евгений Онегин” ва “Пиковая дама”, Дж. Вердининг “Риголетто” операларида ва Европа классикларининг бошқа асарларида ёрқин образлар ижро этишига ёрдам берди.

Машаққатли меҳнатлари, маданиятимизга қўшган ҳиссаси учун Назира Аҳмедовага Ўзбекистон халқ артисти унвони берилди. Мазкур буюк шахснинг иқтидори миллий опера санъати

вакиласи ёшлар қалбида шу санъатга меҳр уйғотди. Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги, Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси, Толибжон Содиков нодавлат муסיқа хайрия жамғармаси ва Ўзбекистон давлат консерваторияси томонидан 2002, 2005 ва 2007 йилларда вокалистларнинг Республика танловлари ўтказилди.

2013 йили таваллудининг 100 йиллиги кенг нишонланди. Назира Аҳмедова нафақат Ўзбекистон маданияти тарихининг бир саҳифасидир, балки у бизнинг миллий бойлигимиздир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ашрафий М. Ер Тарғин, “Правда Востока”, 10 апрель, 1938.
2. Корсакова А. Ўзбек опера театри. Тарих очерки. -Тошкент: 1969, 249-б.
3. Носирова Ю. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. -Ташкент: 2017.
4. Мухамедова Г. Опера хонандасининг овоз диапазони устида ишлаш услубиётига доир. “Musiq”, 2019 й., №2 (6), 54-57 бб.
5. Мухамедова Г. Развитие резонаторных ощущений – одна из главных задач воспитания оперного певца. “Musiq”, 2021 й., №1 (13), 67-69 бб.

ҚОСИМХҲҲЖАЕВА Саида,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори

МУСТАФО БАФОВНИНГ ИЖОДИДА ЗАМОНА БЕЛГИЛАРИ

Аннотация. Мақола замонамизнинг улкан ижодкорларидан бири Мустафо Бафоевга бағишланган. Унда композиторнинг охириги ўн йилликларда яратган асарлари ҳақида фикр юритилган ва баъзи асарлари таҳлил қилинган.

Калит сўзлар: композитор, дирижёр, педагог, опера, симфония, жанрлар.

Аннотация. Статъя посвящена творчеству выдающегося композитора современности Мустафы Бафоева. В ней даётся краткий обзор деятельности композитора последних десятилетий и рассматриваются его произведения.

Ключевые слова: композитор, дирижёр, педагог, опера, симфония, жанры.

Annotation. This article is devoted to the work of the outstanding contemporary composer Mustafa Bafoev. It gives a brief overview of the composer's activities in recent decades and examines his works.

Key words: composer, conductor, teacher, opera, symphony, genres.

Хар бир даврнинг буюк ижодкорлари бор. Улар ҳаётнинг барча қўришнишларини илғаб олган ҳолда ўзининг ижодий йилномасини яратадилар, тарих зарварақларида асарлари давр белгиси сифатида ўчмас из қолдиради. Худди шундай ижодкорлардан бири Мустафо Бафоевдир. Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, Абдулла Қодирий номидаги Давлат мукофоти ва қатор мукофотлар совриндори, серкирра ижодкор композитор, дирижёр, педагог сифатида фаолият кўрсатиб келади.

М. Бафоевнинг ижоди, айниқса, Мустақиллик даврида гуллаб-яшнади десак, муболаға бўлмайди. Америка Қўшма Штатлари, Япония, Туркия, Франция, Олмония, Испания, Ҳиндистон, МДҲ ва бошқа давлатлар томошабинлари унинг ижодидан баҳраманд бўлдилар. М. Бафоев ASCAP (American society of composers, Authogs and publisners-2003) аъзоси этиб тайинланди.

У янгилик кетидан қувмаган, махсус янги жанрлар яратишни мақсад қилиб олмаган, мавжуд бўлган барча жанрларда ўз дунёқарашини акс эттирган, шу билан бирга ҳар бир асари мусиқа майдонига

янгилик сифатида кириб келган. М.Бафоев ижодида опера ва симфониялар, камер-вокал ва инструментал асарлар бирдек ўрин тутди. Ҳар бир композиторлик мактаби учун опера жанрида асарлар яратилиши аҳамиятли воқеа бўлиб келган. Мустафо Бафоевнинг бу жанрда яратган асарлари ҳам ўзбек мусиқаси тарихида опера ижодини янги поғонага қўтарди. “Умар Хайём”, “Хамса”, “Севгим самоси” каби асарлари ўзбек миллий операсининг ёрқин намунаси. Композитор ўзбек миллий операси ривожига салмоқли ҳисса қўшди. Зеро тарихга бўлган қизиқиш ортиб борган бир даврда тарихий дарғаларимизга бағишланган опералар яратиш ниҳоятда муҳим маъно касб этди. Композитор бу йўналишда ҳам анъанани давом эттириш билан чекланмади. Масалан, Алишер Навоийнинг ижоди асосида яратилган “Хамса” операсида ўзбек операларига хос бўлган миллийлик устунлик қилган бўлса, “Севгим самоси” асарида экспериментал ёндашув кўзга ташланади. Яъни янгилик сифатида опера-балет жанри майдонга келади. Мазкур асарда замонавий композиторнинг синтез жанрларга нисбатан муносабати акс этади.

Катта ижодий ва ҳаётӣ тажрибага эга бўлган М. Бафоевнинг ижоди охириги ўн йилликларда серқирралиги билан ажралиб туради. Бир неча опералар яратган композитор ўз эътиборини симфоник ижодга ҳам қаратди.

Мустафо Бафоев симфоник мусиқа йўналишида тажриба қилиб кўришдан чўчимайди. Аксинча, симфоник ижодида жанрлар ва созларнинг имкониятларини турли кўринишларда синаб кўргандек бўлади. Мустафо Бафоев кўпгина ижрочи ва ижодий жамоалар билан ҳамкорлик қилган. “Суғдиёна” халқ чолғулари камер оркестри билан бўлган ҳамкорлиги бир неча ёрқин асарлар яратилишига асос бўлди. Жумладан, “Самарқанд концерти”, “Фантазия”, най ва халқ чолғулари оркестри учун ёзилган “Юрагим” фантазияси мазкур ҳамкорликнинг маҳсулидир.

Композитор алоҳида олинган созлар учун ҳам катта жанрдаги асарлар яратишда жонбозлик қилади. Унинг аралаш хор ва камер оркестр учун “Концерт” (М. Шайхзода сўзи), танбур ва симфоник оркестр учун Концертларида янгилик белгилари кўзга ташланса, кларнет ва симфоник оркестр учун Концерт, валторна ва симфоник оркестр учун Концертларида анъанага бўлган ҳурмат сезилиб туради. Концерт жанрининг янги талқини зарбли чолғулар учун “Sounds of samo” (Само садолари) концертида айнқса кўзга ташланади. Зеро бу асарда шарқона усуллар билан европача жанр уйғунлигининг гувоҳи бўламиз. Композитор Шарқ мусиқасидаги зарбли созларнинг етакчилигини концерт мусиқий имкониятлари орқали кўрсатиб беради.

Маълумки, симфоник мусиқада поэма жанри ўзига хос ўрин тутади. Унда баён этиладиган мусиқий фикр ўзгача тароватга эга бўлиб, ўзига хос ривожланиш қонуниятига бўйсунди. Мустафо Бафоевнинг халқ чолғулари ансамбли учун ёзган “Тагорга бағишлов” 8 та поэмаси ана шундай асарлар сирасига киради. “Самарқанднома” овоз, фортепиано ва зарб-

ли чолғулар учун ёзилган поэмасини эса янгиликка бўлган қизиқишининг маҳсули дейиш мумкин.

Композиторнинг кейинги йилларда яратган сюита, увертюралари ҳам эътиборга моликдир.

Инструментал мусиқага катта эътибор қаратаётган М. Бафоевнинг рубоб прима ва камер оркестр учун Концерти ҳамда камер оркестр учун “Байрамона” увертюраси ҳам намунали асарларга айланди. Фортепиано сози учун яратган асарлари композитор ижодида алоҳида ўрин эгаллайди.

7 опера, 10дан ортиқ оратория, 30та инструментал концерт, 200дан ортиқ кўшиқ ва романслар муаллифининг фортепиано ижоди ҳам сермахсулдир. Кейинги ўн йилликда яратган фортепиано учун асарларининг турфалиги кўзга ташланади. Бир мақола ҳажмида уларнинг барчасини таҳлил қилиш қийин. Лекин юзаки қараганда ҳам фортепиано учун яратилган асарларда алоҳида миниатюралар қаторида ривожланган тузилишга эга бўлган катта ҳажмли асарлар ҳамда фортепиано мажмуалари мавжудлиги алоҳида эътиборга лойиқ. Бундай ранго-ранглик фортепиано ижодига катта эътибор қаратилганлигидан далолат беради. Айнан фортепиано сози М. Бафоев учун “лаборатория” вазифасини ўтаган дейиш мумкин. Зеро фортепиано учун яратган асарларида композитор мутлақо янги қирраларини намоён этган. Кези келганида шуни ҳам айтиш ўринлики, дунё композиторлари ижодида кечаётган мусиқий тасвирлаш воситаларини янгилаш, мусиқий фикрни янги баён этиш йўлидаги изланишлар композиторларимиз томонидан ҳам жадал олиб борилмоқда.

XXI асрнинг фикр доираси мусиқа соҳасида ҳам намоён бўлмоқда. Шу маънода М. Бафоевнинг ижодини таҳлил этар эканмиз, айнан фортепиано асарларида янги композиторлик техникалари баралла қўлланганлигининг гувоҳи бўламиз. Фортепиано асарларига қўл урар

экан, ижодкор бу соз учун анъанага айланган куйчанлик ва самимийликдан воз кечмайди. Асарларнинг номланишидан ҳам буни илғаб олиш мумкин. Масалан, “Вальс”, “Чўпон бола”, “Сўзсиз кўшиқ”, “Лола гули”, “Табассум”. Маиший жанрлар билан муносабат, яъни уларга таяниш ҳам романтизм билан боғлиқликни кўрсатади: “Марш”, “Рақс”. Миниатюра асарларини тўпламларга бирлаштириш, улардан ички ривожланиш ва умумий мавзу ила яхлит асар яратишда ҳам романтизм анъанаси сезилиб туради. Композиторнинг бир қанча асарларидаги дастурийлик алоҳида ўрин эгаллаган. Бу, бир томондан, инструментал мусиқани адабиёт билан боғлаб турса, иккинчи томондан, ўзбек томошабинларига бўлган ҳурматининг ўзига хос инъикосидир. Мавзуларнинг танланиши (“Алпомиш”, “Бахши”, “Бойсун”, “Ялмоғиз кампир”) шуни кўрсатиб турибдики, энг машхур, оммабоп мавзулар мусиқий тил билан баён этилган.

Ўзбек томошабини учун ёрқин ва таниш бўлган образлар фортепиано асарида гавдаланади. Уларни баён этишда М. Бафоев ўзбек миллий куй ва оҳангларига ўта яқин бўлган интонациялардан фойдаланади. Фортепиано учун ёзилган асарларда бирон иқтибос ёки ўхшатиш учрамайди. Аммо яратган куйлари гўё халқ куйларидан олингандек туюлади. М. Бафоев ўзбек мусиқасининг соф инструментал кўришини ярата олган.

Композитор асарларининг катта ёки кичиклигига қарамай, ҳар бири устида пухта иш олиб боради. Бу драматургик тузилишда ҳам сезилиб туради. Унинг ўзига хос услуби – ҳар бир асарида кириш ва хулосавий бўлим мавжудлигидир. Яъни асосий фикрни баён этишдан аввал кичик муқаддима келтириб, гўёки томошабинни тайёрлайди. Бу услубда сахнавийлик белгилари ҳам сезилиб туради. Асосий фикр, яъни асосий қисм намоиш этилганидан сўнг қисқа хулоса – якуний бўлим берилади. Бошқача

қилиб айтганда, томошабинни ғафлатда қолдирмайди. Унга ўз фикрини тунштириб, ҳатто хулоса қилишга ҳам ёрдам беради. Бундай ёндашув композиторнинг кичик асарларида ҳам, катта ҳажмли туркумларида ҳам кўзга ташланади. Катта туркум асарларида ҳар бир бўлимнинг кириш ва якуни билан бирга, умумий кириш ва якуний қисмлари ҳам мавжуд. Бундай тузилиш тингловчилар учун қулайлик яратади. Мавзуларнинг қайтарилиши ва ички ривож, шу билан бирга аниқ шаклланиши асарга драматургик аниқлик бахш этади. Композиторнинг фортепиано асарларида инструментал мусиқага хос бўлган икки қисмли, уч қисмли шакллар кўп учрайди (“Табассум”, “Зарблар сеҳри”). Шунингдек, композиторнинг соната аллегроси шаклига мойиллиги ҳам кўзга ташланади. Соната аллегроси шаклининг ёрқин контрастлиги, турли образларнинг тўқнашуви ва ниҳоят, умумий кўринишга келиши қатор асарларида қўлланади (“Ҳиндистон”, “Тўрон”). Соната аллегросига хос бўлган мавзулар ишлови, тематик ривожланиш Бафоев пьесаларини ички драматизм билан бойитади. Унинг асарларида монотематизм услуби қўлланишини ҳам кўриш мумкин. Юқорида айтиб ўтилган кириш қисмларининг аҳамияти монотематик ривожланишнинг қўлланишида янада ўсади. Кириш қисмининг мусиқий материали барча образларнинг интонацион асоси бўлиб хизмат қилади.

М. Бафоев янги композиторлик техникаларидан ҳам фойдаланади. Фортепиано пьесаларининг тузилиши ҳақида фикр юритганда (“Тоғ шамоли”, “Сув ости дунёси”) паттернларнинг қўлланиши эътиборни тортади.

XX асрнинг 60-йилларидан бошлаб композиторлик ижодининг етакчи йўналишига айланган минимализм XXI аср композиторлари томонидан ҳам қўлланоқда. М. Бафоевнинг фортепиано асарларида ҳам бу услубга мурожаат этилган. Шуни таъкидлаш керакки, “мини-

мализм” тушунтиришни, бирон мавзуни батафсил баён этишни талаб қилмайди. Бу йўналиш замонавий, яъни интернет тармоғида фикрлаши шаклланган, тасавури бой бўлган томошабинга қаратилади. М. Бафоев ҳам шу услубдан фойдаланар экан, аввало замонавий томошабин билан мулоқот қилади. Айтиб ўтиш жоизки, у паттернлар техникасидан усталик билан фойдаланади, паттернларни турли кўринишларда қўллайди. Уларнинг ривожланиши эса хилма-хиллиги билан ажралиб туради.

Композиторнинг ижодида неоимпрессионизмга мойилликни ҳам кузатиш мумкин. “Томчилар”, “Тоғ шамоли”, “Момақалди роқ ва камалак”, “Сув ости дунёси”, “Шаманлар” асарлари воқеликни баён этишдан кўра эмоционал туйғу, ҳис этиш-сезиш, табиат кўринишларидан завқланиш каби инсоний хусусиятларни намоён этади. Масалан, “Томчилар”, “Тоғ шамоли” асарларида сувнинг турли кўринишлари ёки бўрон-момақалди роқ тасвирланади. Композитор фортепиано чолғуси товушлари ёрдамида табиат ҳодисаларини тасвирлаб бергандай бўлади. Соф инструментал интонациялар, полиритмик услублар табиат манзарасини баён этади.

М. Бафоевнинг фортепиано асарларида сонорикага хос бўлган бўёқлар кенг қўлланади. У фортепиано товушларининг ёрқинлигидан, тембрларининг таққосланишидан шундай фойдаланадики, бу сознинг ижросида ҳар бир элементнинг аҳамияти ўзгача тароватга эга бўлади. Композиторнинг муסיқий тили бой ва ранго-ранглигини алоҳида таъкидлаш зарур. Опера ва 200дан ортиқ романс ва қўшиқлар муаллифи куй яратиш жабҳасида моҳир уста бўлиши табиий. Бу эса, ўз навбатида, унинг фортепиано ижодига ҳам таъсир этган, албатта. Шунинг учун фортепиано асарларида ўз-ўзидан куйчанлик устунлик қилади. Шу билан бирга симфоник оркестрларга раҳбарлик қилган М. Бафоевнинг муסיқий тили ёрқин инструмен-

тал эканлигини ҳам рад эта олмаймиз. У фортепиано созини шундай усталик билан қамраб оладики, куйлари бутун регистр имкониятларидан фойдаланган ҳолда гўё оркестр ижросини яратгандай янграйди.

Композиторнинг асарларини ритм нуқтаи назаридан таҳлил этиш ҳам қизиқарли. Шарқ композиторларининг намояндаси сифатида М. Бафоев ритмга катта эътибор қаратади. Деярли барча асарларига ритмик аниқлик, шиддатли ритмик ҳаракатлар хосдир. Талайгина асарларида куйларга хос бўлган аниқ ритмлар билан параллел равишда “усул” ритми ҳам қўлланилади. Умумшарқ муסיқасига хос бўлган бундай услуб композитор муסיқасининг миллий муסיқа билан узвий бирлигини яна бир карра намоёниш этади. М. Бафоев муסיқасида ритм воситасидан турлича фойдаланилган. Масалан, “Шаманлар”, “Ялмоғиз кампир” да ритмо-метр деярли ҳар бир тактда ўзгарган. Бу эса асар образининг тўлақонли ва ёрқин чиқишига хизмат қилади.

Умуман олганда, М. Бафоев асарларида ритм шакл тузувчи хусусиятига ҳам эга бўлади. Масалан, “Зарблар сеҳри” да яхлитликка фақат ритм орқали эришилади.

М. Бафоевнинг гармонияси алоҳида мавзуни талаб этади. Бир унинг ранго-ранглигини таъкидлаб ўтиш мумкин, холос. Зеро асарларида аниқ гармоник тоналликлар билан бир қаторда халқ ладлари, атоналлик билан серияли техникаларни учратиш мумкин. Буларнинг барчасидан усталик билан фойдаланилади. Бу эса образлар ёрқин ва таъсирчан чиқишига замин яратади.

Хулоса қилиб айтиш мумкинки, М. Бафоев замонамизнинг ёрқин композиторларидан биридир. Унинг ижодида ўтмиш ва келажак, Шарқ ва Ғарб бирлашган десак, муболаға бўлмайди. Замонавий композиторлик техникасини яратишда эса ижодкор ҳатто замондошлардан ҳам илдамлаб кетган.

ASHUROV Baxtiyor,
san'atshunoslik fanlari bo'yicha falsafa doktori (PhD),
O'zbekiston davlat konservatoriyasi dotsenti

SHARQ MUSIQASHUNOS OLIMI ABDULQODIR MAROG'IIY ILMIY MEROSI

Annotatsiya. O'rta asr sivilizatsiyalari orasida Temuriylar davri Ikkinchi Uyg'onish davri belgisi ostida jahon madaniyati tarixiga kirdi. Ushbu davrdagi ilm-fan, madaniyat va ta'lim sohasidagi jahon yutuqlari Temur saltanati olimlarining tadqiqotlariga asoslangan edi. Temurning nabirasi Mirzo Ulug'bekni aniq fanlar, xususan, astronomiya fani rivojlanishiga qo'shgan hissasi bebaho. Abdurahmon Jomiy va Alisher Navoiy ijodi Sadiy va Sheroziy ijodlari bilan bir qatorda adabiyotda muhim o'rin tutgan.

Ushbu maqolada Abdulqodir Marog'iiyning musiqa fani sohasidagi asarlarida ko'rib chiqilgan ilmiy-nazariy masalalarning kam o'rganilgan jihatlari yoritib berilgan. Olim, musiqachi va ma'rifatparvar cholg'ushunoslik, musiqa tarixi va nazariyasi bilan bog'liq bir qator muammolarga aniqlik kiritgan.

Kalit so'zlar: musiqa, tadqiqotchi, fan, meros, Sharq Renessansi.

Аннотация. Среди цивилизаций средневековья, эпоха тимуридов вошла в историю мировой культуры под знаком именуемом вторым возрождением. Большая часть мировых достижений в области науки, культуры и образования того времени опиралась на исследования ученых тимуровского салтаната. Сложно переоценить вклад в области точных наук, в частности астрономии, внука Тимура Мирзо Улугбека. Творчество Абдуррахмана Джамии и Алишера Навои занимало видное место в литературе наряду с творениями Саади и Ширази.

Данная статья раскрывает некоторые малоизученные аспекты научно-теоретических вопросов, затронутых в работах Абдулкадира Мароги в области науки о музыке. Ученый, музыкант и просветитель внес ясность в ряд проблем связанных с инструментоведением, историей и теорией музыки.

Ключевые слова: музыка, исследователь, наука, наследие, восточный ренессанс.

Annotation. Among the civilizations of the Middle Ages, the Timurid era entered the history of world culture under the sign called the second renaissance. Most of the world's achievements in the field of science, culture and education of that time were based on the research of scientists of the Timur's saltanat. It is difficult to overestimate the contribution of Temur's grandson Mirzo Ulugbek in the field of exact sciences, in particular astronomy. The works of Abdurakhman Jami and Alisher Navoi occupied a equal place in literature along with the works of Saadi and Shirazi.

This article reveals some little-studied aspects of scientific and theoretical issues raised in the works of Abdulkadir Maroghi in the field of music science. The scientist, musician and educator clarified a number of problems related to instrumentation, music history and theory.

Key words: music, researcher, science, heritage, Oriental Renaissance.

Temuriylar saltanatining poytaxti Samarqand va Hirot kabi yirik markazlari jahonning eng yirik madaniy-ma'rifiy o'choqlariga aylandi. Islom dunyosida "Samarqand ro'yi zamin sayqali" degan shior qanot yoydi. Boshqa shaharlarning dovrug'i ham keng tarqaldi. Bu maskanlarga zamonas-

ining ko'zga ko'ringan ilm va san'at ahli chorlandi. Diniy va dunyoviy ilmlar, san'at, adabiyot, me'morchilik, xattotlik, kitobat, musiqa va boshqa nafis hunarlar mislsiz taraqqiyot bosqichiga chiqdi.

Temuriylar avlodi vakillari Mirzo Ulug'bek, Boysunqur Mirzo, Shohrux,

Husayn Boyqaro, Mirzo Boburlar sultonligida “Ikkinchi Uygʻonish davri” deyishga munosib taraqqiyot va yuksalish jarayoni sodir boʻladi. Ana shu madaniy-maʼrifiy taraqqiyotning inʼikosi sifatida adabiyot va sanʼat sohalari yuksaldi. Mazkur davrda qaror topgan maʼnaviy qadriyatlar hamon oʻz salohiyatini saqlab, insoniyat taraqqiyotining yorqin sahifasi, muqaddas merosi sifatida asrab-avaylab kelinmoqda.

Samarqand Amir Temur zamonida musiqiy hayotning bosh markaziga aylangach, shahar chiroyini oshirish maqsadida Sohibqiron turli mamlakatlardan taniqli meʼmor, quruvchi usta va naqqoshlarni chorladi. Soltanat poytaxti Samarqand va boshqa markaziy shaharlarda ulkan inshoot va hashamatli binolar qad koʻtara boshlaydi. Samarqand yodgorliklari oʻzining meʼmoriy yutuqlari va betakror qiyofasi bilan kishini hayratga soladi. Endilikda Samarqand, Buxoro va Xiva jahon sayyohlarining sevimli maskanlariga aylangan.

Bu shaharlarning badiiy salohiyatini oshirish maqsadida turli mamlakatlardan atoqli musavvir, naqqosh, shoir, bastakor, sozanda va xonandalar, cholgʻuchi va raqqoslar jalb etilgan. Temuriylar davri musiqqa sanʼatining yuksak darajada rivojlanish omillari sifatida madaniyatlar yaqinlashuvi va ularning oʻzaro ijobiy taʼsir koʻrsatuvini hamda turli xalqlar urf-odatlarining Samarqand zaminida uygʻunlashuvi jarayonlarini qayd etish mumkin.

XIV asrning ikkinchi yarmi va XV asrning boshlarida yashagan zabardast musiqashunos (yetuk nazariyotchi va amaliyotchi), bastakor va sozandalar qatorida Abdulqodir Marogʻiy alohida oʻrinda turadi. U 1380-yillar oxirida Amir Temur tomonidan Sulton Sanjar saroyi xodimligidan Bagʻdoddan Samarqandga jalb etilgan.

Marogʻiy turli bilimlarni, jumladan, soz sanʼati asoslari va musiqashunoslik ilmini oʻz otasidan oʻrgangan. Uning otasi zamonasining fozil kishilaridan boʻlgan. Marogʻiyning farzandlari ham ota kasbini davom ettirib, oʻz davrining taniqli sozanda va musiqashunoslari qatoridan oʻrin olgan. Eʼtiborli tomoni

shundaki, Marogʻiyning musiqiy qarashlari Forobiynikiga oʻxshab keng koʻlamli, falsafiy, tarixiy, ijtimoiy, ilmiy-amaliy hamda ijodiy masalalarni atroflicha qamrab oladi. Eng muhimi, bularning hammasi chuqur ilmiy-nazariy poydevorga, tom maʼnodagi akademizmga asoslanadi. Shu bilan birga, oʻrniga qarab, ularda ogʻzaki afsona va rivoyatlarga, ustozlarning maʼnaviy eʼtiqodi hamda amaliy bilimlarga katta eʼtibor qaratiladi.

Abdulqodir Marogʻiyning falsafiy qarashlarida ilmiy tafakkurning ustuvorligini namoyish etish uchun “Maqosid ul-alhon”ning muqaddimasidan ikkita kichik lavha keltiramiz. Urf-odatga koʻra, birinchisi ilohiyotga tegishli: “Nagʻmalar va lahnlar chiroyi bilan savt (ovoz)larni ziynatlovchi zot Allohga hamdlar boʻlsin. U maqomlar va shuʼba doiralarini shakllantiradi. U advorlarni sogʻlom taʼblilar bilishiga munosib qilib yaratdi va ularning shon-shuhratini davrlar turguncha boqiy qildi. Tuxamo va Hijoz diyorlarida buyuklik va azizlik bilan muxoliflarni xor qilish maqsadida paygʻambar qilib yuborilgan Muhammad s.a.v.ga salovot va durudlar boʻlsin. Parvardigor jamoli oshiqlari boʻlgan ul zotning asʼhoblari va ahli baytlariga salomlar boʻlgay. Ular Parvardigorning kamoloti vasfida hayratdadir. Ey Allohim, barchalariga koʻpdan koʻp salomlar yubor” [1]. Bu goʻzal kalimalar mazmunan ortiqcha afsona va rivoyatlarsiz, samimiy tilovatning oʻzidir!

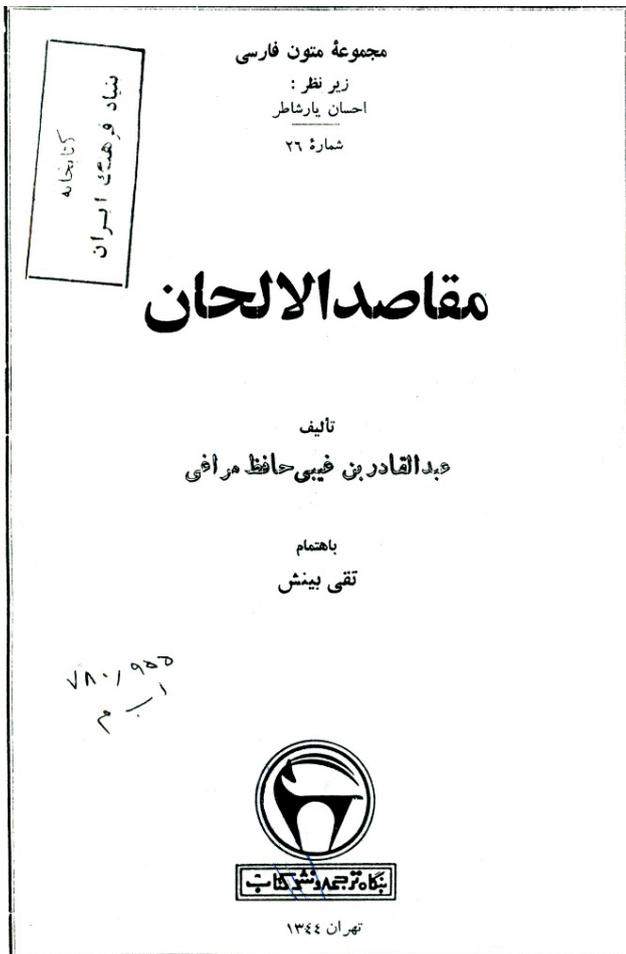
Ikkinchisi esa bevosita dunyoviy ilmlarga qaratilgan boʻlib, atrofdagi amallarga tayangan holda musiqiyning asl hayotiy ildizlariga tegishli fikrlardan iborat: “Bas, toʻgʻri zehnlar va sogʻlom taʼblar musiqiyga moyildirlar, albatta. Har bir tugʻilgan jon nagʻmani eshitish bilan fazl-u saxovat yoʻliga koʻra vujud libosini kiygaydir. Har bir goʻdak iztirobda yotarkan, zamzama (alla) eshitish bilangina tinchiydi. Vaholanki, har kim ham nadomat-u mashaqqatda voqe boʻlgan maslaklariga ergashmaydi. Demak, ruhlar ud va mizmor eshitgan paytda zavqlanishga moyil boʻladi. Nay, ud va mizmor faryod qilarkan, nafs (his-tuygʻu), qalb va quloq tarabda boʻlgay” [2].

Abdulqodir Marog'iyning o'sha mashhur doiralari "maqomlar" yoki "pardalar" deyiladi. Qolganlari umumlashtirilib, "furu" (ya'ni qo'shimchalar, katta usul doiralari va jamlarning tarkibiy bo'laklari) deb ataladi. Kuy furu'larning o'zi yana ovoz, rang, shu'abot (birligi shu'ba) va murakka-bot guruhlariga ajratiladi. Ularning barchasi maxsus nomlar bilan belgilangan.

"Maqosid ul-alhon" o'n ikki bobli yirik fundamental asar bo'lib, har biri

uch fasldan iborat. Uning I-VIII boblari nag'ma, bo'd, jins, jam va parda doiralari haqida, IX bob usul va tasnifotga kirish masalalariga bag'ishlanadi. X bob esa kuy advorlarini amalda ishlatish va bevosita tasnifotlar tuzish tartiblarini bayon qiladi. Mazkur bob ham boshqalari kabi uch fasldan iborat. Hozirda mazkur manba O'zbekiston davlat konservatoriyasining Ilmiy pedagogik kadrlar tayyorlash bo'limida saqlanadi.

Abdulqodir Marog'iy. "Maqosid al-alhon"



بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين*

الحمد لله الذي زين الاصوات بطيب الالحن والنعتم وصيرها دايمة بين الشعب والمقامات. جليل الطباع السليمة مؤتلفة بمعرفة الادوار. وجعل صيتها باقية بقاء - الادوار. والصلوة والسلام على محمد المبعوث في تهامة والحجاز رغماً للمخالف بالاجلال والاعزاز. وعلى آله واصحابه عشاق جماله المحيرين في وصف كماله وسلم تسليماً كثيراً.

اما بعد فان الازهان المستقيمة والطباع السليمة مايلة الى الموسيقى. وكل مولود يسمع نغمة كن يلبس لباس الوجود على سبيل الفضل والوجود. وكل رضيع يضطرب لا يطمئن الا بسماع الزمزمة وكل من لا يقف على مسالكها يقع في المتعبه والمندمه. فان الارواح مالت الى الاطراب عند سماع العود والمضرب. والنفس والقلب والاسماع في طرب والنأي والعود والمزمار في صخب.

* خطبه وديباجة كتاب براعت استهلال دارد، رك. تعليقات آفای دکتر جها نيكلو تمام مقدمه كتاب را در مجله موسيقي (دوره سوم شماره ۸) نقل کرده است. ۱- دراصل به ضم م، رك. تعليقات ۲- آفريد يا خلق كرد. الجبل آفريدن (المصادر زوزني ج ۱ ص ۴۹) - مجله موسيقي، حبل ۱ ۳- مجله موسيقي، في النهايه ۱ ۴- مجله موسيقي، المتبحرين ۵- اينجا، رنج، رك، تعليقات ۶- اينجا، مائة وشماني، رك. تعليقات ۷- مجله موسيقي (العود) را ندارد ۸- صخب به ففتحين بانگه و فرياد (صراح) - عبارت شمرگونه است، رك. تعليقات

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Abdulqodir bin G'aybi Hofiz Marog'iy. Taqi Binish nashri. -Tehron: 1957. 3-4-betlar.
2. Ashurov B. Temuriylar davri musiqa san'atiga bir nazar. "Musiqqa" jurnali. №1 (13), 2021. 8-11-betlar.

ПАРСЕГОВА Анна,

педагог высшей категории Республиканской специализированной музыкальной школы им. В. А. Успенского

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ДРАМАТУРГИИ В КОНЦЕРТАХ Г. А. МУШЕЛЯ

Аннотация. Имя Г.А. Мушеля известно не только в Узбекистане, но и далеко за его пределами. В его творческом портфеле 2 симфонии, 4 балета, музыка к драме, вокальная и инструментальная музыка, 6 фортепианных концертов, сюиты для скрипки и фортепиано. Нам показалось интересным обратиться к жанру Концерта в творчестве композитора, так как именно Мушель по праву считается родоначальником концерта в Узбекистане и определить особенности формообразования и драматургии этого жанра.

Ключевые слова: неповторимый стиль, родоначальник Концерта в Узбекистане, особенности формообразования и драматургии.

Аннотация. Г.А. Мушель номи нафақат Ўзбекистонда, балки бошқа давлатларда ҳам машхур. Унинг ижодида 2 симфония, 4 балет, муסיқий драма, вокал ва чолғу муסיқаси, 6 фортепиано концертлари, скрипка ва фортепиано учун сюиталар мавжуд.

Бизга эса композиторнинг концерт жанри қизиқарли туюлди, чунки Г. Мушель Ўзбекистонда концерт жанрини қўллаган биринчи композиторлардан бири ҳисобланади. Шу тариқа ушбу жанрнинг шаклланиши ва драматургияси борасида сўз юритилади.

Калит сўзлар: такрорланмас услуб, Ўзбекистонда концерт жанри асосчиси, шаклланиш ва драматургия хусусиятлари.

Annotation. The name of G.A. Mushel is known not only in Uzbekistan, but also far beyond its borders. His creative portfolio includes two symphonies, four ballets, music for drama, vocal and instrumental music, six piano concerts, suites for violin and piano.

It seemed interesting to us to turn to the genre of the concert in the work of the Composer, since it's Mushel who is rightfully considered to be the founder of the concert in Uzbekistan and to determine the features of the formation and dramaturgy of this genre.

Key words: unique style, the founder of the concert in Uzbekistan, features of shaping and dramaturgy.

Концерт – как музыкальный жанр отличает картинность и рельефность драматургии, яркая импульсивность развития, выраженная определённым диалогическим и структурным признаком – чередованием tutti и solo.

Родившись в эпоху барокко, Концерт оказывает влияние на формирующиеся тогда другие музыкальные жанры и формы, а концертное музицирование, как особый приём развития становится популярным в самых различных музыкальных жанрах.

Однако, сочетание двух неоспоримо концертных факторов:

- наличие каденции в партии солиста;
- традиция структуры двойной экспозиции – при несомненном приоритете сонатно-симфонических отношений выделяет жанр Концерта как особенный, предполагающий несколько обязательных условий.

Установившаяся традиция трехчастной композиции Концерта – наполняется идеей цикличности, утверждая

принцип циклического единства – еще в концертах И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

В творчестве венских классиков в Концерте достигается удивительное равновесие партий, и что было гениальным предвидением – насыщение концертного изложения подлинно симфоническим развитием в тематическом изложении и развитии.

История романтического Концерта намечает два направления: с одной стороны, Концерт сохраняет традиции излюбленной тогда камерно – инструментальной пьесы, с виртуозной партией солиста – при скромной поддержке оркестра, с другой стороны очевидна тенденция к сближению романтического концерта с симфонией, с подлинно симфоническим развитием и усилением драматургически-смысловых функций солиста и оркестра.

Огромную роль в динамизации структуры 1 части Концерта явился отказ от традиции двойных экспозиций, что несомненно наполнило драматургию Концерта подлинно симфоническим развитием.

Современный Концерт на протяжении XX века остается своеобразной творческой лабораторией, в которой выявляются новые динамические возможности диалога солиста с оркестром, поиски нового жанрового синтеза концерта с симфонией (вспомним Второй, Четвертый, Пятый фортепианные концерты С. Прокофьева, его же 5-ти частную Концерт-симфонию для виолончели с оркестром, или 5-ти частный Скрипичный концерт Д. Шостаковича).

Очевидна также противоположная тенденция сближения Концерта с камерной музыкой, где автор увлечён тончайшей детализацией выразительных средств в сочетании с яркими штрихами концертного письма. (Примером тому могут служить “Сонатина концертата” П. Владигерова, или пьесы П. Хиндемита, объединённые общим названием “Камерная музыка”. Здесь автор обращается

к формально-конструктивным принципам старых мастеров, “растворяя” партию обязательного инструмента в общей оркестровой ткани).

Особого внимания в музыке XX века заслуживает интерес композиторов к традициям написания “Концерто Гроссо”, где пространственное сопоставление групп оркестровых инструментов сочетается с “битематизмом” в интонационном развитии. (Вспомним Концерт-буфф С. Слонимского, Концерты для оркестра В. Лютославского, Э. Тамберга, Я. Ряэтса, “Озорные частушки” Р. Щедрина, Концертную симфонию Л. Сидельникова).

Изменения также произошли в структуре Концерта – встречается как двухчастная структура Концерта (Виолончельный концерт Н. Мясковского, Пятый Виолончельный концерт Г. Банщикова), так и одночастные – (Первый фортепианный концерт С. Прокофьева, Второй фортепианный концерт М. Равеля). Кроме того, многие композиторы включают в состав “забытые” инструменты (как например Ф. Пуленк, в Сельском концерте для клавирина с малым оркестром или Фортепианный концерт и Рапсодию в стиле блюз Д. Гершвина).

Таким образом, все дальнейшее развитие жанра Концерта в музыке XIX – XX вв. представляет собой путь, полный исканий новых тональных отношений, структурных преобразований, то приближающий жанр Концерта к Симфонии, то отдаляющийся от неё. Отсюда, и неиссякаемый интерес композиторов к жанру Концерта, их попытки выявить новые динамические возможности в диалоге солиста с оркестром, сохранив при этом несомненный приоритет – блестящую виртуозность исполнения и диалогический принцип концертирования.

История Инструментального Концерта в Узбекистане насчитывает немногим более 80-ти лет. Родоначальником его по праву считается Г. А. Мушель. Однако, первые шаги в создании национального концерта не были легки. С одной сторо-

ны, Концерт, как никакой другой жанр, предполагает блестящую техническую оснащенность исполнителя, чем на первых порах становления жанра не могли похвастаться исполнители. Болезнь “роста” связана не только с недостаточной подготовкой исполнительских кадров, но и с невысоким уровнем профессионального композиторского мастерства. Обе эти причины одинаково негативно сказываются на формировании жанра, так как Концерт как никакой другой из жанров, предполагает тесное сотрудничество композитора и исполнителя. Однако, итоги продуманной системы поэтапного музыкального образования в Узбекистане – не замедлили сказаться на результатах.

Уже к 60-70м годам XX века появляются новые имена молодых композиторов, чьи произведения отличаются мастерством и жанровой многоплановостью. Здесь и сольные инструментальные концерты (назовём Второй фортепианный концерт Р. Вильданова, Скрипичный и Второй Альтовый концерт Б. Зейдмана, Скрипичный концерт Ш. Шаймардановой). Назовем также концерты для солирующих духовых (Концерт для трубы с оркестром С. Карим-Ходжи, Концерт для фагота с оркестром Б. Зейдмана), а также Концерты для оркестра (вспомним Первый и Второй концерты для оркестра Б. Зейдмана, Кончерто-гроссо для камерного оркестра Ф. Янов-Яновского, его же Концерт для оркестра) и концерты для узбекских народных инструментов (Концерт для наия с оркестром П. Халикова). Все это несомненно свидетельствует о растущем интересе композиторов всех поколений, к жанру Концерта. В этом на наш взгляд, состоит немалая заслуга композиторов старшего поколения – Г. Мушеля и Б. Зейдмана, воспитавших плеяду молодых талантливых композиторов.

Ученик Н. Я. Мясковского, Г. Мушель явился основоположником Инструментального концерта в Узбекистане, по-

следовательно развивая национальную композиторскую школу, наряду с А. Козловским, Б. Зейдманом, Б. Бровцыным. Это позволило определить, несколько приоритетных направлений в жанровых пристрастиях композиторов Узбекистана. Прежде всего, это крупные симфонические полотна:

- Опера, балет;
- Камерная музыка;
- Инструментальный концерт.

Нам показалось интересным остановиться на особенностях формообразования и драматургии в Четвертом, Пятом и Шестом концертах для фортепиано с оркестром Г. Мушеля.

В рассмотренных нами фортепианных концертах Г. Мушель не нарушает сложившейся общепринятой структуры трехчастных концертов (по принципу быстро – медленно – быстро).

Однако, здесь наблюдаются темповые изменения в обозначениях. Так, в Четвертом фортепианном концерте первая часть – Moderato. Шестой фортепианный концерт открывается первой частью – Allegretto. Подобные темповые сдвиги свидетельствуют об углублённо-философской трактовке образа с его монологическим приёмом высказывания, что отражается на драматургии цикла.

Обращение к традиции двойных экспозиций в 1 части концерта мы находим в 1 части Пятого фортепианного концерта, где в оркестровой экспозиции появляются главная и побочная партия в одном тональном освещении (d-миксолидийский h-moll) тогда как в экспозиции солиста видим появление этих двух тем в тех же тональностях, но в развитии, изобилующем яркими сопоставлениями и эллиптическими переключениями. Включение ладов народной музыки в гармоническую и интонационную ткань произведения – становится излюбленным приёмом композитора, к которому он постоянно обращается. Тонкая игра светотени, мягкое модулирование внутри строя для Г. Муше-

ля – художника – есть дополнительный штрих к портрету.

Что касается наличия темпового контраста внутри части – это объясняет появление новой темы в изложении. Подобные примеры мы встречаем в первых частях Пятого, Шестого фортепианных концертов и ранее Третьего. Здесь автор предваряет появление побочной партии в экспозиции – сменой темпа. Подобная структурная определенность, желание “очертить” границы новой темы – становятся узнаваемым приёмом письма.

Говоря об общей драматургии цикла, отметим, что она выверена и традиционна. Мы уже упоминали о многообразном темповом решении как внутри части, так и в чередовании частей. Так, первая часть закладывает настроение всего произведения, как правило – сонатная форма.

Медленная часть – область философских размышлений, углублённо- созерцательного настроения. Излюбленный темп автора – *Andantino*, *Andante*. Форма – трехчастная с разновидностями.

Финал – эмоциональный центр тяжести, куда сводится вся драматургия цикла. Излюбленный темп – *Allegro*. Форма – рондо с разновидностями, рондообразность, строфическая форма.

Примечательно, что композитор не ограничивается одним приемом в передаче образа, а использует самую разнообразную технику письма – от монологически-углубленного философского размышления с использованием полифонических приёмов в изложении и развитии, до картин народного веселья, пропитанных смелыми оркестровыми звучаниями симфонического письма. Гибкое владение разнообразными приемами позволяет автору переключать внимание слушателя, создавая эффект перспективы, зримости образа. В этом, несомненно, кроется один из секретов композитора, воплотившего в музыке перспективу, более свойственную изобразительным искусствам.

Нельзя не отрицать роль Вступления и Коды в формообразовании цикла. И если наличие Коды обязательно в форме, то вступление иногда отсутствует, создавая эффект “внезапности”. Однако, иногда композитор предваряет каждый раздел формы вступлением, как например в медленной части Шестого фортепианного концерта (*Andante cantabile*) – он помещает необыкновенно выразительную тему в виолончельный регистр в А-дорийском ладе.

Г.Мушель. Концерт для фортепиано с оркестром №6. II часть

Andante cantabile

Piano *pp*

15

Или, мы видим, что вступление подводит к появлению новой темы внутри части (как например в 1 части Шестого фортепианного концерта в изложении побочной партии). С одной стороны, конструкция утрачивает сквозное развитие, но ясно очерченная структура произведе-

ния подтверждает логику композиции и облегчает восприятие. Так происходит в финале Четвертого фортепианного концерта, где тема вступления с фанфарными призывами – служит обрамлением, открывая Финал концерта, одновременно замыкая его в последних страницах.

Moderato Г.Мушель. Концерт для фортепиано с оркестром № 4. Финал

Не менее интересна роль Коды в драматургии концерта. Кода может находиться как внутри части, завершая раздел, так и в ее конце.

Так, например Кода в конце медленной части Пятого фортепианного концерта Andante – выполняет важную конструктивную роль, противопоставляя оркестровую партию – партии солиста. Камерность звучания здесь сменяется драматическим сопоставлением тем - образов.

Размышляя о Каденции солиста как о неперенном атрибуте жанра, мы не можем не отметить также ее составляющие

– демонстрацию технического мастерства и местоположение в форме. Однако, Концерт в творчестве Г. А. Мушеля – помимо индивидуальных черт – насыщается подлинно симфоническим развитием

В этом случае, и местоположение Каденции в форме – подчиняется общему драматургическому замыслу. Так, в финале Шестого Фортепианного концерта мы наблюдаем Каденцию, построенную на предыктовом ожидании доминантового органного пункта к последующему затем Маршу в мощном оркестровом tutti. Небольшая по размерам Кода завершает произведение.

Г.Мушель. Концерт для фортепиано с оркестром №6.
Финал. Кода

Più mosso

Più mosso

Нами были рассмотрены некоторые моменты формообразования и драматургии в трёх последних фортепианных концертах Г. Мушеля. Глубина и сложность проблемы, как и многообразие вопросов, связанных со становлением жанра в творчестве композитора – позволяют обращаться исследователю многократно, открывая для себя все новые аспекты, рассматривая их в различ-

ных проекциях. Несомненно, Концерт в творчестве Г. А. Мушеля – занимает прочные позиции, наряду с симфоническими и камерными произведениями автора. Мастерство композитора, владение различными техниками, профессионализм и талант – неперенные составляющие профессионального успеха мастера, чьё творчество всегда интересно знатокам и любителям музыки.

Использованная литература

1. Джаббаров А., Соломонова Т. Композиторы и музыковеды Узбекистана. -Ташкент: 1975.
2. Кузнецова Г. Некоторые принципы работы Мушеля с узбекским национальным фольклором. -Москва: 1976.
3. История узбекской музыки. Сб. ст. -Москва: 1975.
4. Пеккер Я. Георгий Мушель. -Ташкент: 1965.

БОЙСИНОВА Муштарий,
преподаватель Государственной консерватории Узбекистана

РОЛЬ ОСТИНАТНОСТИ В КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ 15-ой СИМФОНИИ МИРСАДЫКА ТАДЖИЕВА

Аннотация. Данная статья посвящена одной из симфоний Трилогии “Млечный путь” М. Таджиева – 15 симфонии – Архипелаг ГУЛАГ, написанной под впечатлением одноименного романа А. Солженицына. В процессе глубокого и детального анализа данного сочинения нами была выявлена ведущая роль остинатности в раскрытии содержания.

Основной целью статьи является рассмотрение различных проявлений остинатных приемов и принципов и обоснование их роли в композиционном-драматургическом становлении произведения.

Ключевые слова: остинато, полиостинато, микрополифония, фактура, композиция, драматургия.

Аннотация. Мазкур мақола А. Солженицын романи асосидаги М. Тожиёвни “Сомон йўли” деб номланган трилогиясининг бири бўлмиш “Архипелаг ГУЛАГ” номли 15 симфониясига бағишланган. Ушбу асарнинг чуқур ва батафсил таҳлили жараёнида, мазмунни очиқ беришда остинатоликнинг асосий аҳамияти намойён бўлди.

Мақоланинг асосий мақсади – ҳар хил остинато усуллари ва тамойилларини асардаги композицион-драматургик шаклланишида асослаб беришдир.

Калит сўзлар: остинато, полиостинато, микрополифония, фактура, композиция, драматургия.

Annotation. This article is devoted to one of the symphonies of the Milky Way Trilogy by M. Tadjiev – Symphony №15 – The Gulag Archipelago, written under the impression of the novel of the same name by A. Solzhenitsyn. In the process of a deep and detailed analysis of this work, we identified the leading role of ostinateness in disclosing the content. The main purpose of the article is to consider various manifestations of ostinato techniques and principles and substantiate their role in the compositional and dramatic development of the work.

Key words: ostinato, polyostinato, micropolyphony, texture, composition, dramaturgy.

Композиторское творчество XX века, с характерным для него богатством и многообразием стилевых направлений, техник письма, разных жанров и форм, видов тематизма [4; 160] весьма глубоко отражает разные грани многообращенного, противоречивого современного мира – мира научных открытий, технической революции, новых общественных идей, периодов трагических потрясений. Как отклик на происходящие события, создается мно-

жество произведений, отражающих духовно-нравственные эмоциональные состояния людей – ужасы, страха, отчаяние, подавленность...

Среди них следует назвать такие музыкальные шедевры, как Симфония-реквием Б. Бриттена (1940), Седьмая симфония Д. Шостаковича (1941) и Симфония № 3 И. Стравинского (1945), “Ода на окончание войны” С. Прокофьева (1945), Плач по жертвам Хиросимы, К. Пендерецкого, (1960), и многие другие произведения.

Представляется, что этот список может быть дополнен и 15 симфонией композитора Узбекистана М. Таджиева, посвященной памяти жертв массовых репрессий, являющейся одной из симфоний Трилогии “Млечный путь” [8]. На наш взгляд, не будет преувеличением сказать, что данное сочинение, является достоянием симфонической музыки Узбекистана, но и мировой музыки в целом.

15 симфония “Архипелаг ГУЛАГ” написана композитором под впечатлением одноименного произведения А. Солженицына. Глубоко проникнув в описываемые в произведении события композитор, используя современную технику письма, нашел соответствующее содержанию выразительные средства – тематизм, фактуру, принципы формообразования, наконец, композиционно-драматургическую логику развертывания, которые позволили ему в оптимальной мере, непосредственно, “зримо” отразить их в своем сочинении.

Отметим, что в данной симфонии ведущим, композиционно-смысловым средством является остигатность, выступающая в качестве ведущего выразительного, изобразительного, формообразующего и драматургического средства.

По нашему мнению, М. Таджиев, передает один из самых страшных эпизодов произведения – подавление Кенгирского мятежа. Как описывает Солженицын: “На раннем рассвете 25 июня в небе развернулись ракеты на парашютах, ракеты взвились и с вышек. Ударили пушечные выстрелы. Самолеты полетели над лагерем бредущие, нагоняя ужас. Прославленные танки Т-34, занявшие исходные позиции под маскировочный рев тракторов, со всех сторон двинулись в проломы. За собой одни танки тащили цепи колючей проволоки, ... за другими бежали штурмовики с автоматами, в касках (и автоматчики, и танкисты получили водку перед тем.

Какими б не были спецвойска, а все же давить безоружных спящих легче в пьяном виде). Генералы поднялись на вышки стрелков и оттуда при дневном свете ракет подавали команды: “берите такой-то барак””...

Проснулся лагерь – весь в безумии. Одни оставались в бараках на местах, ложились на пол, думая так уцелеть и не видя смысла в сопротивлении. Другие поднимали их идти сопротивляться. Третьи выбегали вон, под стрельбу на бой или просто ища быстрой смерти. Бился третий Лагпункт... Они швыряли камнями в автоматчиков и надзирателей, ... Какой-то барак два раза с “ура” ходил в контратаку.

Танки давили всех попадавшихся по дороге, наезжали на крылечки барачков, притирались к стенам барачков и давили тех, кто виснул там, спасаясь от гусениц. Танки вминались под дощатые стены барачков и даже внутри барачков холостыми пушечными выстрелами проходили по живым телам.

Потом стрельба утихла... По мере захвата очередной группы пленных, ее вели в степь через проломы... и клали в степи ничком, с протянутыми над головой руками. Весь день, 25 июня, заключенные лежали ничком в степи под знойным солнцем... Между такими распято лежащими ходили летчики МВД и надзиратели и отбирали, опознавали того, кого они видели раньше с воздуха или вышек.

(За этой заботой никому не был досуг, развернуть “Правду” того дня, а она была тематическая – день нашей Родины: успехи металлургов, ... уборочные работы).

Победители генералы спустились с вышек и пошли позавтракать..., аппетит их в то июньское утро был безупречен, и они выпили...

Убитых и раненых было около семисот... Рыть могилы заманчиво было заставить оставшихся в живых, но для большого неразглашения это сделали войска”.

Мятеж не может кончиться удачей,
Когда он победит – его зовут иначе...
(Бёрнс) [7; 1279].

Отражение натиска грозных сил, разрушения и смерти, разгула стихии зла, неумолимости, отчаяния, смятения, безысходности, горя, оцепенения – вот круг образов, воплощенных в данной симфонии посредством остигатности. Заметим, что остигатные приемы, связанные с характеристикой действенного, зловеще неумолимого начала, широко распространены в музыке XX века.

Различные виды остигатности – тематические и нетематические, строгие или свободные, представленные в симфонии, направлены на раскрытие драматургической концепции произведения.

Открывается симфония медленным вступлением, на континуально выдерживаемых звуках – педалях у альтов, на фоне которых фагот соло интонирует мелодию, состоящую из разрозненных, ладово-напряженных микро-попевок, передающих еще неясные предчувствия той ночи. Из этой мелодии чуть позже вырастет тема, которая станет главным выразительным и формообразующим стержнем всей симфонии. Далее протянутый pedalный фон сменяется новым остигатным микрообразованием – вибрирующими у альтов звуками, исполняемыми с нарастающе-ниспадающей динамикой, что ассоциируется в восприятии с гулом самолетов, летающих над лагерем. С ц. 4 вновь меняется остигатный фон: глиссандирующие струнные и тремолирующие, остигатно повторяющие триольные ритмические фигуры медные духовые, создают полиостигатный пласт, вызывающий ассоциации взрывающихся пуль, взлетов и падений ракет.

С ц. 6 все стихает и на протянутом pedalном фоне контрабасов звучит тремо-

лирующая ровными четвертями основная остигатная тема. С ц. 7 остигатный фон вновь меняется – *divisi* контрабасов в разном ритме исполняют настороженную секундовую попевку. На этом, едва слышимом – “ползучем” фоне, отчетливо излагается остигатная тема в низком регистре у флейт, а далее эта же тема дается в квартковой дублировке, перемежаясь с остигатными эпизодами.

С ц. 10 на прежнем остигатном фоне у фаготов трижды проводится остигатная тема, передающая скрыто – тревожный характер. С ц. 11 эта же тема излагается контрабасами и фортепиано, перемежаясь с глиссандо флексатона, передающего эффект летящих пуль. С ц. 12 у соло Fl/. *picc.* звучит в увеличении, а затем в основном варианте остигатная тема.

Следующий эпизод – ц.13 – основан на сонорно-гармоническом остигатно у струнных, на фоне которого даются имитационные переключки призывного характера у валторн, а далее у трех труб. Партия же флексатона продолжает начатое ранее движение глиссандирующего остигатно. Таким образом возникает полиостигатный пласт [3; 287], объединяющий полисмысловые остигатные попевки.

С ц. 17 начинается центральный раздел симфонии, в котором на протяжении 95 тактов, сопровождающимся остигатно - сонорно - гармоническим фоном, в основном и обращенном вариантах последовательно проводится остигатная тема. По ходу “действия” с темой вступают все новые и новые инструменты, доходя до *tutti* всего оркестра. Этот эпизод вызывает явные ассоциации с эпизодом нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича. С драматургической точки зрения он ассоциируется с наступлением врага, приближающегося с разных сторон движущимися напролом танками.

С помощью столь длительной и последовательной остигатности здесь запечатлены зловеющая сила, напористость вторгшегося врага, образ которого зримо присутствует на протяжении всего раздела.

В следующем разделе – ц. 32 – сонорно-гармонический остигатный пласт выключается, но на смену ему появляется новый – полиостигатный пласт духовых. Основанный на полиритмических сочетаниях голосов, он передает призывные интонации, ассоциируемые с призывами отдельных пленников к сопротивлению. На этом фоне звучит остигатная тема в 4-х кратном увеличении на *fff* у тромбонов и тубы. В этом контексте тема воспринимается как призыв к действию.

Внезапно все стихает. С ц. 33 остается один солирующий контрабас, партия которого основана на последовательной ритмической диминуции и постепенном накоплении голосов – от одного до четырех.

С ц. 42 начинается новый раздел, в котором на фоне остигатного пласта струнных, деревянные духовые на постепенном крещендировании с минимальным расстоянием вступления голосов стреттно проводят остигатную тему в 3-х кратном уменьшении. Третий остигатный пласт струнных основан на хроматической (вне ритма) последовательности звуков. Благодаря использованию микрополифонической техники, все вновь и вновь подключающимся голосам, проводящим тему, теряется прослушиваемость отдельных линий, что в выразительном смысле связывается с ощущением смятения, паники, хаоса.

С ц. 48+6 знаменуется новый этап, связанный прежде всего с образным переосмыслением остигатной темы, звучащей здесь с оттенком безысходности. С ц. 49 в полипластовой фактуре, в одном из пластов у 4-х валторн продолжа-

ется стреттное проведение остигатной темы; другой – имитационный пласт – охватывает партию труб; третий, – в звучании тромбонов – с нетактовым видом ритмики с интервалом вступления в один звук, проводит остигатную тему в увеличении; наконец, впервые в симфонии у 1-го тромбона появляется новый напев – “Dies irae”.

Постепенно *crescendo* нарастает, подключается новый остигатный пласт у струнных, включается магнитофонная запись, воспроизводящая рев танковой дивизии.

С ц. 60+3 на фоне всеобщего смятения, ужаса (все остигатные пласты фактуры сохраняются) звучат две цитаты: песня-марш “Широка страна моя родная”, исполняемая тремя трубами и тубой на *ffff*, и средневековая секвенция “Dies irae” (валторны, тромбоны и тубы на *ffff*). Полифонический – образный, полисмысловой контрапункт двух мелодий – одной, прославляющей страну, где так “вольно” дышит человек, и другой (Dies irae), отличающейся суровостью, трагичностью звучания, и выступающей как символ дня суда, смерти, является, на наш взгляд, гениально найденным композитором драматургическим приемом. Он еще острее, более вскрывает бесчеловечность, лживость тоталитарной системы на фоне народного горя, “дня гнева”.

Постепенно фактура разряжается. Слышен звон похоронных колоколов, также тихо, как и в начале, тремолирует *divisi* струнных и на этом фоне на *pp* сначала у труб (сурдины), а затем у валторны *solo* с огромной скорбью, в память погибшим звучит уже поникшая по характеру остигатная тема.

Будучи крупной одночастной формой, 15 симфония М. Таджиева в драматургическом плане делится на три крупных раздела, образующих своего рода

части слитно-циклической композиции. Первый раздел, соответствующий 1 части цикла, выполняет своего рода функцию вступления, в драматургическом плане введения, предварения предстоящих событий. Здесь еще нет действия, это как бы неясные, тревожные предчувствия. Второй раздел соответствует по функции 2 части цикла. В свою очередь его, исходя из драматургической логики развертывания, можно разделить на два подраздела. Первый из них можно назвать “эпизодом нашествия врага”, изложенного в остигатной форме и ассоциирующийся при восприятии как напористо-агрессивное, злое скерцо. Второй раздел с точки зрения содержания можно обозначить как “сопротивление, борьба пленников”. Наконец, последний раздел, выполняющий функцию финала, – это память погибшим.

Зримо ощущаемая и разворачивающаяся картина страшных трагических событий воплощена в симфонии через различные функции остигатности – выразительные, изобразительные, формообразующие и драматургические. Наиболее последовательно и целенаправленно остигатность, как основополагающий принцип развития, обусловивший законченную остигатную форму, проявил себя в эпизоде нашествия. Здесь остигато выступает именно в роли темы и является основным содержательно-смысловым и формообразующим объектом. Достаточно активно и ярко принцип остигатности канонического типа нашел отражение в разделе, названном нами как “сопротивление пленников”.

Следует отметить, что в развертывании симфонии важную роль играют и нетематические остигато: в одних случаях, – это фон, нередко выполняющий изобразительную либо оттеняющую главный образ функцию; в других – это контрапунктирующие *ostinati* компле-

ментарного типа, образующие своего рода комментарии к тематическому материалу.

Особо хотелось бы выделить полиостинатные – тематические и нетематические принципы в симфонии [3]. Они проявляются как в горизонтально-последовательной смене остинатных голосов или пластов в процессе формообразования, так и в вертикальной координате. С точки зрения соотношения голосов по вертикали можно выделить гармонические и контрапунктические полиостинатные пласты. В первом случае (гармонические) – это, как правило, нетематические *ostinati*, нередко представленные в виде кластеров и играющие выразительную или фактурно-наполняющую функции. Контрапунктические полиостинатные пласты объединяют обычно тематические с нетематическими *ostinati*, призванными, во-первых, оттенить и выделить рельефно-фонные отношения голосов; во-вторых, подчеркнуть равнозначность, равноценность объединяемых в контрапункте тематических или микротематических образований; наконец, – показать, столкнуть в одновременности разные образы или разные грани одного и того же образа.

Итак, представленный весьма подробно анализ одной из ярких, неординарных симфоний М. Таджиева позволяет сделать обобщающие выводы:

- остигатные приемы и принципы играют в симфонии ведущую роль в формообразовании;

- остигатность представлена в произведении во всех своих проявлениях - разных видах (мелодическая – макро и микро, тембро-ритмическая, гармонически-сонорная, фактурно-ритмическая); в разных функциях – конструктивной, выразительной, изобразительной, формообразующей, композиционно-драма-

тургической; в качестве принципов формообразования и в виде законченной, самостоятельной формы;

- различные проявления полиостинатности оказывают существенное воздействие на раскрытие содержания;

- последовательное и целенаправленное использование разных проявлений остинатности и полиостинатности – как на уровне разделов, так и на уровне всей формы дает основание определить ее как крупную полиостинатную композицию;

- активная роль остинатности (полиостинатности) как главного, ведущего принципа формообразования, вкупе с фактурным развитием и громкостной динамикой позволила композитору достичь огромного динамического напряжения, повлекшего за собой существенные преобразования, трансформацию основной остинатной темы. Это позволяет говорить о проявлении в произведении и симфонического принципа мышления.

Использованная литература

1. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 1. -Москва: "Музыка", 1995.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма, вып. 2. -Москва: "Музыка", 2008.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. -Москва: 1980.
4. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. "Музыка", Ленинградское отделение, 1977.
5. Цуккерман В. Вариационная форма. -Москва: "Музыка", 1974.
6. Muxtorova F. Polifoniya. -Toshkent: 2017.
7. Солженицын А. Архипелаг Гулаг. -Москва: "Альфа-книга", 2019.
8. Юнусов Р. Композитор Мирсодиқ Тожиев. -Тошкент: "Musiq", 2018.

РАИМДЖАНОВ Анвар,

Заслуженный артист республики Узбекистан,

доцент Государственной консерватории Узбекистана

О СПЕЦИФИКЕ КВАРТЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Благозвучность квартетного звучания основана на тенденции деления человеческих голосов на сопрано, альт, тенор, бас. Каждая деталь – интонация скрипки, альты, виолончели их штрихи и динамические нюансы, соединение этих компонентов, неожиданное маленькое соло или наоборот, компактная звучность всех вместе – всё в квартете исключительно значимо. Музыкальный язык квартетов характеризуется сложностями, о которых и пойдет речь в данной статье.

Ключевые слова: квартет, полифония, струнно-смычковые инструменты, штрихи.

Аннотация. Квартетнинг мутаносиб янграши инсон овозларини сопрано, альт, тенор ва баса бўлиниш тенденциясига асосланади. Ҳар бир деталь – скрипка, альт, виолончелнинг интонацияси, уларнинг штрихлари ва динамик нюанслари, ушбу компонентларнинг уланиши, қутилмаган кичик яккахон ёки аксинча, барчасининг биргаликдаги ижроси – квартетда ушбу жиҳатларнинг ҳаммаси муҳим. Квартетларнинг мусиқий тили мураккаблиги тавсифланади ва мақолада шундай масалалар ҳақида фикр юритилади.

Калит сўзлар: квартет, полифония, торли-камонли чолғулар, нюанслар, штрихлар.

Annotation. The harmony of the quartet sound is based on the tendency to divide human voices into soprano, alto, tenor, bass. Every detail – the intonation of the violin, viola, cello, their strokes and dynamic nuances, the combination of these components, an unexpected small solo or vice versa, the compact sound of all together – everything in the quartet is extremely significant. The musical language of quartets is characterized by complexity, which will be discussed in this article.

Key words: quartet, polyphony, string and bow instruments, nuance, strokes.

Известно, что в благозвучности квартетного звучания лежит заложенная в природе тенденция деления человеческих голосов на сопрано, альт, тенор, бас. Четырехголосная мелодическая ткань, получившая широкое распространение в музыкальной культуре западной Европы и достигшая своего совершенства в эпоху венского классицизма воспринимается ухом как совершенное созвучие. Музыканты струнного квартета, должны стремиться к созданию однородного по звучанию и концепции произведения. Бинарность роли каждого ансамблиста должна стать маркером мастерства. Так, каж-

дый исполнитель равноправен со всеми остальными, но каждый должен быть готов уступить в музыкальной беседе, являющейся сутью квартета.

Безусловно, в квартете отходит на второй план концертность исполнительской манеры, виртуозность, что влияет на жанровую основу и диктует форму, выбор средств выразительности, стилистику музыкальных сочинений для квартетов. Это отличает жанр квартета от инструментальной сонаты и от симфонической музыки, где широта и многообразие тембровой палитры играет важную роль драматургии сочинения.

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

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

зыкальной культуре. Художественная значимость квартета основана именно на скромности его красочной палитры, сила его – как ни парадоксально – в ограниченности его возможностей.

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

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

отдельных партий этому способствует именно полифонический характер квартетной музыки.

Полифония отвечает глубочайшим запросам человеческой души. По-видимому, ни одним из видов искусств не может быть так убедительно воплощена многосторонность, многоплановость окружающего мира и внутренней жизни человека, как искусством полифонии. Сознание человека непрерывно движется как бы в нескольких плоскостях: наша деятельность в любой области сочетается с невольным наблюдением над окружающей обстановкой, слушанием звучащих вокруг разговоров, наплывов воспоминаний о прошлом, мечтами о будущем. Часто эти одновременные думы и чувства противоречивы, иногда мучительны в своих острых контрастах. Полифоническое звучание, где в слитном единстве движутся самостоятельные, подчас разнохарактерные мелодические линии, предстает перед слушателем своеобразным художественным воплощением этой сложности и противоречивости. В этом – одна из причин притягательной силы полифонии. Погружаясь в её глубины, слушатель будто входит в художественную преображенную сферу самых глубоких недр духовной жизни.

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

перед слушателем открываются страницы непревзойденной красоты, сила чувств и мысли.

Квартетная музыка обладает своеобразной способностью выражать эмоциональный строй мышления. Как известно, процесс мысли неотделим от чувств, настроений человека. Более того, все наше мышление как бы пронизано током эмоциональности. У разных людей в разные моменты жизни чувства, сопровождающие их размышления, могут быть глубоко различными. Спокойное раздумье подчас сменяется напряженным поиском истины, драматические противоречия, приносящие страдание, – упорной, целеустремленной работой мысли. Каждому человеку присуща особая, характерная для него эмоциональная настроенность мышления, большей частью и проявляющаяся в его жизни.

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

В процессе исторического развития струнный квартет прошел огромную эволюцию, сложный путь кристаллизации. Характерная для квартета интеллектуальная направленность определилась в ранних квартетах Гайдна и Моцарта еще господствует развлекательность, стремление усладить слушателя. Это – последние отблески галантного века, эпохи эпикурейских пиршеств, танцевальных сюит, дивертисментов и серенад, звучавших

на дворцовых террасах и в парковых павильонах. Нередко в музыке появлялись интонации простонародного менуэта или песни, вторгавшиеся как новое, демократическое начало в этот изысканный и замкнутый мир. Иногда в медленных частях среди преобладающих песенно-танцевальных интонаций проступали элементы драматизма, напряженного раздумья, те новые черты жанра, которые вскоре в век великих исторических потрясений, стали в нем господствовать.

Было бы ошибочно думать, что квартетная музыка исчерпывается явлениями высокого интеллектуализма. Квартет в творчестве композиторов различных эпох, стилей, национальных школ является благодатной почвой для поиска разнообразных выразительных средств и приёмов, использования тончайших красочных возможностей ансамблевого письма. Наряду с поисками новой красочности в квартетной музыке не прекращаются стремления к обновлению форм. Большие замыслы, лежащие в основе камерных инструментальных ансамблей, облекаются в форму сонатного цикла, открывающую наиболее широкие возможности воплощения драматических конфликтов,

идей, чувств, стремлений. Эта форма срослась с камерным ансамблем и термин “квартет” стал обозначать не только произведение, написанное для определённого состава, но также и то, что это произведение написано в сонатной форме. Иначе говоря, слово “квартет” означает сочинение, написанное в виде сонатного цикла для квартета.

В процессе развития квартетного жанра замечались тенденции к отходу от сонатности. Получил развитие жанр квартетной миниатюры вариации на народные темы, пьесы танцевального характера и другие - оригинальная форма домашнего музицирования в условиях высокой аристократической культуры.

Из всех видов камерной музыки квартет, по-видимому, самый камерный. Эта беседа четырёх участников неотразимо втягивает слушателей в свой круг, но при условии подходящей обстановки. Никакой вид камерного исполнительства не блекнет в такой степени в чуждых ему условиях, как квартет. Преобладание психологической и философской смысловой нагрузки в квартете требует акустических условий для полноценного раскрытия образного содержания квартетной музыки.

Использованная литература

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. -Москва: 1977.
2. Гайдамович Т. Виолончельные сонаты Бетховена. Москва: 1980.
3. Давидян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики. -Москва: 1984.
4. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. -Москва: 1980.
5. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. -Москва: 1970.
6. Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства -Ленинград: 1960.
7. Раабен Л. Мастера камерно-инструментального ансамбля. -Москва: 1964.
8. Роллан Р. Жизнь Бетховена. -Москва: 1956.
9. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. -Москва: 1978.

ГАФУРОВА Сайёра,
 профессор, проректор по науке и инновациям
 Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ О ФЕНОМЕНЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Фортепианное исполнительство вот уже на протяжении более 200 лет является активно развивающейся отраслью музыкального искусства. Исполнительство с симфоническим оркестром есть интереснейшее и яркое сотворчество коллектива музыкантов-исполнителей. Дирижирование симфоническим коллективом и процесс сотворчества с пианистом, область малоизученная и вызывает полемику в кругах профессиональных музыкантов. Однако, рассматривать вопросы связанные с проблемой интерпретации фортепианных концертов невозможно без определения феномена исполнительского и дирижерского искусства.

Ключевые слова: пианист, дирижер, симфонический оркестр, исполнительство, интерпретация.

Аннотация. Фортепиано ижрочилиги 200 йилдан ортиқ вақт мобайнида муסיқа санъатининг фаол ривожланаётган йўналиши бўлиб келмоқда. Симфоник оркестр билан чиқишлар мусиқий ижрочилик гуруҳлари ўртасидаги ҳамкорликнинг энг қизиқарли ва ёрқин кўриниши ҳисобланади. Симфоник жамоага дирижёрлик қилиш ва пианиночи билан ҳамкорликда ишлаш жараёни кам ўрганилган мавзу ва мусиқачилар доираларида баҳс-мунозараларга сабаб бўлади. Бироқ фортепиано учун концертларнинг талқини билан боғлиқ масалаларни ижрочилик ва дирижёрлик санъати феноменини аниқламасдан ўрганиш мумкин эмас.

Калит сўзлар: пианиночи, дирижёр, симфоник оркестр, ижрочилик, талқин.

Annotation. Piano performance has been an actively developing branch of musical art for more than 200 years. Performances with a symphony orchestra are the most interesting and vivid act of co-creation of a team of musicians-performers. Conducting a symphonic team and the process of co-creation with the pianist, the area is poorly studied and causes controversy in the circles of professional musicians. However, it is impossible to consider issues related to the problem of interpretation of piano concerts without defining the phenomenon of performing and conducting art.

Key words: pianist, conductor, symphony orchestra, performance, interpretation.

В кругу проблем, связанных с изучением профессиональной музыкальной культуры, сфера музыкального исполнительства выделяется как наиболее развитая и яркая отрасль. Современное исполнительство представлено многообразием художественного творчества, где пальма первенства вот уже на протяжении более 200 лет принадлежит фортепианному искусству. Стилиевое направление – романтизм, воз-

вел фортепианную культуру на высочайший уровень, где сложились основные стили, традиции, жанры фортепианной музыки, определились художественные тенденции, а искусство интерпретации достигло не только высочайшего содержательно-смыслового десигната, а еще и усложнилось за счет развития техники исполнительства. Традиции романтизма, его дух до сегодняшнего дня не потеряли своей актуальности, а тенденции

заложенные в XIX веке “звучат” с еще большей силой. Так, одна из традиций романтизма – возвышение роли дирижера в XX-XXI веке, на наш взгляд, стала ведущей тенденцией определяющей уровень развития культуры. Тандем дирижер-исполнитель является одной из краеугольных проблем современной исполнительской культуры.

Дирижирование симфоническим коллективом и процесс сотворчества с пианистом, область малоизученная и вызывает полемику в кругах профессиональных музыкантов. Однако, рассматривать вопросы связанные с проблемой интерпретации фортепианных концертов невозможно без определения феномена исполнительского и дирижерского искусства.

На сегодняшний день музыкальная наука накопила не мало трактатов, хрестоматий, методических работ по обучению игре на фортепиано. Процессы научно-практического осознания дирижерского искусства начались в ту же эпоху романтизма (работы Р. Вагнера, К. М. Вебера, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Н. А. Римского-Корсакова).

В названных работах в призму критической оценки входит не только роль исполнителя и дирижера, исследуется культурно-историческая эпоха с ее идеями, философией, эстетикой, и, что не маловажно рассматриваются вопросы связанные с особенностями композиторских решений (стиль, техника, язык).

Таким образом, интерпретация фортепианных концертов композиторов Узбекистана, в контексте развития классических традиций действительно представляет собой феномен исполнительского и дирижерского искусства.

Значительный эмпирический багаж в истории становления исполнительского искусства связанный с историей, теорией, эстетикой концертной деятельности, бесспорно, требует современного осмысления и толкования содержательных смыслов музыки. Это становится особенно важным и созвучным идеям о Новом Узбекистане –

третьем ренессансе. Не претендуя на конъюнктуризацию темы исследования, отметим, исполнительское искусство и, в частности, с симфоническим оркестром за последние 5-6 лет поднялось на новый количественный и качественный уровень. Все это стало материалом для ряда научных и методических трудов по истории и теории фортепианного искусства, научной литературы, связанной с вопросами эстетики и интерпретации фортепианного исполнительства. Только в Узбекистане, за последние пять лет защищены две диссертации, опубликованы научные статьи в реферируемых изданиях, написан ряд учебников и учебных пособий, как для начинающих, так и для обучающихся высшему исполнительскому мастерству. Тем не менее, до сегодняшнего дня нет работ раскрывающих теорию интерпретации фортепианных концертов в аспекте проблемы сотворчества пианиста и дирижера.

Наша работа, ни в коем случае не претендует на всеобъемлющий масштаб, она призвана внести свой вклад в развитие общей теории фортепианного исполнительства на примере практического опыта автора данного исследования, исполнившего более 30 сочинений в жанре концерт (для фортепиано соло и симфонического оркестра, двойные и тройные инструментальные концерты с оркестром). При этом мы осознаем, что прежде, чем музыканты представят аудитории свою версию интерпретации композитор сочиняет произведение, отражающее его эстетику, художественный вкус и замысел – эти вопросы в нашем исследовании будут освящены лишь косвенно. Так же, не стоит сбрасывать со счетов, что исполнение произведений, относящихся к классической музыкальной литературе, несет на себе отпечаток интеллектуального труда многих поколений талантливых музыкантов, которые сумели создать традицию исполнения и где-то внести черты индивидуального характера.

Фортепианное искусство, является наиболее развитой областью исполнительско-

го искусства. История его развития, через репертуар как минимум, несет в себе информацию о стилях, жанрах и традициях, генезисе, технике исполнения, даже конструктивного устройства фортепиано.

Несмотря на довольно узкий угол зрения в работах К. Черни “Полная теоретико-практическая фортепианная школа”, М. Клементи “Методика игры на фортепиано”, И. Гуммеля “Школа игры на фортепиано” мы не можем не назвать их, так как именно в них впервые сформулированы важнейшие принципы фортепианного искусства, которое уже тогда не мыслило себя без сотворчества с симфоническим оркестром. Пионеры становления методики обучения игре на фортепиано выстраивали свои теории от так называемых азов – сила удара по клавише, подчеркивание каждого звука, беглость пальцев, ровность, независимость пальцев и т.д., но уже в работе М. Клементи появляются такие понятия и термины как – “полный концертный звук”, “художественное звучание”.

Вспомним, технические приемы исполнения были сформированы в эпоху венского классицизма и получили наибольшее развитие в искусстве композиторов-пианистов романтиков – Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.. Именно их работы и становятся первыми, где рассматриваются вопросы стилистики исполнения, развития технического мастерства, создание концепции художественного образа. Монография “Фредерик Шопен” Ф. Листа это не только биография друга, это эмоциональный портрет “сына века” раскрывающий

эстетику и стиль, идеи и круг образов сочинений Фредерика Шопена. “Гений Шопена был достаточно глубок, возвышен, а главное – достаточно богат для того, чтобы сразу занять подобающее место в обширной области оркестрового искусства. (выделено С. Г.) У него были достаточно крупные, законченные, обильные музыкальные мысли, чтобы заполнить собою все звенья роскошной инструментовки.” [1; 5]. О пианизме Шопена писал в своих научных исследованиях И. Бэлза и А. Кремлев.

Ференц Лист величайший пианист-виртуоз, заложивший основы сложнейшей исполнительской техники, а с его творчеством связан распространенный в музыковедении термин “симфоническая трактовка фортепиано”.

Действительно, в конце XIX столетия намечается определенный сдвиг к осознанию художественного начала в литературе для фортепиано и несмотря на то, что началась эра виртуозов, даже они осознают, что техника лишь способствует “изображать тонами живые музыкальные образы” (Л. Келер), а исполнитель должен уметь работать с различными качествами звука, играть его нюансировкой и оттенками (К. Вебер). Уже в современном исполнительстве целью техники становится художественное осознание мелодии и индивидуальная трактовка.

Таким образом вся и многократно переизданная литература, и новые научные исследования, связанные с изучением проблем фортепианного исполнительства, так или иначе подводят к вопросам дирижерской интерпретации.

Использованная литература

1. Лист Ф. Шопен. -Москва: 1959.
2. Бэлзе И. Шопен. -Москва: 1960.
3. Келер Л. Преподавание на фортепиано. -Москва: 1980.
4. Ислямова Д. Стилиевые тенденции исполнительской культуры современной фортепианной музыки. Автореферат. -Ташкент: 2021.
5. Мухамедова Ф. Фортепианная музыка Узбекистана, формирование, жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат. -Ташкент: 2019.

МЯКУШКО Татьяна,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРОВ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ...

Аннотация. Эта статья посвящена истории формирования жанров камерной музыки. В ней автор рассматривает исторические истоки и периоды развития европейской ансамблевой музыки. Также дает краткую характеристику каждого периода, анализирует стилистические и ансамблевые особенности произведений композиторов и жанров камерного ансамбля.

Ключевые слова: ансамбль, камерная музыка, барокко, Возрождение, трио-соната, сюита, клавесин, скрипка, контрапункт, тематизм, фортепиано.

Аннотация. Ушбу мақола камера мусиқаси жанрларининг шаклланиш тарихига бағишланган. Унда муаллиф Европа ансамбль мусиқасининг тарихий келиб чиқиши ва ривожланиш даврларини кўриб чиқади. Шунингдек, ҳар бир даврнинг қисқача тавсифи берилган бўлиб, композиторлар асарларининг услубий ва ансамбль ўзига хосликлари ҳамда камер ансамблининг жанрлари таҳлил қилинади.

Калит сўзлар: ансамбль, камера мусиқаси, Барокко, Уйғониш, трио-соната, сюита, клавесин, скрипка, контрпункт, тематизм, фортепиано.

Annotation. This article dedicates of history of formation janres of chamber music. In this article author tells us about historical origins and periods of development in ensemble music. In addition, author gives short characteristic of each period, analyses stylistic and ensemble qualities of composer's pieces and genres of chamber ensemble.

Key words: ensemble, chamber music, baroque, Renaissance, trio-sonata, suite, clavier, violin, counterpoint, thematism, piano.

Во все времена музыка оказывала магическое воздействие на человека. Она завораживала, околдовывала людей. Музыка может опечалить или обрадовать, успокоить или взволновать, дать возможность расслабиться или подтолкнуть к серьезным размышлениям. Она сопровождает нас в течении всей нашей жизни. На протяжении многих веков музыка менялась, появлялись многие музыкальные инструменты, которые в свою очередь открывали возможности для создания новых направлений в музыке.

Собственно, истоки камерной музыки восходят к эпохе средневековья. Термин “камерная музыка” утверждается в XVI-XVII веках, а впервые этот термин появился в 1635 году в сборнике итальянского композитора Джо Арригони.

Камерный ансамбль состоит из двух ключевых понятий. Слово ансамбль во французском языке имеет два значения: ensemble – “вместе, сразу, в одно время”; semblable – “похожий, подобный”. В переводе с греческого (лат.) symplegas – “сцепление, сплетение”. Латинское слово camera означает “комната, палата”. Камерная музыка, то есть, музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя. Старинные сонаты в зависимости от того, для церковного или домашнего музицирования они предназначались, – sonatadachiesa – церковная соната и sonatadacamera – камерная (или придворная) соната.

Именно в эпоху Возрождения складываются предпосылки для расцвета бытового и профессионального, светского

музыкального творчества, которое носит характер жизни – утверждение, радости жизни, гуманизма и светлых образов. Анализируя различные музыкальные стили данной эпохи, надо учитывать, что все-таки нельзя говорить о полном разделении светской и культовой музыки, так как их объединяют возвышенный характер и стремление к творчеству, свету, гармонии.

В эпоху Возрождения получает развитие инструментальная музыка. Сочетание различных инструментов в одной теме доказывает особый свободный человеческий дух, его многообразие, творческие необъятные способности, при этом сохраняются и совершенствуются танцевальные формы, мелодия, сюжеты, которые объединяются в сюиты. Появляются первые инструментальные произведения, носящие как бы самостоятельный характер – вариации, прелюдии, фантазии.

Камерные сочинения барокко могут быть воспроизведены на разных инструментах. Так клавирные сочинения Иоганна Себастьяна Баха из цикла “Искусство фуги” могут быть исполнены на разных клавишных инструментах – клавесине или органе. Как известно, в эпоху барокко, кроме соло-сонат, существовали произведения для двух, трех и более инструментов. Ярко выделялась среди них трио-соната для двух солирующих инструментов с аккомпанементом клавишного инструмента.

Музыкальные инструменты трио-сонат эпохи барокко имеют гибкое обозначение. Так у Генделя можно встретить сонаты для “немецкой флейты, гобоя или скрипки”, басовые партии могли бы играть виолончель или фагот, а иногда и три или четыре инструмента могут участвовать в басовой линии в унисон. В инструментальной культуре эпохи барокко господствовал фактурный “трио-принцип”, представленный двумя мелодическими голосами и *continuo* в двух ипостасях – гармонической (аккордовое сопровождение) и мелодической (басовая линия). Несбалансированность числа

исполнителей, фактурных голосов и ансамблевых партий в трио-сонатах и сутобо фактурный характер жанровых обозначений, не отражающих особенности конкретных исполнительских составов, является важнейшей чертой ансамблевой музыки барокко.

Разграничение музыки на церковную и камерную наметилось в вокальных жанрах XVI века. Само слово от позднелатинского “camera” – “комната” – специфическая разновидность музыкального искусства, отличающаяся от музыки театральной, симфонической и концертной. Первоначально камерная музыка звучала в небольших домашних помещениях, исполняя произведения несколькими участниками. Этим определялись используемые в камерной музыке инструментальные составы от одного исполнителя-солиста до нескольких, объединяемых в камерные ансамбли.

Для камерной музыки характерны произведения в составе из нескольких участников, в котором каждая партия предназначалась только одному исполнителю и все партии имели равное значение. В музыке присутствовала детализация мелодического тематизма в ритмичности, динамической выразительности, искусная разработка тематического материала. Камерная музыка обладала большими возможностями в плане передачи лирических эмоций и сохранила это свойство до наших дней.

В период XVI-XVII веков под словом “камерная музыка” подразумевалась светская музыка, предназначенная для исполнения при дворах монархов, а исполнителями были, работающие в придворных ансамблях-камер-музыканты.

Историю камерной музыки условно можно разделить на три периода:

1. Период с 1450 по 1650 гг.

Эти два столетия характеризуются постепенным выделением чисто инструментальной музыки с сохранением вокализации стиля. Самые ранние из известных образцов камерной музыки

“L`antica musica ridotta alla moderna” – Николло Вичентино 1555 г., в Венеции Дж. Арригони опубликовал “Concerti da camera”. Среди специально написанных произведений для инструментальных составов без голосов – для игры на виолах и инструментах других семейств – это “Фантазии” Орландо Гиббонса (1610 г), а также Канцоны и Сонаты Джованни Габриелли.

В камерной музыке барокко доминирует контрапункт, где каждый инструмент играет тематический материал в разное время, создавая переплетение звуковой ткани. Поскольку тематический материал проходил у каждого инструмента, все инструменты были равны. Фортепиано и рояль еще не были изобретены, их место в ансамбле занимал гораздо менее звучный, суховатый и подходящий больше для фона, чем для солирующих партий, клавесин. Барочная гитара и лютия тоже звучали иначе, чем современные инструменты, мягче и романтичнее.

2. Период с 1650 по 1750 гг.

В этот период высшей инструментальной формой стала циклическая соната – sonata da camera, сформировавшаяся на основе танцевальной сюиты. Она имела разновидность как сольной сонаты (без сопровождения или с сопровождением basso continuo), так и камерной трио-сонаты в сочетании либо трех струнных инструментов, либо двух

струнных с клавиром. Создателями классических образцов трио – сонат того времени явились А. Корелли, Г. Перселл, Г. Гендель. В XVII веке термин “камерная музыка” был распространен на всю инструментальную музыку.

3. Период с 1750г. до современности.

К середине XVIII века подразделение на церковный и камерный жанры постепенно утрачивает значение, но все яснее выступает различие между камерной музыкой и концертной (оркестровой и хоровой). В это же время формируются классические виды инструментального ансамбля – это сонатный дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д. Большое распространение получил жанр струнного квартета. Основным строением произведений камерной музыки, написанных для этих составов, является трех или четырех-частный сонатный цикл. Все эти особенности отразились в творчестве венских классиков – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

Итак, во все времена музыка играла действительно огромную роль через просто магическое воздействие на человека, на его нравственное воспитание. Останавливаясь на эталонных моделях венских классиков, особенно Моцарта и Бетховена, все же виден еще достаточно интересный, полный новых возможностей путь развития камерной музыки в дальнейшем.

Использованная литература

1. Кириллина З. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX века. -Москва: “Композитор”, 2007.
2. Друскин М. История зарубежной музыки, вып. 4. -Москва: 1976.
3. Конен В. История зарубежной музыки, вып. 3. -Москва: 1984.
4. Конен В. История Австрии и Германии XVIII в.
5. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. -Москва: 1964.
6. Готлиб, А. Искусство ансамбля // “Сов. музыка”, № 2, 1967.
7. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Ред. сост. К. Х. Аджемов. Москва: “Музыка”, 1979.

ТУРСУНОВ Эгамберды,

доцент Государственной консерватории Узбекистана

ЕЩЕ РАЗ О БАРОККО В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Чтобы исполнять музыку определенного стилистического направления вокалист должен обладать не только яркими творческими способностями, но и чувствовать стиль эпохи, понимать характер произведения, что позволит певцу правильно выбрать артикуляционные штрихи и трактовать нотный текст. Изучать творчество композиторов эпохи барокко необходимо, так как только понимание их творческой эстетики позволит приблизиться к адекватной интерпретации ряда вокальных сочинений.

Ключевые слова: барокко, академический вокал, арии, мотеты, кантаты.

Аннотация. Муайян услубий йўналишдаги мусиқани ижро этиш учун вокал ижрочиси нафақат ёрқин ижодий қобилиятга эга бўлиши, балки ўша давр услубини ҳис этиши, асар моҳиятини тушуниши даркор ва бу ҳолат хонандага артикуляцион штрихларни тўғри танлай билиш ҳамда нота матни ни шарҳлаш имконини беради. Барокко даври композиторлари ижодини ўрганиш лозим, чунки уларнинг ижодий эстетикасини тушунишгина қатор вокал асарларини тўғри талқин этишга яқинлаштиради.

Калит сўзлар: барокко, академик вокал, ариялар, мотетлар, кантаталар.

Annotation. To perform music in a specific stylistic direction, a vocalist must not only have strong creative ability, but also sense the style of the time and comprehend the character of the piece, which will allow the singer to select the appropriate articulation strokes and portray the musical text. It is vital to study the work of Baroque composers since only understanding their creative aesthetics will allow us to approach an appropriate interpretation of a variety of vocal works.

Key words: baroque, academic vocal, arias, motets, cantatas.

Воспитание профессионального музыканта по академическому вокалу неразрывно связано с работой над техническим мастерством. Выбирая один из стилей старинной музыки для своего репертуара, вокалист работает над собственной художественно-технической активностью. Яркие творческие способности в сочетании с пониманием стиля эпохи позволяют добиться адекватных динамических, темповых, артикуляционных штрихов в интерпретации. Специфика нотной записи старинной музыки дает лишь общее представление о музыкальном произведении. Эта запись должна рас-

сматриваться певцами как основа, так называемый “уртекст” передает первоначальный замысел композитора, то есть тип художественной интерпретации с учетом индивидуально-художественной интерпретации.

Нотные тексты произведений эпохи барокко богаты мелизматикой и различными агогическими оттенками. Известно, что музыка рассматриваемого периода обладала так называемой манерностью, преувеличенностью и вычурностью, особенно это относится к вокальным партиям. Известно, что в эпоху барокко композитор и аккомпаниатор были одним и тем же лицом,

что объясняет “скудность” в записи инструментальной партии.

Изучая певческий стиль барокко, отметим, что в ее основе лежит традиция *bel canto* (прекрасное пение). Вокальная лирика была излюбленным жанром композиторов XVII-XVIII в.в., а искусство *bel canto*, вплоть до конца XIX века предопределило развитие оперного искусства в Европе. С этим и связан пристальный научный интерес исследователей к искусству барочного пения. Узбекское музыкознание практически не затрагивает эту проблему ни в научном, ни в методологическом аспектах.

Методологической основой настоящей статьи стали работы И. Назаренко “Искусство пения” [8] и Л. Ярославцевой “Зарубежные вокальные школы” [14]. Названные труды рассматривают вопросы генезиса и дальнейшего развития оперного искусства Италии, Франции, Германии. Информация о выдающихся певцах и их творческих достижениях подкреплена анализом стиля и специфики композиторского письма. Методика воспитания вокалиста проявляется в анализе исторического периода, определении стиля эпохи и выявлении вокально-исполнительских задач.

Настольная книга любого профессионального музыканта, учебник Т. Ливановой “История западноевропейской музыки до 1789 года” [4; 5], а также фундаментальный труд П. Луцкера и И. Сусидко “Итальянская опера XVIII века” [6] в двух томах посвящены генезису, изучению исторических процессов и определению приоритетных направлений в развитии оперного искусства.

Повышенный интерес к искусству прекрасного пения проявляется в работах музыковедов XX века, там термин *bel canto* определен как вокально-

исполнительское искусство, как стиль – в статье Е. Рубахи “Ещё раз о *bel canto*” [10]. Необходимо отметить, что о *bel canto* говорят и как в разрезе проблемы тембра, так и раскрывая стиль композиторского творчества. Ряд методических разработок выявляет такие параметры как стабильность голоса на протяжении всего диапазона и тотальный контроль дыхания (*filare il suono*), красота тембра и его многогранность выявляют в искусстве владения техникой и умении импровизировать.

Ярким представителем эпохи барокко в оперном искусстве по праву считается Дж. Россини. Его творчество восхищает не только любителей музыки наших дней, его ценили и современники композитора, восхищаясь красотой музыкального материала, логической выстроенности драматургии, актуальностью выбранного сюжета и адекватной его трактовке. Чего нельзя в полной мере сказать о современниках и коллегах по цеху Беллини и Доницетти. Их современники по разному относились к этим представителям итальянской оперной классики, многие считали что они лишь производный компонент россиниевского духа и являются лишь тенью “Солнца оперного искусства”. Однако, в конце XIX века интерес к Беллини и Доницетти возрастает, так известный реформатор оперного искусства Рихард Вагнер рассуждая об операх Беллини отмечает: “В мелодике Беллини – благородной, простой, непосредственной – заключаются такие источники эмоционального- воздействия, может быть, совершенно прав был Галеви, воскликнувший однажды, что он готов отдать всю свою музыку за одну “*Casta diva*” из “*Нормы*”” [3]. Таким образом, эстетический противник Беллини подчеркнул не только значимость мелодического дарования итальянского маэстро, но и

силу эмоционального воздействия на слушателя. Мелодикой оперных маэстро восхищался и П. И. Чайковский, взяв целые номера в качестве цитат в свои оперы (например, графиня в “Пиковая дама” напевает арию из оперы Гретри).

Музыковедческие работы посвященные эпохе барокко отмечая несовершенство современников Россини оставляют за скобками их вклад в развитие искусства *bel canto*. Это объясняется тем, что музыковеды больше сосредотачиваются на историческом аспекте эволюции оперного искусства, не обращая внимание на претворение традиций вокального мастерства. Это и стало причиной малоизученности традиций вокального искусства в эпоху барокко.

Полемика вокруг творчества двух маэстро - Беллини и Доницетти, уже есть доказательство их вклада в мировую музыкальную культуру. Изучение их творчества способствует пониманию эстетики и значения *bel canto* в контексте стиля барокко, где свойственная направлению вычурность и изысканность объясняется красотой вокала и рафинированностью колоратуры.

Сегодня, в современных условиях сложно приблизиться к адекватной интерпретации арий в стиле барокко без изучения творчества Россини, Беллини и Доницетти, поскольку названные композиторы не только пивали музыку, они работали с оперными певцами и в качестве капельмейстеров и, в качестве преподавателей по вокалу.

Использованная литература

1. Гуно Ш. Воспоминания артиста. -Москва: 1962. С. 62.
2. Драч И. Оперное творчество Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма. Дисс. канд. иск. -Киев: 1989. С. 24.
3. Крунтяева Т. Винченцо Беллини. -Ленинград: 1984. С. 55.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. II. -Москва: 1987.
5. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. II. -Москва: 2004.
6. Рубаха Е. Ещё раз о *bel canto* Е. Рубаха //Старинная музыка. -Москва: 2004. - № 1/2. - С. 18-21.
7. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. -Москва: 2004.

ГАППАРОВ Фарҳоджон,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

ҒИЖЖАК ИЖРО ТЕХНИКАСИ ВА ШТРИХЛАРИ

Аннотация. Мазкур мақолада ғижжак чолғу ижрочилиги техникасини ошириш ва мусиқий белгиларни тўғри англаш ва ижро этиш орқали ижрочилик услубиётини тўғри шакллантиришга доир фикр-мулоҳазалар баён этилган.

Калит сўзлар: ўзбек халқ ижоди, ғижжак, тремоло, деташе, ижро техникаси, стакатто.

Аннотация. В данной статье поднимаются вопросы развития техники исполнения на гижжаке, рассматриваются некоторые штрихи способствующие адекватной трактовке музыкального текста.

Ключевые слова: творчество узбекского народа, гижжак, тремоло, деташе, техника исполнения, стакатто.

Annotation. This article raises the development of the technique of performance on the gijzhak, considers some strokes that contribute to the adequate interpretation of the musical text.

Key words: creativity of the Uzbek people, hydzhak, tremolo, detaché, technique of performance, staccato.

Бугунги кунда мамлакатимизда маданият ва санъат соҳасини изчил ривожлантириш, жаҳон миқёсидаги ижобий тажриба ва тенденциялар, ютуқ ва натижаларни ҳар томонлама чуқур ўрганиш асосида маданият ва санъат муассасалари фаолиятини самарали йўлга қўйиш, уларнинг тармоғини кенгайтириш, моддий-техника базаси, кадрлар салоҳиятини мустаҳкамлаш масалаларига катта аҳамият берилмоқда.

Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. Мирзиёевнинг Ўзбекистон ижодкор зиёлилари билан бўлган учрашувда сўзлаган маърузасида бу борадаги вазифалар янада аниқ-равшан белгиланиб, маданият, адабиёт ва санъат соҳасини ривожлантириш бўйича муҳим таклиф ва ташаббуслар илгари сурилди. Уларнинг ижросини таъминлаш бўйича бир қатор Фармон ва қарорлар қабул қилинмоқда. Бу борада “Ўзбекистон давлат консерваторияси фаолиятини янада ривожлантириш ва такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги қарор алоҳида аҳамиятга эга.

“... Халқимиз, хусусан, ёшларимизнинг дунёқараши, маънавий савияси ва эстетик тарбиясини юксалтиришда гоёта муҳим ўрин ва аҳамиятга эга бўлган мусиқа санъатини ҳар томонлама ривожлантириш, бой мусиқий меросимизни чуқур ўрганиш, ёш авлодни миллий ва жаҳон мусиқа санъатининг мумтоз намуналарига муҳаббат руҳида тарбиялаш, соҳа учун юқори малакали кадрлар тайёрлаш тизимини янада такомиллаштириш мақсадида” бир неча дастурлар ишлаб чиқилгани аҳамиятлидир [5].

Бугунги кунда ривожланиб бораётган ғижжак ижрочилиги санъати анъаналари, ифодавий воситалари, миллий мусиқий мерос ва умумбашарий мусиқий қадриятлар асосида яратилаётган асарлар оммалашиб, инсон тафаккурига сингиб бормоқда.

Таълим жараёнида ғижжак чолғу ижрочилиги услублари ва техникасини такомиллаштириш учун, аввало, ижрочилик техникасини таҳлил қилиш лозим. “Техника” сўзи чолғу ижрочилигида қандай ўрин тутди ва “Ижрочилик

техникаси” нима, деган савол туғилади. Аслида бу сўз деярли барча жабҳаларда ишлатилади. Ғижжак чолғу ижрочилигида техника, биринчи навбатда, синовдан ўтган, қатъий исботланган қоидаларга риоя қилинган ҳолда шакллантирилган билим ва кўникмаларни тўғри бажариш устига қурилган ҳаракатлар ҳамда уларнинг натижасида ҳосил бўлган тезкорлик дейилса, айтиш ҳақиқат.

Шундай натижага эришиш учун кўпгина билим ва кўникмаларни алоҳида-алоҳида ўзлаштириш керак. Ғижжакда товуш ҳосил қилиш услублари, штрихлар, чап кўл бармоқларининг чолғу дастасидаги жойлашиш ҳолатлари (*позиция, аппликатура*), вибрация, флажолет, гамма ва этюд кабилар созанданинг асосий қуроли ҳисобланади. Ғижжакда икки хил услубда, асосан, камон юргизиш ва торларни чертиш орқали товуш ҳосил қилинади.

Камон билан товуш ҳосил қилиш услублари. Камоннинг торлар устидаги турли ҳаракатлари натижасида ранг-баранг товушлар ҳосил қилинади. Улар штрих деб аталади. Штрихлар ҳар хил бўлади. Улар камонни тордан кўтармай ва сакратиб ижро этиладиган гуруҳларга ажратилади.

Камонни тордан кўтармай ижро этиладиган штрихлар [3].

Деташе [6] – бошланғич ва асосий штрихдир. Бу штрих товушларнинг ҳар бирини алоҳида, камонни пастга ва юқорига юргизиш орқали ҳосил қилинади. Камон ҳаракати пастдан юқорига ёки юқоридан пастга алмашаётганида товушлар узилмаслиги, равон ва текис уланиши лозим. Деташе асарнинг характери, суръати, динамикасига қараб камоннинг бутун узунлиги билан ҳамда пастки, ўрта ва юқори қисмларида ҳам қўлланади.

Легато [7] – икки ва ундан ортиқ товушларни бир томонга, яъни ка-

моннинг пастга ёки юқорига ҳаракати бўйича улаб ижро этишдир. Бу штрих орқали ғижжакнинг майин, нафис, куйчанлик сифатлари яққол кўринади. Нечта товуш камон ҳаракатининг бир томонига ижро этилишига қараб, камон ҳам тенг тақсимланиши керак. Легато битта ва бир неча торларда яъни тордан-торга ўтиб ижро этилиши мумкин. Бу штрих бир неча торларда ижро этилганида, навбатдаги торга ўтишдан олдин камон ўша торга аста яқинлаштирилади. Шунда товушларнинг текислиги, майинлиги ва юмшоқлиги сақлаб қолинади. Ўз ўрнида бу кўникмаларни ўзлаштириш лозим. Лига чизиги билан бирлаштирилган ноталарнинг устига ёки остига чизикчалар қўйилган бўлса, унда шу чизикчалар қўйилган ноталар камоннинг пастга ё юқорига йўналиши бўйича енгил тўхтатиб, ажратиб ижро этилади. Бу штрих портато (итальянча – “таъкидлаш”) дейилади.

Мартеле [8] штрихи акцент билан бошлаб, узиб чалинади. Камон шахдам, тез тортилади, кескин тўхтатилади ва ўзининг чўзимини тенг ярми ҳисобида пауза ҳосил қилиниши шарт. Мартеле камоннинг ҳамма қисмида, кўпроқ юқори қисмида ижро этилади.

Маркато акцент қўйилган деташе бўлиб, урғу билан бошланади, тугатилишида товуш пасаяди, лекин тўхтатилмайди.

Стаккато [9] – икки ва ундан ортиқ товушларни камоннинг бир томонга йўналиши бўйича узиб-узиб, аммо тордан кўтармасдан ижро этиш. Стаккато штрихи, асосан, камоннинг юқорига йўналишида қўлланади.

Виотти штрихи итальян композитори, скрипкачи Виотти номига қўйилган. Аввал биринчи товуш алоҳида, кейин камоннинг ҳар бир йўналиши бўйича иккитадан ноталар чали-

нади. Бундай ноталарнинг биринчиси кучсиз, иккинчиси кучлироқ, бўрттириб ижро этилади. Бу ҳолат товуш чўзимларининг синкопа, яъни кучли хисса кучсиз хиссага ўтишидек тарзда ифодаланади.

Сакратиб чалинадиган штрихлар.

Спиккато [10] штрихи товушлар камоннинг алоҳида, қисқа-қисқа пастга ва юқорига сакратиб амалга ошириладиган ҳаракатидан ҳосил бўлади. Спиккато ўнг қўл панжасининг енгил ҳаракати орқали ижро этилади. Ёзувда ноталарнинг устига нуқта билан белгиланади, аммо лига 43 чизиғи билан бирлаштирилмайди. Бу штрихни ижро этишда камоннинг айни керак жойидан фойдаланиш тавсия этилади. Камоннинг бошланиш, яъни колодка қисмидан ўрта қисмига (аммо тенг ўрта қисми эмас) яқин жойида ижро этилса, штрих ўз сифатини тўлиқ кўрсатади. Чунки шу жойда камоннинг таранглик хусусияти кўпроқ.

Стаккато Волант – учар стаккато – худди оддий стаккатодек ёзилади. Баъзан ноталар устига ёки остига сўз билан стаккато волант деб ёзилади, ёзилмаган ҳолда асарнинг суръати, характериға қараб ҳам қўлланади. Оддий стаккатода камонни тордан кўтармай, бир томонга узиб-узиб ижро этилса, учар стаккатода камонни бир томонга сакратиб ижро этилади. Демак, бир нечта спиккатоларни камоннинг юқорига йўналиши бўйича сакратиб чалишдир. Тезкор суръатли, шўхчан, завқли асарларда кўп қўлланади.

Саутилле [11] – сотие спиккато штрихининг бир тури. Бу штрих ўнг қўл панжасининг пастга ва юқорига тезкор ҳаракати натижасида камоннинг таранглик маркази орқали амалга оширилади. Иккиталик спиккато дейиш ҳам мумкин, чунки бу штрихда товушлар жуфт берилади. Ҳаракат тезлиги ва камон таранглиги натижасида

камон тордан механик тарзда қайтиб сакраши сабабли сотие штрихи ижросида тезкорлик қулайроқ амалга оширилади. Спиккато штрихи ижросида эса камон созанданинг ўнг қўл панжаси ёрдамида ҳар гал енгиллик билан торга махсус ҳаракат орқали ташлаш ва кўтариб олишни бошқариши керак бўлганлиги учун бирмунча мураккаброқ. Иккинчи томондан, сотие штрихида товушлар иккитадан ижро этилиши сабабли чап қўл бармоқлари тезкорлик борасида қийинчиликка дуч келмайди, спиккато штрихининг мураккаблиги эса чап қўл бармоқлари ҳар бир товушни якка, дона-дона, аниқ, тезкор ҳаракатда бажаришидадир. Шунинг учун тезкорлик борасида спиккато сотие штрихичалик эмас.

Рикошет – рикошет – камонни ўз оғирлиги билан юқоридан торга ташланади, ҳали инерция кучи тугамай туриб давомига бир нечта товушлар бир томонга сакратиб чалинади. Асосан, бу штрих камоннинг пастга йўналиши бўйича қўлланади. Кўпроқ тезкор, енгил, завқли характердаги асарларда учрайди. Бундан ташқари, гижжак ижрочилигида қуйидаги штрихлар ҳам қўлланади.

Тремоло [12] штрихи ўнг қўл панжасининг эркин, тезкор ҳаракати орқали камонни пастга ва тепага навбатма-навбат ижро этишдир. Тремоло асарларнинг баъзи лавҳаларида ва асосан, жўр бўлиш ҳолларида учрайди. Чап қўлда амалга ошириладиган тремоло – ўнг қўлда ижро этиладиган тремолодан фарқли ўлароқ, чап қўл бармоқлари орқали бажарилади. Битта торда (икки ёнма-ён эмас) икки ҳар хил баландликдаги товушларни кетма-кет тезкорлик билан ижро этиш. Бу услуб ҳам кўпроқ жўр бўлиш ҳолларида ишлатилади. Айтайлик, оркестр ижрочилигида асарнинг асосий куй матнини қайсидир чолғулар гуруҳи ижро этипти,

уйғунлик ҳамоҳанглиги (гармония) товушларини чўзиб ушлаб турилиши каби ҳолларда қўлланади. Яна бир қизиқ штрих Солл легно деб аталади. У камоннинг ёғоч қисми билан ижро этилади. Ёзувда “Сол легно” сўзи билан белгиланади ва ўша ердан бошлаб “арсо” белгиси ёзилган жойгача камон ёғочи билан чалинади.

Ғижжак ижрочилигида камон орқали товушлар ҳосил қилиш билан бир қаторда торларни чертиш орқали ҳам товуш ҳосил қилинади. Торлар бармоқлар орқали чертиб чалиниши пиззисато дейилади. Ёзувда “пизз” деб белгиланган жойдан бошлаб чертиб чалинади. Асардаги чертиб чалинадиган парча тугаб, камон билан чалишга ўтиш керак бўлса, ўша жойга “арсо” сўзи ёзилади. Яна шунга эътибор бериш керакки, агар куй матни бир овозли бўлса, пиззисато ўнг қўлнинг кўрсаткич бармоғи билан чапдан ўнгга, агар икки ва ундан ортиқ, яъни аккорд ёки арпеджио тарзида бўлса, ўнг қўлнинг бош бармоғи (бошмалдоғи) билан товушларнинг пастдан юқорига жойлашиши бўйича ўндан чапга чертиб ижро этилади. Нота устига ёки остига + белгиси ёзилган бўлса, унда пиззисато услуби чап қўлнинг бармоқлари орқали чертиб, юлиб ижро этилади [3].

Аввало чолғуни яхши билиш, унинг барча қисмларини мукаммал ўзлаштириш созанданинг асосий мақсади бўлиши керак. Ғижжак дастасида (грифида) бажариладиган чап қўл ҳаракатларининг ҳаммасини назарий ва илмий жиҳатдан аниқ, тўғри англаган ҳолда ўрганиш – энг мураккаб масалалардан бири. Албатта, бу ўринда позицияларнинг аҳамияти жуда муҳим ва улар тўғрисида кенгроқ маълумотга эга бўлиш мақсадга мувофиқ. Позиция чап қўл бармоқларининг чолғу дастасида жойлашиш ҳолатлари бўлиб, ёзувда I, II, IIII каби рим рақамлари билан белгиланади. Позициялар

биринчи бармоқнинг қўйилган ўрни билан аниқланади. Масалан, ля торида биринчи бармоқ си, иккинчи до, учинчи ре, тўртинчи ми пардаларига тўғри келади. Бу ҳолат биринчи позиция дейилади. Агар иккинчи бармоқ ўрнини биринчи бармоқ, яъни до пардасини биринчи бармоқ эгалласа, иккинчи позиция ва шу тарзда учинчи, тўртинчи ва ҳоказо давом этади. Ғижжакда ўн учта, яримпозиция билан ўн тўртта позиция бор. Булар мураккаб асарларда муҳим роль ўйнайди. Шунинг ҳам унутмаслик керакки, юқорига кўтарилган сари ғижжак дастасининг мензураси торайиб боради ва бармоқлар жойлашиши зичлашади. Бундай ҳолларда позиция биринчи билан тўртинчи бармоқлар эмас, биринчи билан учинчи (гоҳида иккинчи) бармоқлар оралиғи масофасида аниқланади. Ғижжакнинг энг юқори пардалари тўртинчи октава сол, ля ноталарига тўғри келади. Аммо баъзан бундан-да юқори пардалар қўлланади. Очиқ торлардан кейин ярим тон оралиғида биринчи пардани биринчи бармоқ билан ижро этишдаги бармоқларнинг жойлашиш ҳолати яримпозиция дейилади.

Глиссандо [13]. Маълум товушдан бошқа товушгача у ёки бу бармоқни тордан кўтармай, узмасдан, сирғалтириб ижро этиш услуби глиссандо дейилади. Глиссандо қайси товушдан бошлаб қайси товушгача ижро этилишини ёзувда ўша ноталар ўртасига бирлаштирувчи тўлқинли чизик ёки қисқа “глисс” сўзи, яна тўғри чизик билан бирлаштириб ҳам ифодаланади.

Портаменто [14]. Портаменто секинлаштирилган глиссандодир. Бир товушдан бошқасига секин, тайёргарлик билан ўтилади. Бу ўтиш худди позиция алмашувларининг кўринишларига ўхшайди. Масалан, бир ва ўша бармоқ орқали позицияга ўтиш кўриниши ёки дастлабки позициядаги охириги нотани

олаётган бармоқ тор устида сирғалиб, янги позициядаги бармоқнинг ўз ўрнига тушишини таъминлаганидек кўришишлар назарда тутиляпти. Фақат бу ҳаракатлар биров сирғалтириб (аммо чуқур эмас) глиссандо ҳаракатини бажарган ҳолда, етиб бориладиган нота жойлашган позицияга сирғалаётган бармоқни тайёрлаб олиб бориш йўли билан бажарилади.

Юқорида тарифлаб ўтилган муסיқа ифода воситалари асарга ўзига хос безак беради. Штрих, белгилар орқали ғижжак ижрочилик техникасини ўстириш ўз натижасини беради. Нафақат ғижжак, бошқа чолғу ижрочилиги техникасини ошириш учун муסיқий белгиларга эътибор бериш, тўғри қўллаш ижрочилик кўникмаларини шакллантиришга ёрдам беради.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Кароматов Ф. М. Халқ муסיқаси//Ўзбек муסיқаси тарихи. Тузувчи Соломонова Т. Э. -Тошкент: Гофур Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 2011. -27, 34-бб.
2. Нурматов Х. Ўзбек халқ муסיқаси. -Тошкент: “Ўқитувчи” нашриёти. 1998.
3. Yakubov Z. M. “Cholg‘u ijrochiligi, g‘ijjak cholg‘usi” fani bo‘yicha o‘quv qo‘llanma. -Samarqand: SamDU nashri, 2021.
4. Раҳимов Қ. Чолғучилар ансамбли. -Тошкент: “Фан ва технологиялар”. 2006.
5. Toshkent oqshomi, 2017-yil, 9-avgust, 2-3 betlar.
6. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика: -Москва: “Музыка”, 2007. -128 с.
7. Wharram, Barbara (2005). Wood, Kathleen (ed.). Elementary Rudiments of Music (Reviseded.). Mississauga: Frederick Harris Music. ISBN 1-55440-011-2.
8. Martelé. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.17877.
9. Стаккато – статья из Большой советской энциклопедии.
10. Knut Guettler and Anders Askenfelt (1997).
11. <https://www.freemusicdictionary.com/definition/sautille/>
12. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. -Москва: “Музыка”, 2004.
13. Александров А. Школа игры на трёхструнной домре. -Москва: “Музыка”, 1979.
14. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне. Дата обращения: 12 января 2012. Архивировано 16 июля 2014 года.

ЮНУСОВ Улугбек,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.

МИЛЛИЙ МУСИҚА НАМУНАЛАРИНИ ИЖРО ЭТИШДА ЎЗИГА ХОС БЕЗАКЛАР

Аннотация. Мазкур мақола дутор чолғусида мақом ва ўзбек миллий куйларидаги безак, нола, қочирим ва уларнинг тузилиши, ижрочиликдаги ўрнига бағишланган. Шунингдек, нолиш, молиш, кашиш, орттирилган кашиш, камайтирилган кашиш, оғишма кашиш, миянғ ҳақида маълумот берилган.

Калит сўзлар: нолиш, молиш, кашиш, орттирилган кашиш, камайтирилган кашиш.

Аннотация. В данной статье раскрыты вопросы исполнительской культуры узбекских макомов. Автор разбирает ряд мелизмов и приемов их исполнения, что определяет национальный стиль произведений. Подробно описываются способы и приёмы исполнения форшлага (безак), трели (бидратма), мордента (сайкал).

Ключевые слова: нолиш, молиш, кашиш, увеличенный кашиш, уменьшенный кашиш.

Annotation. This article is devoted to the culture of performing melisms when performing Uzbek Makoms and traditional works on dutar. The article describes in detail melisms like forschlag, drill, mordent and other national adornments of musical melody.

Key words: nolish, molish, kashish, ortirilgan kashish, kamaytirilgan kashish, og'ishma kashish, miyang'.

Созанда асар ижро қилар экан, товушларга безаклар, сайқаллар қўшиб нафислик бағишлайди. Европа композиторлари асарларида трел, форшлаг, мордент каби муסיқий безаклар нота ёзувида ўз аксини топган бўлса, миллий муסיқа ижрочилик санъатмиздаги мавжуд безаклар оғзаки тарзда, устоз-шоғирд анъаналари услубида бизгача етиб келди. Дутор чолғу ижрочилигидаги безаклар хилма-хил бўлиб, бошқа миллий чолғуларда ҳам кенг қўлланади.

Куйлардаги товушларни сайқал билан ижро этиш ҳар бир Шарқ халқлари муסיқа ижрочилигига хос анъана бўлиб, “қочирим”, “нола” каби махсус атамалар

маълум, лекин ижроси бўйича бир-бирдан фарқ қилади ва бир неча турга бўлинади.

Нолиш – “нола” сўздан олинган, форсчада “ийғлаш” маъносини англатиб, куй йўли ёки ашуланинг бир бўғинини титратиб чўзишдир. Ушбу безак чап қўл бармоғи торни маҳкам босиб пардада кўндаланг (вертикал) йўналишда ҳаракатлантириш билан товушни ярим тонгача ўзгартириб ўзига хос безакни амалга ошириш демакдир. Нота юқорисига ~ белгиси билан ифодаланади ҳамда асосан яримталиқ, чоракталиқ, саккизталиқ ноталарда садолантириб ижро қилинади.

ёзилиши бўйича

Хоразм мақом туркумидан "ХОРАЗМ ЭШВОЙИ"



ижро этилиши бўйича



Нолиш қўлланилган нота тон сифатидан тебранади ва шу жиҳати билан бошқа мелизлардан ажралиб туради.

Молиш [2; 34] – (форсча “молаш” – “силамоқ”) пардаларни оҳиста бир-бири билан боғлаш бўлиб, глиссандога ўхшаб кетади ва асарни бадиий томонлама бойитишда асосий омиллардан бири ҳисобланади. Чап қўл бармоқларини дастадан кўтармасдан, бир товуш садоси остида иккинчи ёки яна бир неча товушларни сирғалтириб ижро қилиниши-

дир. Бунда аппликатура муҳим аҳамиятга эга бўлиб, молиш турларига қараб қўлланилади.

Ярим ва бир тон оралиғидаги молиш турли бармоқлар ёрдамида амалга оширилиши мумкин. Бунда қуй йўналиши асосий омил ҳисобланиб, юқорига йўналганда мелодия бўйлаб безакнинг асосий нотасига биринчи бармоқ, кейинги товушга эса иккинчи бармоқ қўйилгач, иккинчи бармоқ билан глиссандо ҳолатида асосий товушга қайтилади;



безак мелодияга қарама-қарши томонга бажарилса, асосий нотага биринчи бармоқ, қуйи товушга эса иккинчи, ва яна биринчи бармоқ билан глиссандо

ҳолатда асосий товушга қайтилади. Молиш бу турига \cup қуйидаги рамз қўлланилади.



Асосий товуш иккинчи бармоқ билан олиниб, тор чертилгандан кейин садоси остида ярим тон пастки товушга биринчи бармоқ, сўнг асосий товушдан бир тон юқоридаги товушга иккинчи бармоқ қўйилиб, сирғалтириб, қайтиб асосий то-

вушга келиб ечилиши билан молишнинг яна бир тури амалда қўлланилади. Бу ҳолда безак бир ярим тон интервални эгаллайди. Кичик ва катта терцияларда ижро қилинадиган молишнинг бу турларида нота юқорисига \cap белгиси қўйилади.



Агар молиш кварта, квинта ва ундан ортиқ интерваллар оралиғида ижро қилинса, безак йўналишига қараб юқорига , пастга эса  белгиси кўрсатилади.

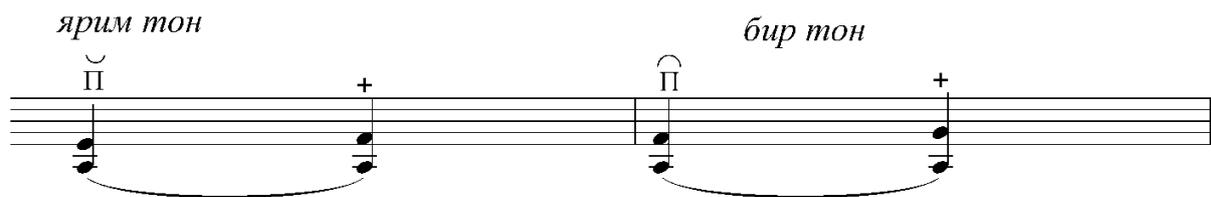
Одатда бундай оралиқдаги безакда бармоқлар ўзгартирилмайди, лекин созанинг маҳоратидан келиб чиққан ҳолда истисно бўлиши мумкин.



Мизробли чолғуларда қўлланиладиган безак усулларидан яна бири – “кашиш”. Қайд этилган миллий мусиқий безаклар қадимдан хонанда-созандалар томонидан доимий ишлатилиб келинган [2; 74].

Кашиш – “кашидан” сўзидан олинган бўйб, форсчада “тортмоқ”, “тортиш” маъноларини англатади ва маълум пардадан иккинчи товушни тортиб олиш билан юзага келади. Уни ижро қилиш созадан маҳорат ҳамда тажриба талаб қилганлиги сабабли ўқувчи ёки та-

лабага ушбу безакни ўргатишдан олдин машқлар билан тайёрлаб бориш лозим. Дуторда ушбу безак икки усулда ижро қилиниши мумкин: биринчи, чап қўл биринчи бармоғи пардани босгач, торни кўндаланг ҳолатда юқорига кўтарса, иккинчи бармоқ эса қарама-қарши томонга торни пастга тортади; иккинчи, биринчи бармоқ бир пардада, иккинчи ва учинчи бармоқлар кейинги пардага қўйилиб даста бўйлаб юқорига чолғу торини маҳкам босиб тортилади.



Дутор чолғуси торлари ипак ёки капрондан бўлганлиги сабабли пастки регистр пардаларда ярим тонгача, юқори регистрларда бир тонгача кашииш безагини амалга ошириш мумкин. Якка ижрочиликда куй салобатини ошириш, дутор мунгини сайқаллаш мақсадида чолғуни бир ёки бир ярим тон паст созлаш (мисол тариқасида миллий дутор торлари кварта, квинта ва унисон “до-сол”, “до-фа” ёки “до-до”га созланиши мумкин) амалиётда қўлланади. Бу, ўз навбатида, торларнинг бўшаши ҳамда юмшаши натижасида турли безаклар ва хусусан, кашиишнинг барча турлари сифатли ижросига замин яратади. Безак-

лар куй ладлари доирасидан чиқмаган ҳолда ижро қилинар экан, кашиишнинг орттирилган, камайтирилган ва оғишма турлари ҳам бундан мустасно эмас. Ярим тон оралиғидаги кашииш  белгиси билан ифодаланса, бир ва ундан ортиқ тонлар оралиғидаги безак учун  рамзи қўлланилади.

Орттирилган кашииш – оҳанг баландлигини бир пардадан иккинчи товушни тортиб, юқорига кўтариб ўзгартиришдир. Бунда ижрочи торни чертиши билан безакни қўллайди ва ярим ёки бир тон доирасида орттирилган ҳолатда кашииш яқунланади. Нотада акс эттиришда кашииш белгиси олдида ↑ ишпораси қўйилади.



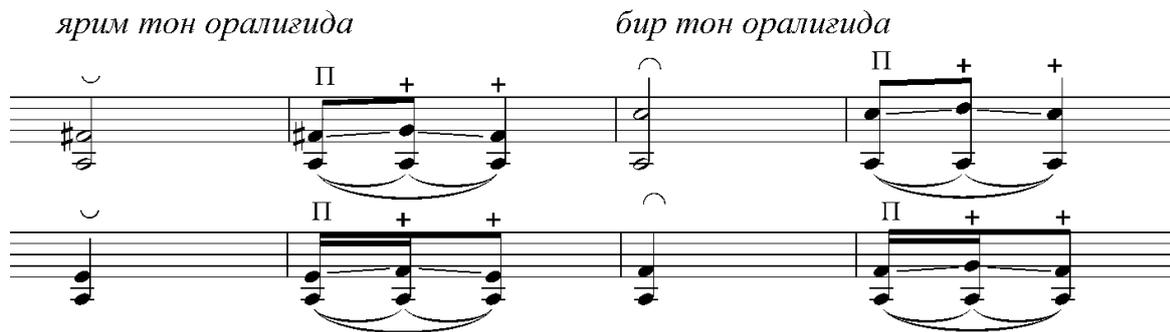
Камайтирилган кашиш – чолғу торларини кашиш ҳолатда тортиб, сўнг чертиб, чап қўл бармоқларини бўшаштириш билан безак амалга оширишдир. Ушбу ҳолатда созанда ярим,

бир ёки бир ярим тон оралиғида товуш баландлигини пастга камайтиришади. Камайтирилган кашиш белгиси сифатида ↓ рамздан фойдаланилади.



Оғишма кашиш – ижрода чолғу чертилгандан сўнг чап қўл бармоқлари билан торларни тортиб бўшаштириш на-

тижасида оҳанг ярим ёки бир тонгача кўтарилиб, яна биринчи тонга қайтиб садоланишидир.



Миянғ [3; 10] – кашишнинг мураккаб турларидан бўлиб, бунда бир неча безак мужассамлашган ҳолда келади. Бир пардада якка зарб билан ҳам нолиш,

ҳам кашиш бажарилади. Аввал нолиш, сўнг кашиш келса, ~ рамзи; олдин кашиш келиб, кетидан нолиш келса, қуйидаги ~ белгилар қўйилади.



Юқорида таъкидлаб ўтилган барча безаклар миллий муסיқага нафислик, гўзаллик бағишлайди, шу билан бирга со-

заңдадан муҳим омилга эътибор беришни талаб қилади. Бу – тоналлик, ладдан оғишмаган ҳолда безакларни ижро қилишдир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Тахалов Сулаймон. Афғон рубобини чалишга ўргатиш методикаси асослари. -Т.: "Ўқитувчи", 1984.
2. Назаров Одилжон. Қашқар рубобида ўқитиш услубиёти – Rubob ijrochiligi. -Т.: "Офсет принт", 2008.
3. Зияева Малика. Дутор (Ф. Содиқов ижро услуби). -Т.: "Муסיқа", 2011.

ЗАКИРОВА Шаҳноза,

Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти

ТОККАТА ИЖРОЧИЛИК УСЛУБЛАРИ Р. ШУМАН ИЖОДИЙ ИЗЛАНИШЛАРИ МИСОЛИДА

Аннотация. Мақолада Роберт Шуманнинг Токкатаси ёрқинлиги ва ғоясининг ҳажмдорлиги билан ажралиб туриши кўрсатилиб берилган. Р. Шуман Токкатаси М. Равел Токкатаси, С. Прокофьев Токкатаси каби энг мураккаб асарларга йўл очган бўлиб, жаҳон пианизми чўққиларидан бири ҳисобланади.

Калит сўзлар: токката, ижрочилик санъати, романтизм, миниатюра.

Аннотация. Данная статья посвящена раскрытию художественного и идейного содержания Токатты Роберта Шумана. Анализируемое произведение Р. Шумана наряду с Токкатами М. Равеля и С. Прокофьева считается вершиной мирового пианистического искусства.

Ключевые слова: токката, исполнительское искусство, романтизм, миниатюра.

Annotation. This article is focussed on the disclosure of the artistic and ideological content of Robert Schuman's Toccata. The analysed work of R. Schuman along with Toccats of M. Ravel and S. Prokofiev is considered the pinnacle of the world piano art.

Key words: toccata, performing art, romanticism, miniature.

Р. Шуманнинг C-dur op.7 Токкатаси (1830, иккинчи таҳрири 1833) – буюк немис композиторининг мазкур жанрда яратган ягона асари бўлиб, уни яқин дўсти, истеъдодли пианиночи ва композитор Людвиг Шункега (1810-1834) бағишлаган. У “Янги мусиқий журнал”да Шуманга ҳамкор муҳаррир, ҳамфикр эди. Мусиқада янги йўللار очишга интилиш бу икки инсонни бирлаштирди. Л. Шунке мусиқачивалторначилар оиласида ўсган, ниҳоятда истеъдодли, ижодкор шахс эди. У Шуман учун кўп жиҳатдан Флорестан ва Эвзебий образларининг прототиби бўлди. Токкатани дўстига бағишлар экан, Р. Шуман унда ўсмирликдаги ҳаётини фаоллик, ҳаётга чанқоқлик ғояси концепциясини ифодалайди. C-dur тоналлиги Р. Шуманни энг ғайриоддий товуш экспериментлари, шифр ва рамзларга илҳомлантирган (композиторнинг фортепиано асарлари удар билан тўлиб-тошган) Клара Вик образи билан семантик боғлиқликка ишора қилади.

Р. Шуман Токкатаси замондошлари ни ёрқинлиги ва ғоясининг ҳажмдорлиги билан ҳайратлангирди. Уни яратишда бир қатор замонавий асарлар, хусусан, француз композитори ва пианиночиси Жорж Онсловнинг Каприс ва op.6 Токкатаси туртки бўлиб хизмат қилди. Асардаги сўнмас энергия, гармоник ўзига хослик ўша даврдаги тажрибаларни ортда қолдирди. Р. Шуман Токкатаси қатъий услубига қарамай тингловчига теран, забт этувчи сеҳр билан таъсир ўтказадиган, янгиликка тўла асардир. Токката соната шаклида ёзилган. Р. Шуманнинг новаторлиги пьесанинг дадил гармоник тилида, композиторга хос бўлган полифоник баён услуби билан боғлиқ аккордли ва аккордсиз товушлар кесишувида ҳам намоён бўлди.

Асар икки тактли муқаддима билан очилади, унда Р. Шуманнинг эпиграф-императиви тингловчиларни тўхтовсиз товуш оқими билан шиддатли тарзда интилаётган воқеаларга чорлаган ҳолда, мағрурлик билан эълон қилинади:

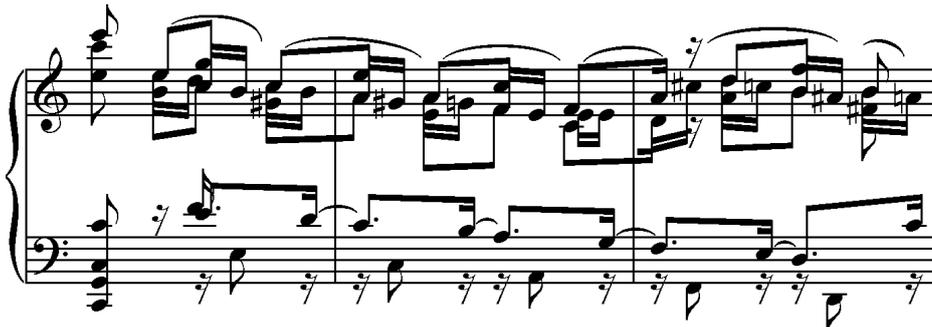
1-мисол



Бош партиянинг аккордли тузилмаси, тўртовли баёни бармоқларни фаол ишлашга, специфик моторли зарбли техникадан фойдаланишга мажбур қилиб, жуда катта аниқлик ва зарблар мустақамлигини талаб этади. Ҳосил бўлган диссонанс жаранглар ўзаро кескин тўқнашиб, асарнинг энергетик пафоси, соф шуманча ажойибот ва оригиналликни ифодалайди.

21-тактдан эътиборан пьесанинг бошида берилган фактура тоифаси янги деталлар билан бойитилган ҳолда, аста-секин ўзгариб боради. Шундай қилиб, 21-тактда чап қўл партияси синкопаланган аккордлар кўринишида йириклашади, 25-тактдан эса шуманча миниатюраларга хос, фактуранинг мутлақо янги “нотоккатавий” тоифаси пайдо бўлади:

2-мисол



Бу – боғловчи партия. У ўзининг полимелодиклиги ҳамда сирли, сеҳрли товушларга кўшилиб кетувчи турли ритмик фигураларнинг ажиб ўйини билан лол қолдиради. Бу – Р. Шуманнинг ҳайратланарли топилмасидир. Ушбу товушлар миражи 33-34 тактларда терциявий пассажларнинг шиддатли тарзда ёпирилувчи оқимига бориб қуйилади ва

кейинчалик ҳаракат умумий шакллари хроматизмларига бой тоқкаталиликнинг янги тўлқинини ҳосил қилиб, фактуранинг ўрта қатламида, аввал чап қўл партиясида янгроччи, сўнгра эса октавалар билан баён этиладиган ўнг қўл партиясига ўтувчи кенг ривожланган иродали, бўрттирилган қуй пайдо бўлишига олиб келади:

3-мисол

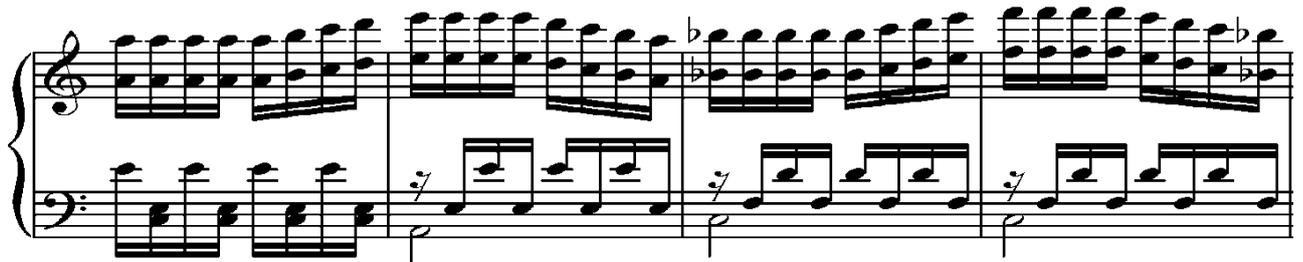




Мазкур куй G-dur доминанта тоналлигидаги ранг-баранг фигурациялар оқими фонида жуда ёрқин янграйди ва ёндош партия мавзуси сифатида қабул қилинади. У экспозициянинг якуний партиясини ҳосил қилувчи “ўн олтиталиклар”нинг шиддатли оқимига жалб этилади, уни Р. Шуман мумтоз анъанавий соната шакллариға мувофиқ такрорлайди.

Ривожлов қисмиға экспозициянинг барча мавзуй унсурлари, шу жумладан, бошланғич кўрсатма сифатида эпиграф, воқеаларға чорлов жалб этилган. Ривожлов қисмида тонал ривожланиш “a-moll”дан “d-moll”гача бўлган тоналликларнинг кенг қамровини ўз ичига олади ва октавали репетицион техникадан фойдаланади:

4-мисол



Якунда ривож доминантали тайёрловчи тузилма (предыкт) ва бош мавзудан аввал келувчи муқаддимаға етиб келади, у репризада ўзгаришсиз баён этилади. Боғловчи партияға келсак, у чолғунинг барча регистрлари қамровининг апогеясиға эришган ҳолда, виртуоз пианизмнинг ҳажмдор ривожи борасида аҳамиятли равишда ўзгартирилган ва симфониялаштирилган. Ушбу бўлимни ижро этаётиб, лигалар билан белгиланган куй чизиқларининг кенг қамровига интилиш, мелодик тўлқинларнинг эгилувчанлигига эришиш зарур.

Товуш базмининг айни қизиган палласида C-dur тоналлигида ёндош партия мавзуси пайдо бўлади, у дастлаб чап қўл партиясида, сўнгра эса октавали баён билан ўнг қўл партиясида янграйди. Ёндош партия мавзусининг пайдо бўлишини ундан олдин келган тўрт тактда тайёрлаш зарур, унда Р. Шуманнинг диминуэндо э ритар-

дандо кўрсатмаси мавжуд. Ушбу кўрсатмага мувофиқ тарзда, ёндош партия мавзуси янада аҳамиятли ва таъсирли янграши учун жаранг кучини заифлаштириш, ҳаракатни кенгайтириш зарур. Бу улуғвор мавзу эълон қилингандан сўнг ҳаракатнинг умумий шакллариға шу мавзунинг пунктир ритмлари жалб этилади, улар мусиқий таъсир психологизмини, унинг мутлақ эмоционал тўйинганлигини чуқурлаштириб, худди ички овозлардек янграйди.

Фактуранинг кейинги зичлашуви, фортепиано юқори регистрининг қамрови товуш оқимини кучайтириб, қувватни оширади ва якунда аккордларнинг кучли каскади ва *piu mosso* якунловчи бўлимиға олиб келади, унда чап қўл партиясидаги ёндош партия мавзусининг оҳанглари эслатилади, айни пайтда ўнг қўл партиясида катта секундали юқориловчи оҳангларнинг полиритмик бирикмаси янграйди:

5-мисол



Мазкур якунловчи бўлим катта техник қийинчилик туғдиради ва ижрочидан маҳорат ҳамда ижро эркинлигини талаб этади.

Р. Шуман Токкатаси М. Равел Токкатаси, С. Прокофьев Токкатаси каби энг мураккаб асарларга йўл очган бўлиб, жаҳон пианизми чўққиларидан бири саналади ва мусиқачининг ҳар томонлама ривожланишига ёрдам беради. Замонавий пианиночи учун мураккабликлар чегараси бўлмайди, шу маънода мазкур пьеса техник ва бадиий мукамаллик сари яна бир поғонадир. Асосийси, Р. Шуман-романтикнинг бой қалб дунёсини акс эттирувчи ушбу мусиқанинг руҳий мазмунини англаб етишдир. Бунда ўқитувчининг вазифаси нафақат мазкур асардаги техник қийинчиликларни

ўзлаштириш, балки мусиқа мазмунининг бадиий режасига ҳам йўналтиришдан иборат.

Р. Шуман Токкатасининг қизиқарли ва фойдали жиҳатлари талайгина, бу, нафақат техник, балки кенг нафас талаб этувчи кантилена, чалиш усуллари каби ифодавий жабҳалар; соната-симфоник драматургия билан боғлиқ оригинал шакллантирувчи тамойиллардир. Бундай ҳолатда техник муаммолар ечимига ҳам йўл очилади. Р. Шуман Токкатасини концерт сахнасига олиб чиқиш шарт эмас, бироқ ушбу мураккаб пьеса билан синфда, ишчи тартибда режани топшириш даражасида танишиш мусиқачи шахсини ривожлантиришга, мусиқий тафаккурни кенгайтиришга ва йирик шаклларни қамрай олишга ёрдам беради.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. -Москва: 1974.
2. Закирова Ш. Ўзбекистон композиторларининг фортепиано учун асарлари. -Тошкент: "Ўзбекистон", 2010.
3. Азимов Х. Фортепиано дарслиги. -Тошкент: "Ўқитувчи", 1971.
4. Клементи М. Избранные произведения. -Москва: "МузГиз", 1962.

УМАРОВ Шерзод,

Ўзбекистон давлат консерваторияси ҳузуридаги Б. Зокиров номидаги

Миллий эстрада санъати институти доценти

ДИРИЖЁРЛИКДА БИР АСАРНИ ЎРГАНИШ ОРҚАЛИ МАКСИМАЛ БИЛИМ ОЛИШГА ЭРИШИШ

Аннотация. Ҳар қандай асар ўзининг дирижёрлик шарҳига эга. Дирижёрлик талқини қандай бўлиши ва нималарга эътибор бериш, шунингдек, ижрочи қандай билим ва вазифаларни чуқур эгаллаши лозим?

Ушбу мақолада бир асарни ўрганиш орқали максимал билим ва тажрибани эгаллаш услуби ҳақида маълумот берилди.

Калит сўзлар: дирижёрлик, таҳлил, билим, тажриба, мулоқот, маданият, ижодий алоқа.

Аннотация. Любое музыкальное произведение имеет свое дирижёрское толкование. Каким должна быть дирижёрская интерпретация и на что следует обратить внимание, а также какие знания и задачи необходимо освоить исполнителю?

Эта статья расскажет, как получить максимум знаний и опыта через одно музыкальное произведение.

Ключевые слова: дирижирование, анализ, знания, опыт, общение, культура, творческая связь.

Annotation. Any piece of music has its own conductor's interpretation. What should be the conductor's interpretation and what should be paid attention to, as well as what knowledge and tasks need to be mastered?

This article will tell you how to get maximum knowledge and experience through one piece of music.

Key words: conducting, analysis, knowledge, experience, communication, culture, creative connection.

Дирижёрлик фани бўйича асарларни ўрганишда нималарга эътибор бериш зарур ва ўрганувчи битта асарни ўзлаштириш орқали қандай билим ҳамда тажрибага эга бўла олади? Ўқитувлик фаолиятининг кўп йиллик тажрибасига суянган ҳолда шунини айтиш мумкинки, бу каби саволлар долзарблигини йўқотмаган. Устозларнинг дарс ўтиш анъаналарини сақлаган ҳолда методикага янгиликлар киритиш ва инновацион технологиялардан фойдаланиш бу куннинг асосий талабларидан биридир.

Дирижёрлик – мусиқий таълим ва ижрочиликнинг энг муҳим йўналишларидан бири бўлиб, мазмуни ва моҳияти кенг қўламли билим ва тажриба жараёнларини акс эттиради. Шунингдек,

санъат ва касб сифатида мусиқий мутахассисликлар орасида энг мураккаб ва кўплаб мусиқий фанларни ўзига жамлаган фанлардан биридир. XX асрда Россияда яшаб ўтган психолог (руҳшунос) олим Л. С. Виготский шундай таъкидлаган: "...билим ва санъатнинг туби йўқ. Лекин тингловчи ижрочидан (ёки нотикдан) бирон нимани тинглаб, кўзига ёш келса, руҳи кўтарилса – билингки, у инсон ўз соҳасининг баланд чўққиларини эгаллабди" [2; 50]. Шундай экан, билим олишга бўлган иштиёқ маёғи тобора баландроқ ёниши лозим.

Аввало, дирижёрлик фани талабаларга нима беради? деган саволга жавобни топсак. Дирижёрлик – сезги санъати [4; 7]. У инсоннинг ички дунёси ва тафаккури кенгайиши учун хизмат қилади.

Шу сабабли дирижёр кўп ўқиган, му-
сикий билимларни яхши эгаллаган,
бундан ташқари руҳан ва жисмонан мус-
таҳкам бўлмоғи лозим. Унинг чолғуси –
оркестр ёки хор жамоасидир. Созанда
ўзининг чолғуси, хонанда эса овози билан
физик ёки жисмоний контакт қила олса,
дирижёр бундай кўринишдан маҳрумдир.
У оркестр ёки хор жамоаси билан фақат-
гина кўринмас ришта орқали мулоқот
қилади ва бошқаради. Оркестр (ёки хор)
жамоаси “мураккаб чолғу” бўлиб, унда
ўзининг феъл-атвори, қобилияти ва билим
даражасига эга бир нечта шахс жамланган.
Шу сабабли асарнинг моҳияти ҳамда маз-
мунини чуқур ўрганиш, дирижёр жамоа
билан ишлашга тайёр ҳолда келиши зарур.

XIX асрда яшаб ижод этган немис ди-
рижёри, пианиночи, педагог ва компо-
зитор Ханс Бюлов немис композитори,
пианиночи Ференц Листга шундай ёзади:
“...икки хил дирижёр бор. Биринчиси –
боши партитурадан кўтарилмайдиган,
яъни асар ва партитурани ўзлаштирма-
ган, иккинчиси – партитура унинг боши-
да (яъни миясида – муаллиф). Иккинчи
турдаги дирижёр оркестрни ижрога чор-
лайди ва тингловчиларни музика эши-
тишга мажбур этади” [1; 64].

Демак, битта асарга дирижёрлик қи-
лиш учун нималарни ўрганиш талаб
этилади?

1. Қандай музикавий оқимга тааллуқли
(барокко, классицизм, романтизм, аван-
гард ва ҳ.к.)?

2. Асарнинг мазмуни. Аввало, ком-
позитор ушбу асар орқали қандай ғояни
илгари суради, қандай образлар мавжуд-
лигини ўрганади?

3. Композиторнинг ҳаёти ва ижоди.
Композитор қайси даврда яшаб ижод
этган, унинг ижодида қандай асарлар
асосий ўринни эгаллайди? Замондошла-
ри ким?

4. Географик. Композитор қайси
мамлакатда яшаган, у ерда яна қандай
композиторлар бўлган?

5. Асосий ва иккинчи даражали мав-
зулар ёки жумлаларни аниқлаш.

6. Характер. Қандай жанрда ёзилган
(комедия, психологик, фожеа, драматик
ва ҳ.к.)?

7. Шакл. Оддий ёки мураккаб шакл-
да ёзилган бўлиши мумкин. Унда ҳар
бир қисмининг асосий, ёрдамчи, боғловчи
каби мавзуларини ўзлаштириш;

8. Динамик. Қандай динамик кўрсат-
малардан фойдаланилган (*pp=ff*)?

9. Гармоник. Қандай аккордлар мав-
жуд (лад, оғишма ёки модуляциялар)?

10. Штрих. Қандай штрихлардан
фойдаланилган (стаккато, лига, лигато ва
ҳ.к.)?

11. Музикавий суръат (тезлик, темп).
Кўплаб асарларда композитор томони-
дан аниқ темпни топиш учун метроном
белгиси қўйилади. Агар қўйилмаган бўл-
са, аввало, асар характерини ўрганиш.

12. Агогика. Асарнинг энг кўп тарқал-
ган *rit.*, *люфт*, *фермато* каби музикавий
атамалар ижросини ўзлаштириш.

13. Мулоқот маданияти. Унда ор-
кестр (ёки хор) жамоаси билан ижодий
мулоқотни ўзлаштириш. Дарс жараёни-
да, жўрнавотга тушунтириш ва ижрони
талаб қилиш борасида ўзлаштириб бо-
риш, кўп ўқиш орқали сўз бойлигини
кенгайтириш.

14. Психологик турғунлик. Ҳар қан-
дай жамоада турли феъл-атворли
инсонлар мавжуд. Уларнинг машғу-
лот жараёнидаги ҳолатини сеза олиш
[5; 59].

15. Ижодий муҳит яратиш. Ишлаш
жараёнида бир жойда кўп тўхтаб қол-
маслик, иштирокчиларни ўз вақтида
ишлата олиш ва жамоага руҳий кўта-
ринкилик бахш этиш.

16. Партитура билан мустақил ишлай
олиш.

17. Янгиликлардан бохабар бўлиб
бориш. Ҳозирги кунда интернет тар-
моқларидан ҳар қандай асарнинг турли
оркестр (ёки хор) жамоалари ижроси-
даги аудио ҳамда видео вариантларини
топиш мумкин. Асарни эшитиб олиш
партитурани ўзлаштиришни осон-
лаштиради.

18. Сибелиус нота таҳрирлаш дастурини чуқур ўзлаштириш. Дирижёр ўз жамоаси учун партитура тайёрлашида ушбу дастур ишни юритиш ва ижодий жараёни енгиллаштириш борасида энг яқин ёрдамчи ҳисобланади.

Юқорида санаб ўтилган вазифаларни ўзлаштириш учун вақт ҳамда тажриба керак. Қўйилган вазифалар кўп кўринса-да, ҳар бир асарга тўғри ёндашув топиш орқали кўникма ҳосил бўлади. Ўқиб-ўрганиш учун эринмаслик, вақтдан унумли фойдаланиш, асарни ишлаш жараёнига тайёр бўлиб бориш жуда муҳимдир.

Бир асар орқасидан максимал билим олиш борасида энг керакли ва кўзга кўринган вазифаларни санаб ўтдик. Лекин “ҳар бир асарни ўрганиш борасида ўзининг сир-асрорлари борки, улар дарс жараёнида ўқитувчи ёрдамида ўрганиб борилади” [3; 47].

Ўқиб-ўрганиш, кенг тафаккурга эга бўлиш, мустақил фикрлаб ишлай олиш каби вазифалар ҳукуматимизнинг ёшлар олдига қўйган муҳим талаблардандир. Бу, керакли кадрлар етишиб чиқишида муҳим аҳамиятга эга.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Смирнов Б. Ф. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. -Санкт-Петербург: 2004.
2. Миршаев У. М. Музыкально-эстетическое воспитание и современные требования к учителю музыки. “Вестник науки и образования”. 2020.
3. Мустафаев Б. И. Некоторые вопросы развития профессиональных навыков учителя музыкальной культуры. “Академия”, 2020.
4. Умаров Ш. А. Дирижёрлик. Дарслик. “Тамаддун” нашриёти, -Тошкент: 2022.
5. Холиков К. Б. Музыкальная педагогика и психология. “Вестник науки и образования”, 2020.

ИЗМАИЛОВ Али,

и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

ДОЙРА И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ПО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ

Аннотация. Данная статья посвящена истории методических изданий для студентов исполнителей на одном из самых распространенных народных ударных инструментов – дойра. История методических обращений насчитывает период с середины XX века до наших дней.

Ключевые слова: Узбекистан, музыка, традиция, дойра, исполнительство, музыкальное образование.

Аннотация. Ушбу мақола кенг тарқалган халқ зарбли чолғуларидан бири дойра бўйича талабалар ижрочилиги учун услубий нашрлар тарихига бағишланган. Уларнинг тарихи XX аср ўрталаридан ҳозирги кунгача бўлган даврга тўғри келади.

Калит сўзлар: Ўзбекистон, музика, анъана, дойра, ижрочилик, музика таълими.

Annotation. This article explores the history of systematic publications for students performers on one of the most popular folk percussion instruments, the doira. The history of methodical appeals spans the middle of the twentieth century to the present day.

Key words: Uzbekistan, music, tradition, doira, performing, music education.

Исполнительство на дойре в Узбекистане – это одно из самых распространенных и наполнено своей историей. На всех этапах развития исполнитель на этом инструменте был олицетворением и носителем национальной традиции. Ни одно событие, обряды, праздники, торжества не обходились без ритмических пассажей дойры, и эта традиция сохранилась по сегодняшний день. Вместе с тем практика исполнения на этом ударном инструменте претерпела объективного и часто значительного изменения, часто улучшая технические параметры, используя современные технологии, а значит служили основанием для совершенствования в сфере сольного исполнительства доиристов, появлению различных видов, приемов. В соответствии с этим множились и ряд методических изданий, затрагивающих актуальные вопросы исполнительства.

Первым методическим материалом в виде учебника игры на дойре был “Дойра дарслиги” А. И. Петросянца, изданное

в 1952 году. Одним из достоинств этого учебника является новая новаторская система записи ритмических рисунков – усудей, и символов для исполнения на дойре, разработанная самим автором, она отражает все многообразие исполнительских и выразительных возможностей данного инструмента [1].

Учебник включает два раздела и состоит из трех частей. Первая часть составляет теоретический материал, вторая и третья части - это практический раздел, упражнения и произведения для дойры.

А. И. Петросянец рассматривал дойру как традиционный ударный инструмент и подчеркивал значение дойры как основы ритмического фона музыкального фольклора и раскрыл многообразие динамических и звукотембральных эффектов дойры.

Опираясь на большую педагогическую и концертную практику А. И. Петросянца делает акцент на то, как фольклористы записывали нотный материал для исполнителя на дойре, где главное

внимании было обращено на ритмическое содержание. Однако, такие способы записи не были достаточно полноценными, ибо не отражали полностью всех аспектов исполнения на этом ударном инструменте.

Через четыре десятка лет в 1997 году Икрамов Ильхом - концертирующий исполнитель на узбекских ударных инструментах и педагог по классу “Дойра” кафедры народных инструментов Государственной консерватории Узбекистана издает учебник “Дойра дарслиги”, где дополняет своего предшественника и привносит новое в виде дополнения новых видов интерпретаций национальных ритмов – усулей, этюдов, концертных и конкурсных произведений.

Уже в 2022 году И. Икрамов выпускает новый учебник “Дойра дарслиги” только для студентов первого курса Государственной консерватории Узбекистана по инструментальному исполнительству [5150700] народные инструменты. В этом

издании уже изложены дополнительные сведения по истории игры на дойре, приведены интересные способы нотирования и записи усулей, даны методические указания и правила исполнения [2].

В целях повышения исполнительского мастерства, и четкого формирования теоретических и практических знаний даны образцы упражнений, концертных пьес, а также включены этюды и произведения как для сольного, так и для ансамблевого исполнения.

По существу изданные учебники по игре на дойре стали олицетворением новой системы записи ритмов для дойры, усулей, а также фиксированные эффекты в процессе игры, динамических оттенков в их единстве, с одновременным указанием способов звукоизвлечения. Все перечисленное придает как исполнителям, так и композиторам еще более углубленное знание возможностей дойры для полноценного использования этого инструмента.

Использованная литература

1. Петросянц. А. Дойра дарслиги. “Узбекполиграфиздат”, 1952 г. № 1161.
2. Ikramov Ilhom. Xalq chol’ularida ijrochilik (doyra). “Musica”, 2022.
3. Измаилов А. М. Основатели Американского исполнительства на клавишных ударных инструментах. Монография. “Complex print” Узбекистан. -Ташкент: 2022.

ПАЛВАНОВ Рахмет,

и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

ФЕРЕНЦ ЛИСТ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. Восприятие творчества Листа в Узбекистане проявляется в различных аспектах творческой деятельности – композиция, исполнительство, научное осознание... Известно, что в различные исторические периоды фигура композитора проявляла свои новые грани, высветивая творчество личности “великого венгра”, и формируя целостный облик композитора. Настоящая статья это лишь подход к вопросу Лист и музыкальная культура Узбекистана. Отметим, что творческие поиски М. Бурханова М. Ашрафи, И. Акбарова, М. Бафоева, Т. Курбанова, Б. Гиенко, М. Таджиева, М. Махмудова, Д. Сайдаминовой, в области программного и поэтного симфонизма есть как ни что иное как проекция его эстетических установок сквозь призму восточной ментальности.

Ключевые слова: композиция, исполнительство, музыкальная культура Узбекистана, программный симфонизм.

Аннотация. Ўзбекистонда Лист ижодини идрок этиш иждий фаолиятнинг турли жиҳатларида намоён бўлади – композиция, ижро, илмий англаш... Маълумки, турли хил тарихий даврларда композиторнинг қиёфаси ўзининг янги қирраларини намоён этиб, “буюк Венгер” шахсининг ижодини таъкидлаб, охир-оқибат унинг қиёфаси яхлитлик касб этди. Ушбу мақола фақат Лист мусиқаси ва Ўзбекистон мусиқа маданияти масаласига ёндашув. Шунини таъкидлаш лозимки, М. Бурхонов, М. Ашрафи, И. Акбаров, М. Бафоев, Т. Қурбонов, В. Гиенко, М. Тожиев, М. Маҳмудов, Д. Саидаминоваларнинг дастурий ва шеърый симфония соҳасидаги излашилари Листнинг эстетик муносабатларини Шарқ менталитети призмаси орқали проекциялашдир.

Калит сўзлар: композиция, ижрочилик, Ўзбекистон мусиқа маданияти, дастурий симфонизм.

Annotation. The perception of Liszt's work in Uzbekistan manifests itself in various aspects of creative activity – composition, performance, scientific awareness... It is known that in various historical periods the figure of the composer showed its new facets, highlighting the creativity of the personality of the “great Hungarian”, so that in the end his appearance appeared in integrity. This article is just an approach to the issue of Liszt and the musical culture of Uzbekistan. It should be noted that the creative searches of M. Burkhanov, M. Ashrafi, I. Akbarov, M. Bafoeva, T. Kurbanova, B. Gienko, M. Tajieva, M. Makhmudova, D. In the field of programmatic and poetic symphonism, there is nothing more than a projection of his aesthetic attitudes through the prism of eastern mentality.

Key words: composition, performance, musical culture of Uzbekistan, program symphonism.

На протяжении более чем 100 лет облик Ференца Листа – композитора, пианиста-виртуоза, общественного деятеля, музыкального критика – постепенно раскрывался узбекскому

академическому обществу и широким кругам любителей музыки. Причина востребованности и актуальности музыки Листа в Узбекистане многогранна: это и творческий анализ композиторами, и на-

учная работа (научные статьи, доклады на конференциях, темы курсовых работ, магистерские диссертации), и влияние его пианизма на формирование фортепианной школы. В разные годы для публики и музыкальной общественности открывалась та или иная грань творческой деятельности великого композитора-пианиста, так, что в конце концов его творческий портрет и путь предстал в целостности. Рамки статьи несколько ограничивают автора для более широкого освещения всех перечисленных аспектов творчества, поэтому мы постарались раскрыть то, что представляется наиболее существенным и важным на современном этапе.

Впервые музыка венгерского композитора прозвучала на узбекской земле в 1900 году, в программе концерта Военного собрания исполнялись сочинения Листа. Первыми интерпретаторами сочинений композитора и пропагандистами его творчества в Узбекистане были такие известные пианисты как: В. Буюкли, Ф. Цареградский, Н. Карцева, Я. Залеская, М. Колпакова, М. Фелициант [1; 65]. В период с 1917-1920 год В. Буюкли исполнял различные произведения Листа в Ташкенте, Самарканде, Коканде, Намангане, Фергане. Таким образом, когда в 1936 году в Ташкенте была открыта Консерватория, музыка Ференца Листа не была *terra incognita*.

Музыка Листа порождает стремление осознать и оценить ее. В научных журналах, местных СМИ Узбекистана публикуются специальные статьи о его творчестве, краткие биографические обзоры, пишутся диссертации, а небольшие нотографические заметки и появление нотного материала вызывают творческий всплеск со стороны молодых узбекских композиторов начиная с 60-70 годов XX века. Творчество венгерского композитора изучается в рамках курса по “Истории музыки народов мира” на кафедре “Истории музыки и критики” Государственной консерватории Узбекистана. Будучи гением европейской цивилизации Лист сумел

оказать воздействие на композиторские школы Востока, в частности узбекскую. Влияние венгерского композитора ощущается на общеидейном, эстетическом, содержательном, жанрово-стилевом и выразительном уровнях.

Творческие поиски М. Бурханова, М. Ашрафи, И. Акбарова, М. Бафоева, Т. Курбанова, Б. Гиенко, М. Таджиева, М. Махмудова, Д. Сайдаминовой, в области программного и поэмого симфонизма обнаруживают связь с сочинениями венгерского композитора, как в эстетических установках, так и в конкретных музыкально-композиционных и технологических средствах. Особенно интересны программные работы Дилором Сайдаминовой которые, в большинстве случаев, лишь обобщают содержание произведений, как то: “Царство Саманидов”, “Тени предков”. В этих сочинениях изобразительное и выразительное начала тесно переплетены, взаимосвязаны как в этюдах Листа “Мазепа”, “Дикая охота”. Помимо параллелей в художественно-эстетическом плане, в сочинениях узбекских композиторов, листовские влияния обнаруживаются в применении виртуозно-пианистической техники. Таковы например, концерты для фортепиано Рустама Абдуллаева. Особенно яркие и очевидные связи с эстетикой венгерского композитора романтика обнаруживаются в тех фортепианных сочинениях узбекских композиторов, в которых использован фольклор. Специфические приемы, утонченная мелизматика, претворения богатства звучания народных инструментов, самобытная фактура были продемонстрированы Листом в “Венгерских танцах”. Все это мы находим в пьесе А. Набиева “Тановар”, в концертах для фортепиано Р. Хамраева и Р. Абдуллаева, где они используют интонации хорезмского народного танца “Лязги”.

Современники запомнили Листа как лучшего, даже скорее единственного пианиста-виртуоза. Но, к сожалению, его композиторский талант не был признан

и оценен при жизни. Nicht Komponist Franz Liszt! (Лист не композитор!). Эта брошенная кем-то фраза больно ранила венгерского художника, художника новатора. Эта фраза была процитирована в фильме “Грезы любви” снятом на киностудии Ленфильм в 1978 году. К слову сказать, фильм, показанный на фестивале Европейского кино в Узбекистане,

вызвал большой интерес и нашел отклик в работах музыковедов Узбекистана.

Музыкальная общественность Узбекистана высоко ценит и любит искусство венгерского композитора XIX века – Ференца Листа. Его новаторское, живое искусство еще долгое время будет находить продолжение в творчестве узбекских музыкантов.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Франц Лист. Опыт характеристики. -Пг.: “Светозар”, 1922. - 62 с.
2. Зенкин К. В. Романтизм в контексте христианской культуры// Музыкальная культура христианского мира. Материалы международной научной конференции. -Ростов-на-Дону: 2001. - С. 83 - 93.
3. Курьшева Т. А. Театральность и музыка. -М.: “Сов. Композитор”, 1984. - 200 с.
4. Лист Ф. Избранные статьи. - М.: “Музгиз”, 1959. - 464 с.
5. Цукер А. М. Романтизм и музыкальное искусство. К проблеме соотношения романтического и реалистического методов в музыке//Цукер А. М. Единый мир музыки. Избранные статьи. – Ростов: РГК., 2003. - С. 27 - 38.
6. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. -М.: “Музыка”, 1984. -112 с.

МУХТАРОВА Флора,
кандидат искусствоведения,
профессор Государственной консерватории Узбекистана

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ПРЕПОДАВАНИИ КУРСА “ПОЛИФОНИЯ” В ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. В данной статье освещаются некоторые вопросы, связанные с преподаванием предмета “Полифония” в консерватории. Цель статьи – предложить некоторые методические рекомендации при прохождении тех или иных разделов курса, а также ознакомить студентов и педагогов, ведущих курс полифонии, с методикой анализа формы фуги в новом, не освещенном в музыковедении ракурсе.

Ключевые слова: методика, фуга, тема, формообразование, тезис, тональный план, развертывание, классификация.

Аннотация. Ушбу мақолада консерваторияда “Полифония” фанини ўқитиш билан боғлиқ айрим масалалар ёритилади. Мақоланинг мақсади – курснинг айрим бўлимларини ўтишда баъзи услубий тавсиялар бериш, шунингдек, муסיқашуносликда деярли ёритилмаган фуга шаклини янги нуқтаи назардан таҳлил қилиш методологияси билан таништиришдир.

Калит сўзлар: услубиёт, фуга, мавзу, шаклланиши, тезис, тонал режа, ривож, тасниф.

Annotation. This article covers some issues related to the teaching of the subject “Polyphony” at the conservatory. The purpose of the article is to offer some new methodological recommendations when passing certain sections of the course, as well as to acquaint students and teachers leading the polyphony course with the methodology of fugue analysis in a new, unlit musicology perspective.

Key words: method, fugue, theme, shaping, thesis, tonal plan, deployment, classification.

В комплексе музыкально-теоретических дисциплин “Полифония” является одной из важных, достаточно сложных дисциплин в консерватории. Охватывая огромный материал – теоретический, исторический, музыкальный, данный курс в педагогическом процессе складывается традиционно из двух частей:

- 1) Строгое письмо;
- 2) Свободное письмо.

В каждом из них ставятся свои задачи, проистекающие из особенностей стиля. Так, при изучении полифонии строгого письма особое внимание уделяется усвоению комплекса теоретических положений.

И это не случайно, так как именно в эту эпоху выработались все основные полифонические приемы и соответствующие им правила письма. Сохраняясь, и в определенной мере видоизменяясь в соответствии со стилевыми установками последующих эпох, эти приемы дошли вплоть до наших дней.

Их теоретическое постижение и реализация на практике – в виде написания (сочинения) разного рода упражнений и законченных форм – дают свои результаты. Во-первых, соблюдение строгих правил при написании способствует воспитанию внимания к каждой “детали” – звуку, ходу, соотношению голосов в ла-

доинтонационном, метро-ритмическом, тембровом плане, к композиционным процессам развертывания, в котором особыми, специфическими средствами, выделяются композиционные фазы становления – экспонирование, развитие, кульминация, завершение. Таким образом, внимание здесь направлено на рационально-организованный, интеллектуальный процесс рождения, создания композиции.

Хотелось бы отметить, что своего рода рациональный, аналитический процесс сочинения по жестким правилам – не есть прерогатива лишь строгого стиля. Как известно, современная музыка (XX – XXI вв.), с характерным для нее “изобретением” новых техник письма и в особой степени серийной, также в значительной мере опирается на “свод правил” при сочинении разного рода композиций. Более того, самими композиторами пишутся и издаются теоретические труды, раскрывающие их собственные теории.

Многолетний педагогический и научно-методический опыт автора статьи дает основание утверждать, что пренебрежение, игнорирование теории непременно отразится и в аналитической части, ибо незнание теории всегда влечет за собой и непрофессионализм в сфере анализа.

II часть курса – “Свободное письмо” охватывает огромный временной диапазон (XVII – XX вв.) Получив расцвет в эпоху Барокко (конец XVII- начало XVIII вв.), полифонические формы и, в частности, fuga, продолжают занимать важное место и в последующие эпохи, вплоть до XX-XXI века.

Известно, что XX век в истории музыки характеризуется как “ренессанс” полифонии. Сами понятия – полифония, контрапункт – оказываются востребованными не только в музыке, но и в других областях искусства и культуры. Как отмечают многие исследователи и, в частности музыковед И. Кузнецов, [1] XX век

стал веком глобальной полифонизации не только музыкального мышления, но и в других научно-гуманитарных и художественных областях: киноведении, режиссуре, философии, литературоведении, изобразительном искусстве.

Отметим, что несмотря на отдаленность эпох, между процессами, происходящими в музыке IX-XIV, XV-XVII вв., XVII-XX вв. нетрудно провести некоторые аналогии. Об этом упоминается в музыковедческой литературе, высказываются и претворяют в своем творчестве традиции предшествовавших эпох современные композиторы. По выражению М. Лобановой, “... проблема “включаемости” традиций в современность...” [2] в композиторских опусах приобретает все большую актуальность и необходимость дальнейших исследований ученых-музыковедов.

На наш взгляд, вопросы, поднимаемые в научной сфере, непременно должны находить отражение и активно внедряться в учебный процесс, в частности, курс полифонии – ее теоретический, практический и аналитический разделы. При изучении полифонии свободного письма, уделяя должное внимание письменным заданиям, акцент все же должен быть поставлен на аналитической части курса, в которой охватывается весьма широкий разностилевой музыкальный материал – барокко, классицизм, романтизм, современная музыка.

Представляется, что здесь центральное место должна занимать fuga. Подчеркивая ее значимость, Л. Бусслер пишет, что “... из всех форм, основанных на имитации, fuga есть самая совершенная не только потому, что она в своей дальнейшей разработке может вместить все контрапунктические формы, но и потому, что она соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы” [3].

Академик Б. Асафьев в книге “Пути в будущее”, давая характеристику fugе (в разделе “О fugе) [4], говорит о ее ни

с чем не сравнимой гибкости формы, о неисчерпаемости ее языка, об ее симфонической природе. И еще хотелось бы добавить, что эволюция фуги на протяжении нескольких столетий, произошедшие изменения музыкального языка, смена стилей не только не препятствуют развитию фуги, а, напротив, обновляют ее, “приспосабливая” к новым условиям существования. Свидетельством тому является композиторское творчество XX века. Здесь fuga предстает в необычайно широком спектре творческих решений. С одной стороны, возрождаются “хорошо забытые старье” ее разновидности, фуги классическо-романтического направления, обогащенные новым тематизмом, выразительными приемами и находками. С другой стороны, появляются произведения, не только значительно отступающие от традиционных вариантов, но и демонстрирующие новые подходы к форме – жанру фуги, новые техники письма, неординарные, индивидуальные, творческие решения.

Не претендуя на раскрытие всех затронутых в статье аспектов, касающихся новой трактовки фуги в современной музыке, остановимся лишь на одном из них – взаимосвязи темы фуги и последующих за ней процессов формообразования.

Обращение именно к данному вопросу обусловлено разными причинами: во-первых, весьма важной ролью темы в становлении фуги; во-вторых, недостаточной изученностью этого аспекта и неосвещенностью его в музыковедческой литературе; в-третьих, – и это главное – несмотря на наличие множества учебников и пособий по полифонии на русском языке, изданных ранее и новых, в них не содержатся сведения по данному вопросу. Авторами указывается на важность взаимосвязи тема – целое, однако это не раскрывается в конкретных анализах. Частично, этот аспект затронут в учебнике “Polifoniya” на узбекском языке автора этой статьи [5].

Вместе с тем, мой многолетний педагогический опыт ведения полифонии на разных факультетах консерватории и особенно композиторском и музыковедческом, углубленные анализы фуг разных композиторов – европейских и узбекских, выполняемые на лекционно-практических и индивидуальных занятиях совместно со студентами; обсуждения, обмен мнениями способствовали не только расширению знаний – моих и студентов, но и постоянному их обновлению, углублению, совершенствованию аналитического “аппарата”, поискам новых методик в анализе. Немалую роль в рождении новых мыслей, идей сыграло общение со студентами композиторами-магистрами, в курсе “Современной полифонии”. В процессе сочинения их опусов, и анализа созданных ими произведений возникало множество вопросов, касающихся тематизма и адекватных ему принципов воплощения – фактурных и композиционных. Такие занятия наталкивали на поиски оригинальных, неординарных решений, обусловленных влиянием национального тематизма и соответствующих его природе композиционно-драматургических принципов организации формы.

Подчеркнем, что именно в общении, сотворчестве с пытливыми, талантливыми студентами (которые, к счастью, еще есть) рождается стимул к поискам нового, неизведанного; и, напротив, – нахождение и раскрытие в хорошо известном – чего-либо нового.

Итак, после небольшого “лирического” отступления попытаемся раскрыть новый аспект в анализе фуг: тема – целое. Мы сочли необходимым продемонстрировать его на примере одной из баховских фуг, ибо, как показывает собственный педагогический опыт, изложение нового, малоизвестного ракурса анализа правомерно демонстрировать на хорошо знакомом студентам музыкальном материале, каковым и являются фуги Баха.

В баховской фуге тема – главный объект внимания, содержательно-смысловая структурная целостность, лежащая в основе фуги. В работе Х. Кушнарера “О полифонии” [6; 116] тема определена как основной тезис, определяющий содержание фуги. Вслед за ним А. Должанский пишет: “Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него...Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а все остальное, т.е. фуга в целом представляет собой раскрытие смысла темы, утверждения его содержания” [7; 151].

Что же такое тезис и каким требованиям он должен отвечать? Как пишет А. Должанский в упомянутой статье, “Тезис – это кратко сформулированная основная мысль”. Тезис должен:

- сочетать свойства посылки и вывода;
- сочетать свойства начала и конца рассуждения;
- быть тем, что требует доказательства, но и тем, к чему доказательство должно прийти.

Не требующее аргументации не годится для посылки, не завершённое же по форме не годится для вывода” [7; 151].

Исходя из требований, предъявляемым к тезису, можно выделить следующие свойства темы, а именно быть:

- афористичной, то есть глубокой, значительной по содержанию, но небольшой по масштабу и относительно законченной по изложению;
- определенной, выпуклой в образно-жанровом плане;
- характерной, индивидуализированной в интонационном отношении;
- внутренне динамичной, в определенной мере неуравновешенной;
- полифоничной по природе, содержать элементы скрытой полифонии;
- как правило, (чаще всего) при первом экспонировании излагаться одногласно;
- будучи основным репрезентантом формы, предопределять последующие этапы развертывания.

Следующее высказывание М. Регера “Какова тема, такова и фуга”, подтверждает отмеченную нами в последнем пункте мысль.

При всем богатстве и разнообразии тем фуг, исходя из разных составляющих ее параметров, можно дать следующую классификацию тем и анализировать их с точки зрения:

Интонационной структуры:	однородные,	контрастные.		
Ритмической:	хореического типа,	ямбического типа.		
Жанровой:	песенные,	декламационно-речитативные,	моторные.	
Ладотональной:	однотональные,	модулирующие.		
Структурной:	замкнутые,	разомкнутые.		
Композиционной:	монофазовые;	полифазовые.		
Внутритематического развития:	ядро + развертывание,	вариантно-вариационный,	свободного развертывание	пара периодичностей и др.

Отметим, что предваряя анализ тем по вышеназванным в классификации параметрам, необходимо акцентировать внимание на таких важных моментах как :

- стилевое воплощение темы и, соответственно фуги в целом;
- исполнительский состав;
- жанровая принадлежность (вокальные, инструментальные и т.д).

Только на основе всестороннего и глубокого анализа можно оценить ту или иную тему с разных позиций: принадлежности ее к традиционному или нетрадиционному типу; степени новизны и формы ее проявления; используемой техники письма; принадлежности к той или иной системе – ладотональной, модальной.

Для раскрытия высказанных положений предлагаем для анализа фугу до минор из ПТ. ХТК И.С. Баха, рассматриваемую с позиций взаимосвязи Тема – целое (вся фуга). В процессе анализа основное внимание концентрируется на рассмотрении темы как тезиса, предопределяющего последующие этапы становления фуги и ее формы в целом.

В основе данной фуги лежит небольшая по масштабу (2 т.), оживленная, неприхотливая по характеру, танцевальная по жанру тема. Однотональная, интонационно-однородная, ямбическая по метро-ритмической организации, по структуре она может быть отнесена к вариантно-вариационному типу. Ее первый мотив – это своего рода микротема, следующие же за ней два мотива воспринимаются как микровариации: первый из них, сохраняя масштабы, проводится по типу тождественного варьирования (1-я микровариация), второй же, увеличиваясь по масштабу, предстает в виде вариационного прорастания (2-я микровариация). В целом тема по внутренней структуре предстает как микровариационная форма: тема + две вариации, динамика развития которой обеспечивается за счет масштабного роста и обновления 2-й вариации.

С тональной точки зрения, тема, начинаясь с 1-й ступени на слабой доле, заканчивается терцовым тоном на сильной доле, что позволяет говорить о несовершенной каденции и относительной открытости темы для последующего развития.

Несмотря на одноголосное изложение и лежащем в основе темы принципа повторности, она достаточно динамична и неуравновешенна. Эти качества в значительной мере раскрываются посредством фактуры – скрытого 2-х голоса, четко проявляющегося благодаря 4 – 5 скачкам и метро-ритмической опорной линии. В результате расслоения мелодической линии темы образуется скрытое 2-х голосие разнотемно-полифонического типа, образуя своего рода диалог двух голосов. Верхний из них основан на повторении исходного мотива с опеванием основного тона “до”. Нижний же голос – g-as-g; f-g-as; g-f-es., напротив, отличается ладотональной неустойчивостью, последовательно опеая неустойчивые звуки. Контраст двух голосов – ритмический, ладотональный, интонационный -, образует своего рода диалог -спор, в котором 1-й “участник” – уверенный, убежденный в своей правоте отстаивает собственную позицию; второй же – сомневающийся, колеблющийся в своих “суждениях” участник – робко, неуверенно выражает свое несогласие. Окончание 2-скрытого голоса на звуке Es (III ступень до минора.) не разрешает спор, ибо в контексте он может восприниматься и как 1 ступень новой тональности, а именно Es dur.

В композиционном плане сочетание устойчивости и неустойчивости, с одной стороны; ритмический, интонационный контраст скрытых голосов и их чередование – с другой, позволяют воспринимать их как своего рода рефрен и эпизоды, ориентируя и направляя слушателя на последующее рондообразное становление формы. И это реализуется в форме фуги в виде последовательного чередования неизменной темы и ряда развивающихся, интенсифицирующихся по дина-

мике интермедий, причем интермедии в композиционном развертывании формы имеют не меньшее значение нежели тема.

Взаимосвязь темы и целого обнаруживается и в интонационном плане, ибо следующие за темой оба удержанных противосложения основаны на интонациях 2-го, скрытого голоса темы, которые станут ведущими как в проведениях темы, так и в интермедиях.

К описанным выше хотелось бы добавить еще одно средство, стимулирующее динамический процесс внутри темы. Это – ладотональное разногласие голосов: устойчивого верхнего, с утверждением устоя звука “с”, и неустойчивого нижнего голоса, с выделением в нем звуков *g*, *as*, в качестве временных опор, а также ладоинтонационных оборотов *f-g-as*, выявляющих тональность *f moll*, и, наконец, *g-f-es*, акцентирующих в совокупности с ритмическим рисунком тональность *Es dur*. Так, внутри темы закладывается и формируется тональный план: *c – g – c – As – f – Es*. В последующем же становлении формы эти звуки выступают как тоники соответствующих им тональностей.

Итак, проделанный анализ темы анализируемой фуги позволяет сделать вывод о том, что в структуре самой темы закладывается принцип вариационности, рондальности, а также тональный план, проецируемые на всю форму в целом.

На уровне формы вариационность проявляет себя двояко: в проведениях темы, которая в совместном звучании с

двумя удержанными противосложениями выполняет своего рода функцию макротемы. Дальнейшие же ее производные соединения, данные в тройном контрапункте октавы, предстают как ее вариации. Другой план вариационного становления формы связан с интермедиями, часть из которых являются производными вариантами друг друга; в остальных же – вариантность проявляет себя через варьирование самих интонационных ячеек темы либо противосложений.

Рондальные принципы развития в фуге проявляются в последовательном чередовании темы (рефрен) и интермедий (эпизоды); реализуются через тональный план, с характерным для данной фуги периодическим возвращением в главную тональность не только в экспозиции, но и свободной части.

Итак, представляется, что последовательный анализ темы фуги до минор из ХТК I Баха позволил выявить в ней свойства тезиса, предопределяющего принципы формообразования, тональный план, неодноплановость формы всей фуги. Так, изначально продуманными средствами организации самой темы уже с самого начала задается установка на раскрытие формы фуги как тезиса с его последующим развитием и утверждением. Думается, что фуги и других стилевых направлений, с использованием новых техник письма и композиции, нового тематизма и прочих новаций все же сохраняют изначальные, инвариантные черты фуги, как формы тезиса с доказательством.

Использованная литература

1. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. -Москва: 1994.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. -Москва: 1994.
3. Бусслер Л. Строгий стиль (перевод на русский язык С.И.Танеева) -Москва: 1925.
4. Асафьев Б. Пути в будущее. -Москва: 1918.
5. Muxtorova F. Polifoniya. -Toshkent: 2017.
6. Кушнарев Х. О полифонии. -Москва: 1971.
7. Должанский А. Относительно фуги //Избранные статьи// -Москва: 1973.

*ХУДАЙБЕРГАНОВ Самандар,
Урганч Давлат университети профессори*

МАКТАБ ЎҚУВЧИЛАРИГА ХОРАЗМ ДОСТОН ВА ХАЛФАЧИЛИК ЙЎЛЛАРИНИ ЎРГАТИШ

Аннотация. Ўзбек халқ достончилиги илдизлари қадим замонларга бориб тақалади. Унинг бир қатор услуб ва шакллари асрлар давомида ривожланиб келган. Бугунги кунда, халқ мусиқа ижоди ва миллий мумтоз мусиқа – ўзбек мусиқа маданиятининг икки улкан қатлами ҳисобланади.

Хоразм – достончилиги ҳамда халфа йўллари ўзига хос шеvasи ҳамда жўшқин ўйноқи куй ва қўшиқ созлари, дойра усули билан яққол ажралиб турадиган воҳалардан биридир.

Калит сўзлар: бахши, достон, наср, речитатив, халфа, кинначи.

Аннотация. Корни узбекского народного эпоса уходят в глубокую древность. Ряд его стилей и форм развивались на протяжении веков. Сегодня народная музыка и национальная классическая музыка представляют собой два огромных пласта музыкальной культуры Узбекистана.

Хорезмский эпос – это богатая, сложная и в то же время общая литературно-музыкальная реальность, отличающаяся своими древними корнями, неповторимым стилем и яркими мелодиями и песнями.

Ключевые слова: бахши, достон, наср, речитатив, халфа, кинначи.

Annotation. The roots of Uzbek folk epic go back to ancient times. A number of its styles and forms have evolved over the centuries. Today, folk music and national classical music are two huge layers of Uzbek music culture.

Khorezm epic is a rich, complex and at the same time common literary and musical reality, distinguished by its ancient roots, unique style, style and bright melodies and songs.

Key words: bakhshi, doston, nasr, recitative, halfa, kinnachi.

Бахшичилик, бастакорлик ва композиторлик ижодиёти ўзбек мусиқасининг замон билан ҳамнафас муҳим томони бўлиб, ўзбек мусиқа мероси ўз ҳажмини кенгайтириб, бойитиб боришида муҳим роль ўйнайди. Фольклор қўшиқларининг мактаб ўқувчиларига руҳий-ҳиссий таъсир этиш хусусиятлари, мусиқий тасаввурлар, психологик омилларнинг аҳамияти катта.

Ўқувчиларни қизиқтирадиган, ўзига жалб этадиган, завқлантирадиган муҳитни яратиш уларда эстетик ҳиссиётни ўстиришнинг долзарб масалаларидан биридир. Одатда, ўқувчилар ўзларида пайдо бўлаётган оддий ва эстетик ҳиссиётларни англамайдилар. Ваҳоланки, улардаги ҳиссий ҳаяжон таниш куй ёки қўшиқни бевосита ижро этганларида содир бўлади.

Ўқувчиларни мустақил фикр юритишга, баҳолашга ўргатиш ва бунинг

учун барча имкониятлардан тўла фойдаланиш асосий вазифалардан биридир. Масалан, ўқитувчи маълум бир достон ёки халфачилик йўналиши билан таништириш ва уларга ўргатишда шундай саволлар бериши мумкин: “Бу асарларни биринчи марта қаерда эшитгансиз? Асар сизга нима учун ёқиб қолди? Достон ёки халфа қўшиғини қандай ижро этиш керак? Қўшиқнинг сўзлари мусиқа оҳангига мос келаяптими?”

Ўқувчилар 7-синфда “Хоразм достончилиги анъаналари” ва “Халфа санъати” билан танишадилар. Хоразм достончилиги мактабининг бошқа маҳаллий достончилиги мактабларидан фарқли жиҳатлари куйларининг мукамаллиги, ашула қисмларининг даромад, дунаsr, авж (октава) мақом тили билан айтганда, ҳамда сўзларнинг тўлиқ айтилиши билан ажралиб туради. Масалан, дарсда ўқувчилар “Тўрўғли” достонидан “Овозинг

сани” ашуласини тинглайдилар. Унда тўлик ашула шаклида – бошланиши (даромад), авжи (октава) қисмлари бутун ҳолда ижро қилинган. Хоразм дostonчилик мактаби ашула қисмларининг кўпчилиги худди шундай ижро қилинган.

Муסיқа ўқитувчиси ушбу маълумотлар билан таништириш учун Хоразм дostonчилик анъаналари ва халфачилик санъати ҳақида маълумотга эга бўлиши керак. Халфа ва дostonларни куйлай ва чолғу асбобида ижро қила олиши керак. Дostonчилик деганда маъно-мазмунига кўра куйларнинг мукамаллиги тушунилади. Устоз Комилжон Отаниёзов дoston куйларидан моҳирлик билан фойдаланиб, ўзи яратган куй-қўшиқларида янгича ижодий ёндашган. Ўзбекистон халқ бахшиси Норбек Абдуллаев буларни куйидагича таърифлаган: “Раҳм айла, Найларман, Мухаммаси бахши – I, II, Комилжон Отаниёзов шундай деб ном қўйган. Бахшилар тилида “Мухаммас” дейилади, шундан I, II Мухаммаси бахши деб буларни бахши куйларидан олдим, демоқчи бўлган Комилжон Отаниёзов. “Мухаммаси ифор” ҳам шунга яқин Бола бахши Абдуллаев мактабидан. Туркман дostonчилигида ҳам шу вариантлар бор. Буни “Нома бахши” дейилади” (ушбу маълумотлар Ўзбекистон халқ бахшиси Норбек Абдуллаев билан бўлган суҳбатдан ёзиб олинган).

Бу – соз бошланди, куй-дoston бошланди дегани. “Мухаммаси ифор”, нома бахши дostonнинг бошланишидан хабар беради (чолғу). Хоразмда “Мухаммас”, Туркманда “Номаи бахши” куй бошланди, деган ишорат.

““Дoston” сўзи қисса, ҳикоя, саргузашт, шону шуҳрат, таъриф ва мақтов маъноларида ишлатилади. Адабий атама сифатида халқ оғзаки ижоди ва ёзма адабиётдаги йирик ҳажмли эпик асарларни англатади. Бироқ улар ҳаётни тасвирлаш воситалари ва усуллари жиҳатидан бир-биридан жиддий фарқ қилади” [1; 28]. Халқ оғзаки ижодида дoston ўтмиш замонлар тўғрисида қаҳрамонлик идеализацияси кўламидаги ҳикоялардир.

Дostonлардаги тарихий воқелик халқ фантазияси асосида умумлашган тим-

солларда ўз ифодасини топади, унда умумлаштиришнинг ўзига хос кўриниши – эпик умумлаштириш ҳукмронлик қилади. У халқнинг ижтимоий адолат ҳақидаги идеаллари ва орзу-умидлари билан йўғрилган.

Хоразм дostonчилигининг асосий томонларидан бири шундаки, чолғу (мушкилот) ва ашула (насп) қисмлари, яъни бошланиши (даромад), (миёнхат) кварта, квинта юқорига, дунасп (бир октава баланд) ва юқори регистрдаги авж наъмуллари (мақомлар билан таққослаганда) ижро этилганда насрий (проза) қисми, одатда, ҳикоя тарзида маълум артистик маҳорат билан айтилади ва баъзан речитатив тарзда куйланиши ҳам мумкин. Худди Бухоро “Шашмақом”и, Хоразм мақомлари, Фарғона-Тошкент мақом йўлларидаги чолғу, айтим қисмлари каби бутунлигича тўлик авжлари билан бирга бахши хонанда томонидан очиқ овозда ижро қилинади. Халқ дostonчилик санъатининг пайдо бўлиши ва ривожланиши бахши, жировларнинг номлари билан боғлиқ.

Халқ орасида “бахши” сўзи икки маънода қўлланган. Баъзи жойларда дoston куйловчи, айрим жойларда афсунгарлик, фолбинлик, шаманлик қилувчи шахсга нисбатан ишлатилган. Узоқ ўтмишда бу икки вазифани бир шахс бажарган. Кўп жойларда эса иккинчи вазифани бажарувчи шахс қушноч, дуохон, кинначи, касал боқувчи каби сўзлар билан ифодаланган.

Бахшилар халқ дostonларини бирор созда, дўмбира, қўбиз ёки дуторда куйлайдилар. “Хоразм бахшилари эса дostonларни асосан дуторда ижро этганлар, уларга ғижжак ва буломонда созаңдалар жўр бўлади. XX асрнинг 30-йилларидан Хоразм бахшилари эса дostonларни тор ва дойрада куйлай бошладилар. Шу муносабат билан айрим бахшилар ансамблида ғижжакдан фойдаланиш ансамблга дойрачи, буломончи, дурорехи олиб кириш ҳоллари бўлди” [2; 227]. Хоразмдаги Бола бахши (Қурбонназар Абдуллаев 1899-1994) жамоаси бунга мисол бўла олади.

Бола бахши Қурбонназар Абдуллаев катта ўғли, Ўзбекистон халқ бахшиси Норбек Абдуллаевдан: “Хоразм дostonида нечта куй бор”, – деб сўраса, 40та деб жавоб

берган, “Ҳа, мен чарчаган пайтларимда айтадиган куйлар. Мен 40 кунда чарчар эдим”, – деган экан. Шу даврларда Ҳожихон, Бола бахши, Шерозий, Маткарим ҳофизлар бировнинг созига, овозига унча ҳам тан бермаганлар. Комилжон Отаниёзовни эшитганда: “Ажиз-ку (заифрок) бу бола”, – деган. Демак, уларнинг овоз салоҳияти, диапазони, билими, илми жуда баланд савияда бўлган. Маткарим ҳофиз “Зовуд” (завод) деб ном чиқарган овоз диапазони жуда баланд бўлган.

Хоразмда дoston куйловчи аёллар халфа деб юритилади. Бу сўз араб тилида ўқимишли, устоз деган маъноларни билдиради. Халфа икки хил йўналишда бўлади. Биринчиси – халқ орасида кенг тарқалган турли диний маросимларда, жумладан, азаларда насиҳатомуз ривоятларни қироат билан ўқийдиган халфалар.

Иккинчиси – аёллар даврасида келин тушириш тўйларида, шунингдек, тўйдан бир кун олдин бўладиган қиз базмларида лирик, хушчақчақ, шўх ўйноқи характердаги ашула айтувчи халфалар. Халфачилик аёллар орасида кенг тарқалган. Бу санъат асосан икки хил бўлади: 1) ансамбли халфалар; 2) якка халфалар.

Халфалар жамоаси уч кишидан иборат: устоз халфа (гармон чалади ва қўшиқ айтади), дойрачи (ашулага жўр бўлади, рақсга ҳам тушади) ва раққосалар (қайроқ билан ҳам рақсга тушади, ялла ва лапар айтади, баъзан дойра чалади). Биби шоира, Ожиза, Онажон Сафарова, Назира

Собирова кабилар шундай халфалар бўлган. Якка халфалар дoston ва қўшиқларни созсиз ижро этганлар. Хоразм халфалари кўпроқ “Ошиқ Ойдин”, “Ошиқ Ғариб ва Шоҳсанам”, “Қиссаи Зебо”, “Бозиргон”, “Иброҳим Адҳам” каби дostonлар ва насиҳатомуз шеърларни, турли маросим қўшиқларини ва ўзлари яратган қўшиқларни ижро этганлар. Халфачилик анъаналари Авесто давридан буён воҳа аёл ижодкорлари томонидан устоз-шогирд йўли билан давом этиб келаяпти. Илгари аёллар базмларида халфалар гармон ва дойра жўрлигида раққосаси билан хизмат қилганлар. Халфачилик санъатининг ривожланишига ҳисса қўшган – Қурбон ота Исмоилов, Сафо Олаберганов (Муғаний 1882-1938), Мадрахим Ёқубов (Шерозий 1890-1973), Хонимжон халфа, Онажон халфа (1885-1952), Онабиби халфа (Ожиза 1899-1952), Шукуржон халфа (1851-1950), Шарифа халфа (1900-1972), Анаш Маърам (1882-1917), Шони халфа (1870-1920), Бибижон халфа (1875-1920), Хонқалик Дурхоним халфа (1881-1936), Ҳайитжон халфа (1875-1955), Гулжон қори халфа (1874-1935), Ойша кулок халфа (1880-1949), Шарифа Нўғай халфа (1892-1960). Якут халфа Саидниёзова (1903-1972)ларнинг меросидан фойдаланиш муҳим таълим-тарбиявий аҳамиятга эга. Халфалар томонидан яратилган қўшиқлар ҳамда куйланган дostonлар ўқувчиларда эстетик дидни, миллий қадриятларга ҳурмат уйғотишда катта аҳамиятга эга.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Абдуназаров Н. Р. Санъатшунос кадрларни тайёрлашда халқ ижодиётининг ўрни. Марказий Осиё маданияти тарихи ва тарихшунослиги масалалари. Тўплам. -Тошкент: 2019.
2. Маткаримова С., Маткаримова Н. Хоразм воҳаси халфачилик, бахшичилик ва рақс санъати тарихидан. “Бойсун баҳори” очик фольклор фестивалининг “Жаҳон цивилизациясида Бойсуннинг моддий ва маънавий маданияти” мавзусидаги Халқаро илмий-амалий конференция мақолалар тўплами. -Термиз: 2019.
3. Қобулниёзов Ж. Хоразм халқ қўшиқларидан намуналар. -Тошкент: “Фан”, 1965.
4. Рўзимбоев С. Хоразм дostonлари. -Урганч: 1982.
5. Xudayberganov S. So‘z va soz sohibi. -Toshkent: 2007.

НУРУЛЛОЕВА Орзубону,
магистр Российской академии музыки имени Гнесиных

ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИГОРЯ ПИНХАСОВА “DRAMATICA – МУЗЫКА К НЕСНЯТОМУ КИНО”

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу “Dramatica – музыка к неснятому кино” члена союза композиторов и бастакоров Узбекистана – Игоря Пинхасова. Рассмотрена история создания произведения и его стилистические особенности. Основное внимание сфокусировано на изучении тематического материала и его структурировании в данном сочинении.

Ключевые слова: Игорь Пинхасов, тематический материал, композитор, структурирование, современность, творчество, киномузыка.

Аннотация. Мақола Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси аъзоси Игорь Пинхасовнинг “Dramatica – тасвирга олинмаган фильм учун мусиқа” номли асари комплекс таҳлилига бағишланган. Асарнинг яратилиш тарихи ҳамда унинг услубий хусусиятлари кўриб чиқилган. Асосий эътибор тематик материалларни ўрганиш ва унинг тузилишига қаратилган.

Калит сўзлар: Игорь Пинхасов, тематик материал, композитор, тузилиш, замонавийлик, ижод, киномузыка

Annotation. The article is devoted to a comprehensive analysis of “Dramatica – music to the unreleased film” by a member of the Union of composers and bastakors of Uzbekistan – Igor Pinkhasov. The history of the creation of the composition and its stylistic features were considered. The main attention is focused on the study of thematic material and its structuring in this opus.

Key words: Igor Pinkhasov, thematic material, composer, structuring, modernity, creativity, film music.

Творчеству Игоря Пинхасова, независимо от жанра и направления, свойственна яркая контрастная образность, пронизанная лирикой, драматизмом и национально-мелодическим началом. Произведение “Dramatica – музыка к неснятому кино” для струнного оркестра, ударных инструментов и фортепиано не исключение.

При изучении литературы было выявлено, что работ, посвященных анализу вышеупомянутому сочинению нет, но есть небольшое количество, раскрывающее профессиональную деятельность И. Пинхасова (2, 4). С целью наиболее подробного раскрытия творческого замысла

композитора было проведено интервью с ним. Информация из диалога использована в статье наряду с доступными источниками.

“Dramatica” написана в 2018 году. Премьера произведения состоялась в г. Ташкенте, на сцене Органного зала Государственной консерватории Узбекистана в рамках “V Международного фестиваля симфонической музыки 2018”. Сочинение было исполнено лауреатом международных конкурсов Юношеским симфоническим оркестром РСМАЛ имени В. А. Успенского (ныне РСМШ им. В. А. Успенского) под управлением Улутбека Махмудова.

Для полноценного понимания названия необходимо ознакомиться с историей создания данного произведения. В XX веке с появлением кинематографии способы подачи эстетической информации изменились. Инновационные технологии открыли горизонт возможностей создателям и исполнителям этого жанра. Однако основная составляющая, касающаяся деятельности композитора, осталась неизменной. Только термин “либретто” был заменен термином “сценарий”. “Кино, – по мнению Игоря Пинхасова, – это жанр подневольный...” [2; 122]. В процессе сочинения музыки для фильма композитор зависит от идеи и мнения режиссера, кадра и жестких временных рамок. По словам Пинхасова, время – это явление быстротечное, трудноуловимое, о котором можно говорить, писать, но на которое никак невозможно повлиять [2; 123]. Столь трепетное отношение ко времени сложилось у композитора благодаря многолетней работе в сфере кино.

В одном из интервью Пинхасов отметил, что “... композитор всегда является рабом сценария и в какой-то мере выражает мысли, продиктованные непосредственно режиссером” [4; 51]. В процессе работы с режиссером у создателя музыки накапливаются нереализованные музыкальные идеи, которые по разным причинам не входят в кадр и несправедливо остаются без внимания слушателей. В личном интервью Игорь Рахманович уточнил первопричину процесса: “Когда я работаю, условно говоря, над темой героя, то, конечно же, я делаю несколько вариантов для режиссера. Нередко, сочиненная тема требует в дальнейшем симфонического развития, которое в кино, к сожалению, чаще всего не востребовано”. Очевидно, что неосуществленные творческие замыслы нуждаются в полноценной реализации в жанрах академической музыки.

Музыкальный материал “Dramatica”, по мнению композитора, находится

между жанрами академической и кино-музыки. Поэтому Пинхасов взяв на себя роль, в том числе, и режиссера, создал музыку к воображаемому фильму, в котором есть конфликт двух противоположных начал. Как говорит автор, “... Слушатели поняли из названия моего премьерного опуса, что этого кино не существует. Просто я выразил в нем всё то, что не смог реализовать в музыке к настоящему фильму” [4; 51].

“Dramatica” – глубоко самобытное сочинение, отображающее сложную коллизию диалектики. Оно не вписывается в исторически сложившиеся формы, но отдельные признаки сонатности в ней, несомненно, присутствуют: контрастность образов и конфликт между ними. Данное сочинение – один из многочисленных примеров воплощения диалектического закона о единстве и борьбе противоположностей, которые реализованы посредством двух основных типов музыкальной драматургии – медитативности и действенности. В XX веке в России подобные образцы можно встретить в творчестве таких великих мастеров как Скрябин, Шостакович, Шнитке и др., оказавшими большое влияние на молодых композиторов, в числе которых был и Игорь Пинхасов.

Картину архаичного мира, пустыни, в которой медленно зарождается жизнь, композитор достигает с помощью медитативного типа изложения во вступлении. Далее в партии фортепиано звучит тема, которая носит вопросительный характер и ассоциируется с образом мудрого старца, в очередной раз задающего философским вопросом “В чем смысл бытия?”. Этот “философский вопрос” является завязкой сюжета, от которого отталкивается все последующее действие. Являясь связующим элементом музыкальной формы, “философский вопрос” несколько раз возникает на протяжении всего произведения, но каждый раз по-новому.

Пример № 1. Философский вопрос



Максимально выпукло композитор доносит до слушателя тематический материал: на *p* вступает фортепиано соло, тема дана без гармонизации в две октавы. Подобный прием в музыке аналогичен режиссерскому приему крупного плана, когда для концентрации внимания зрителя убираются все побочные детали кадра и остается сам объект или

же он занимает большую часть кадра, а остальное расплывается.

Затем на материале тематического зерна появляется первый образ, наполненный драматизмом, страданием и тревогой. Одним из ярких выразительных средств является интонация “вздоха” (пауза на сильную долю), которая берёт своё начало с пауз во вступлении.

Пример № 2. Мелодические фигуры

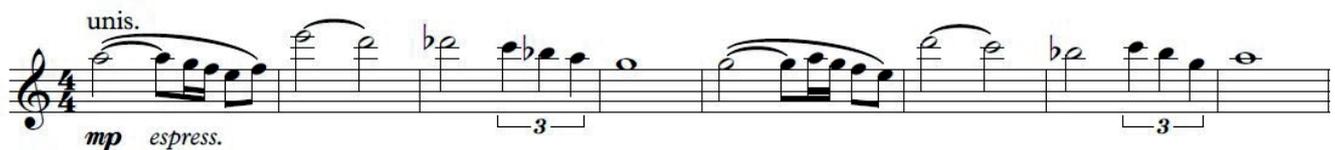


Завершает картину первого образа эпичное и цельное звучание “философского вопроса”. Далее с 54т. по 115т. первый образ развивается, что можно охарактеризовать как конфликт внутри самого себя.

Второй образ появляется ярким контрастом тому, что звучало до сих пор.

Благодаря мажорной, душевной, широкого дыхания мелодии с большими скачками, заполненными секундовыми интонациями достигается светлый, позитивный характер темы, олицетворяющей любовь к жизни, миру.

Пример № 3. Тема второго образа



Однако элементы первого образа постепенно вкрапливаются в светлый, разрушая былое благозвучие. Вновь начавшееся активное развитие наполняет картину драматизмом.

Интонация “вздоха”, (см. пр. № 2) часто сопровождавшая первый образ

на протяжении всего сочинения, в ц.18 достигает своего апогея, превращаясь из лирической и робкой в агрессивную. Этому способствует многопластовое изложение данной интонации разными длительностями: у скрипок и альтов – шестнадцатые, у виолончелей фортепи-

ано – восьмые. Напряжение нарастает также благодаря tremolo большого барабана, трелям у 1-х и 2-х скрипок, тремоло у фортепиано, органному пункту “до”, а также crescendo и динамике *f* и *ff*. Использование вышеперечисленных музыкально-выразительных средств позволяет художнику создать яркую, эффектную кульминацию всего произведения.

Дойдя до пика, после всех событий вновь звучит “философский вопрос”, но уже со следами былой борьбы. Возвращение к зыбкой архаичной сфере является началом условной репризы, которая носит таинственный характер.

Драматизм первого образа усиливается из-за вкрапления лиричных отголосков светлого образа. Но “задышающиеся” секундовые мелодические фигурации альтов, и тембро-ритмические блоки фортепиано, основанные на диссонантно-тритоновых интонациях, начинают постепенно поглощать тему. В очередной раз возобновляется борьба и противостояние внутри героя. Композитор намеренно прибегает к такому роду инструментовки, чтобы достичь эффекта подавления “философского вопроса”,

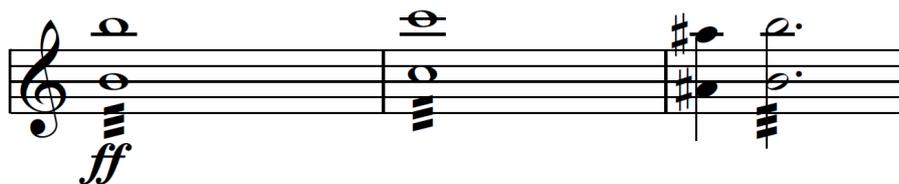
который впитал в себя лирику светлого образа. Он словно захлебывается в волнах бури и натиска. Также усилению драмы способствует быстрая и контрастная смена музыкальных эпизодов.

Непрерывное развитие элементов указывает на то, что образы настолько самостоятельны, что их нельзя повторить буквально. Они, как живые люди, постоянно в движении и развитии. Известно, что у Бетховена второй разработкой является кода, а в “Dramatica” Пинхасова материал развивается сразу после изложения, и каждое “повторение” звучит по-новому и не стоит на месте.

Необходимо отметить, что тема второго образа в полной мере себя не проявляет, от нее, как реминисценция, оттеняющая мрак драматического действия, остается лишь фактура в мажорном ладу. В этом заключается главная особенность драматургического решения Пинхасова в анализируемом сочинении.

В продолжающейся борьбе достигнув кульминационной вершины, как фатум, звучит “философский вопрос” (*tutti*), где начало темы трансформировано и напоминает “тему креста”.

Пример № 4



В коде снова возвращается медитативный характер вступления, благодаря чему возникает тематическая арка, и круг, таким образом, замыкается. Кода - своего рода эпилог, возвращающий взгляд на архаичную пустыню, в которой зародилась и прошла жизнь.

Трактовка разрешения конфликта в данном сочинении амбивалентна:

1) “позитивное” начало погибло под натиском “негативного”, однако свет дал возможность герою постичь счастье, которое сохранилось в воспоминаниях.

*“Ведь совсем неважно – от чего умрешь,
Ведь куда важней – для чего родился.”*

Омар Хайям

2) любая смерть это и есть перерождение. Оставшийся позитивный фон указывает на почву для новой жизни. Ведь бытие состоит из контрастов. Как не бывает дня без ночи, так и не бывает жизни без смерти.

*“Из моих останков вырастут цветы, и
я буду в них – это и есть вечность.”*

Эдвард Мунк

Таким образом, “Dramatica – музыка к неснятому кино” – оригинальное, абсолютно самостоятельное, автономное произведение, не относящееся к жанру прикладной музыки, которое в очередной раз поражает разносторонностью творческого облика Игоря Пинхасова. Изучение вопросов, связанных со структурированием материала, показало, что в данном сочинении проделана действительно значительная работа. Композитор сумел в “неснятом кино” создать имманентную картину своего творческого мира. “Dramatica” не случайно имеет большой отклик в сердцах, как и профессионалов музыкантов, так

и любителей музыки. В основу произведения легли важные и извечные вопросы человеческого бытия. Принципы структурирования тематического материала основаны на контрастном чередовании образов, а также взаимодействия их между собой.

В заключение отметим, что Игорь Пинхасов – один из ярких представителей современной плеяды композиторов Узбекистана, чья музыка оказывает сильное эмоциональное воздействие на слушателей и запечатлевается в их сознании. Творчество Пинхасова представляет собой синтез контрастных образов, жанров и идей, объединенный авторским индивидуальным стилем письма.

Использованная литература

1. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1. -Москва: “Музыка” 1995.
2. Закирова В. М. Время как концептуальная идея музыки Игоря Пинхасова. “Звезда Востока”. – 04.2021.
3. Пинхасов Игорь [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 07.02.2023)
4. Погудина Е. Игорь Пинхасов: “В Узбекистане уделяется достойное внимание культуре и искусству”. “Musiqqa”. – 2018. – № 4. – С. 49-53.

ЛУТФУЛЛАЕВА Шоҳистахон,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

РУСТАМ АБДУЛЛАЕВ АСАРЛАРИДА ГАРМОНИК ВЕРТИКАЛНИНГ ИФОДАВИЙ ЖИҲАТЛАРИ

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

Калит сўзлар: гармония, полигармония, бифункционал, сонорика, колористика, вертикал, полифункционаллик, альтерация, полиритмия, кластер.

Аннотация. В статье приведены сведения о сонорно-выразительных свойствах гармонической вертикали в произведениях Рустама Абдуллаева. Так же упоминается, каким образом некоторые аспекты гармонической вертикали нашли свое отражение в его произведениях. Раскрыто влияние альтерации звуков и их преобразование в полифункциональность, на соотношение консонанса и диссонанса.

Ключевые слова: гармония, полигармония, бифункциональность, сонорика, колористика, вертикаль, полифункциональность, альтерация, полиритмия, кластер.

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

Key words: harmony, polyharmony, bifunctionality, sonorics, coloristics, vertical, polyfunctionality, alteration, polyrhythmy, cluster.

Ўзбекистон миллий композиторлик мактабини шакллантиришнинг дастлабки босқичларидаёқ унинг ижодий намоёндалари олдида “ўзбек халқ мусиқасининг лад ва куй табиатига мос келадиган, ўз тузилиши билан монок (бир овозли) бўлган” гармоник воситалар излаб топишдек ўта мураккаб вазифа қўйилди [1].

Ўзбек композиторларининг умумий йўлини фаол ижодий изланишлар, чуқурлашишлар, ўзига хос ўзбек монокдиясининг лад-оҳанг негизлари билан узвий боғлиқ куй асосини ифодалашда гармоник усулларни бойитиш ва такомиллаштириш, дея тавсифлаш мумкин.

Горизонталдан келиб чиқувчи гармония яратишга уриниш вертикал тузилишида, овоз йўналиши усулларида, мос келувчи аккордди изчилликларни излаб топишда айрим умумий усулларга олиб келди.

Оҳангдошликлар тузилишида аккордларнинг терцияли тузилмасини сўндириш тамойилидан кенг фойдаланилади. У турлича намоён бўлади – кварта-квинтали мажмуаларнинг кўплигида, терция тонисиз оҳангдошликларни қўллаганда, қандайдир муҳим усуллардан фойдаланганда. *Нотерциявий* оҳангдошликлар XX асрда яратилган ғайриоддий янгилик эмас. Бундай

оҳангдошликлар классик муסיқада ҳам учраган, фақат кечиккан товушли, яъни аккордсиз тонли оҳангдошлик сифатида юзага келган. Замонавий муסיқада эса улар мустақил ҳосилаларни намоён этади.

Кўплаб мавзуларни у ёки бу гармоник мажмуанинг ўзгармас такрорига асослаган ҳолда, Рустам Абдуллаевнинг терцияли структурасини бир нечта усуллар билан сўндиради. Улардан бири альтерацияларнинг кўплиги билан боғлиқ бўлиб, бу *вертикал* ичида секундаларнинг кўшимча сонига олиб келади. Агар вертикал ичидаги диатоник септаккордларнинг айланмасида битта секунда

юзага келса, у ҳолда альтерацияланган септаккордларда уларнинг сони ортиши мумкин.

Кўпинча доминанта гуруҳининг альтерацияланган аккордлари квинта ва септиманинг бир пайтдаги альтерацияси билан қўлланилади. Масалан, “Баҳор” вокал туркумининг олтинчи номеридаги соль минорли мавзу ривожидида кўтарилган септимали (шунингдек, терция ўрнига квартали) септаккорд томонидан тайёрланган, ёрқин янговчи оҳангдошлик сифатида доминантали нонаккорд бир пайтнинг ўзида пасайтирилган квинта ва кўтарилган септима ҳамда терция ўрнида кварта билан келади:

Композитор аккордлар жойлашуви ва айланмасига алоҳида эътибор қаратади. Натижада ўзининг келиб чиқиши билан терцияли бўлган кўплаб оҳангдошликлар сезиларли ўзгаришларга учраб, янги *колорит*га эга бўлади.

Ўзига хос гўзаллик яратишнинг бошқа усули асосий ва таркибий поғоналарнинг бир пайтдаги жаранги билан келувчи аккордлардан фойдаланиш (“таркибий поғона” деганда асосий поғо-

надан хроматик ярим тон юқорироқ ёки пастроқ жойлашган поғонага айтилади [2]) ҳисобланади. Бундай аккордларда кўшимча кичик секундалар киритилиб, бу аккорднинг терцияли асосини сўндиради. Ушбу оҳангдошликлар, кўпинча, сокин характерли мавзуларда учрайди, масалан, “Баҳор” туркумининг II романида (иккитовушлилик фа бекар – ми – фа диез, аккорд фа диез – ля – до – до диез):

Andante

Аккорднинг вертикал тузилмасини янгилашга қодир ранг-баранг усуллар қаторида Рустам Абдуллаев Ўзбекистоннинг бошқа композиторлари сингари алоҳида поғоналарни илиб олиш, альтерацияланган ва табиий тонлар мутаносиблиги, терциявий структура оҳангдошлигига секунда ва кварталярнинг сингдирилиши кабиларни қўллайди. Буларнинг барчаси уларга умумий ифодавий кесимдан келиб чиқиб, ўзига хос ўткир колорит ёки аксинча, майин гўзаллик бахш этади.

Композиторнинг энг сеvimли усуллари дан бири – терциявий тоннинг турли функция аккордлари да тусланишидир. Генетик жиҳатдан бу усул Ўзбекистонда миллий қўшиқчилик гармонияси шаклланишининг дастлабки босқичлари билан боғлиқ. Қадимги ўзбек оҳангидан иқтибос олар экан, композиторлар унинг лад асоси учун терциянинг эркин тарзда оҳангланиши хос эканлигини сездилар. Шунга кўра, терцияни гармоник мутаносибликларда ҳам ниқоблашга уриндилар. Гарчи кейинчалик ҳам таянч терция тонли куйларни иқтибослаш, ҳам муаллифлик мавзуйлигини яратишдан фойдалана бошлаган бўлсалар-да, аммо тоника оҳангдошлигининг терциявий тузилишини турли йўллар

билан сўндириш кенг қўллана бошланди, кейин эса у маълум бир мелодик лад билан узвий боғланмаган ҳолда колористик восита сифатида турфа аккордларга тарқалди.

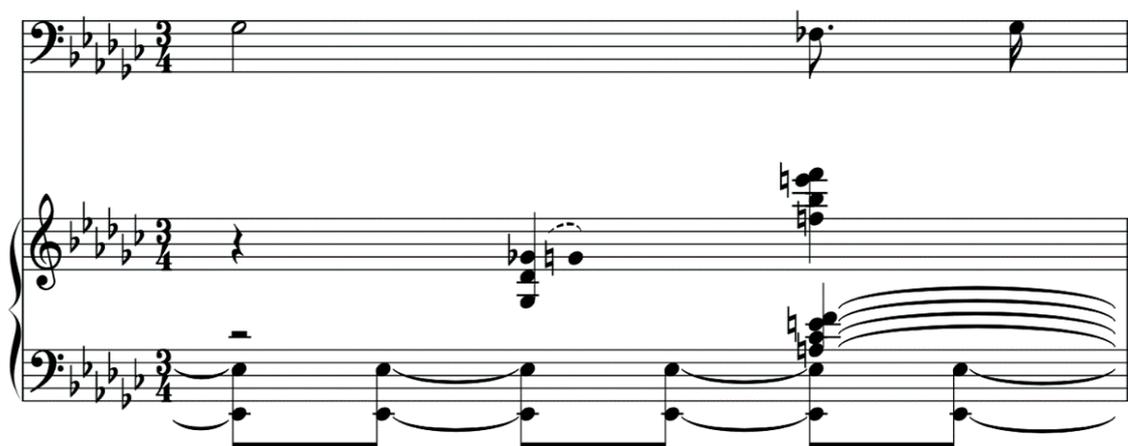
Р. Абдуллаев мавзулари учун тоника аккордларининг турли хил тузилмалари хос, жумладан:

1. Тоника учтовушлиги, *сингдирилган секстали сектаккорд* (бутун тоника). Бу ҳолатни “Садоқат” операси (ми-бемоль минорга оғишмада у мазкур тонал айланмада пайдо бўлади) прологидаги Зулфия монологининг гармоник жўрлигида, шунингдек, хор бошида, операнинг биринчи кўринишидаги фа-диез эолий ладида учратамиз. Секстали тониканинг бошланғич бўлимда, шу операнинг IV пардасидаги Ғафур Ғулом ариясининг гармоник жўрлигида ва кўп мартаба такрорланган “бўш” тоника квинтасидан сўнг пайдо бўлиши эътиборни тортади.

2. *Сингдирилган секстали тоника септаккорди*. Одатда у шундай жойлашадикки, унинг ички вертикалида кичик секундали оҳанглар бўлади.

3. *Илиб олинган терцияли ва квинта ўрнига квартали тоника септаккорди*.

“Хиросима фарёди” туркумининг марказий номеридан мисол келтирамиз:



Сингдирилган диссонант тонли аккордлар орасида секундали доминанта секстаккордини айтамыз. Умуман, терция асосини сўндириш нафақат алоҳида

тонлар ҳисобига, балки вертикалда секунда ва тритонларнинг ички колорити сезилганда, яъни махсус жойлашув эвазига ҳам амалга оширилади.

Рустам Абдуллаев асарларидаги оҳангдошликларнинг муайян гуруҳини турли бифункционал мутаносибликлар ҳосил қилади. Ҳар бир янги тонал айланмада тоника орган пункти тез-тез қўлланиши сабабли унинг гармоник овозлар билан полифункционал усули муносабатини кўриш мумкин. Масалан, биринчи бўлимда келтирилган фортепиано концерти бош мавзусининг ўнинчи тактида тоника орган пунктига қопланувчи кўтарилган септима-ли доминанта нонаккорди юзага келади. Шундай бўлса-да, орган пунктининг мавжудлиги зинҳор муסיкий мавзулар ва полифункционал мажмуалар шакллари-нинг ривожланувчи бўлимларида пайдо бўлиш учун шароит яратади, дегани эмас. Улар етарлича эркинликда ҳосил бўлади.

Мустақил бифункционал мутаносибликлар мунтазам юзага келади. Улар ҳам турли функциялар диатоник оҳангдошликларининг вертикал қопланиши асосида, ҳам диатоник асосли мажор-минор оҳангдошликларининг ўзаро бирлашуви асосида тузилади.

Баъзан гармоник ва мелодик фигурациялар усуллари бирлигида полигармониялар юзага келади. Масалан, “Йигитлар рақси” тезкор, темпераментли, гўзал оркестр фактурасида берилган (фактуранинг иккита фигурациялашган қатлами ифодали, ёрқин куй жўрлиги вазифасини бажариб, гоҳ ягона гармоник яхлитликка бирлашади, гоҳ полигармония унсурларини ҳосил қилади):



Рустам Абдуллаев овоз йўналиши соҳасида учтовушликлар ва сектаккордларни қўшганда ҳам, баъзан умумий матндан атайлаб ажралиб чиққан квинталар қўшилишида ҳам овозларнинг параллел ҳаракатини қўллайди, бу эса ўзига хос колорит яратиб беради. С. А. Закржевская таъкидлаганидек, гармонияда овозларнинг параллел ҳаракати ўзбек композиторлари томонидан кенг қўлланиладиган муҳим усуллар қаторига киради [3]. Шу тариқа торли оркестр учун ёзилган симфониянинг муқаддимаси параллел квинталар ҳаракатига асосланган бўлиб, улар иккинчи скрипкаларда янграйди. Муқаддиманинг вазмин суръати, хроматизм бўйлаб, пианодаги параллел квинталар ҳаракати – тингловчини кейинги воқеалар муҳитига ўзига хос тарзда олиб киришдир.

Фаол ҳаракатли, тезкор суръатда борувчи маиший-жанр тузилишидаги мавзуйликда композитор, кўпинча, параллел кварта-лардан ҳам фойдаланади, улар оркестр диапазонининг барча регистрларида такрорланиб келади. Бу усулнинг кескин оҳанглар билан, тактнинг кучли ҳиссаларида ҳосил бўладиган диссонансланувчи оҳангдошликларнинг урғуланиши билан мутаносиблашуви параллел ҳаракатларга асосланган мавзуларга ғайриоддий таранглик, динамик интилувчанлик хусусида хабар беради (Фортепиано концерти).

Овоз йўналишининг композитор томонидан қўлланилган ўзига хос усуллари-га басларнинг остинатоли такрорланувчи юришлари ва ранг-баранг тарзда фойдаланиладиган усуллар рўйхати киради. Овоз йўналишининг барча усул-

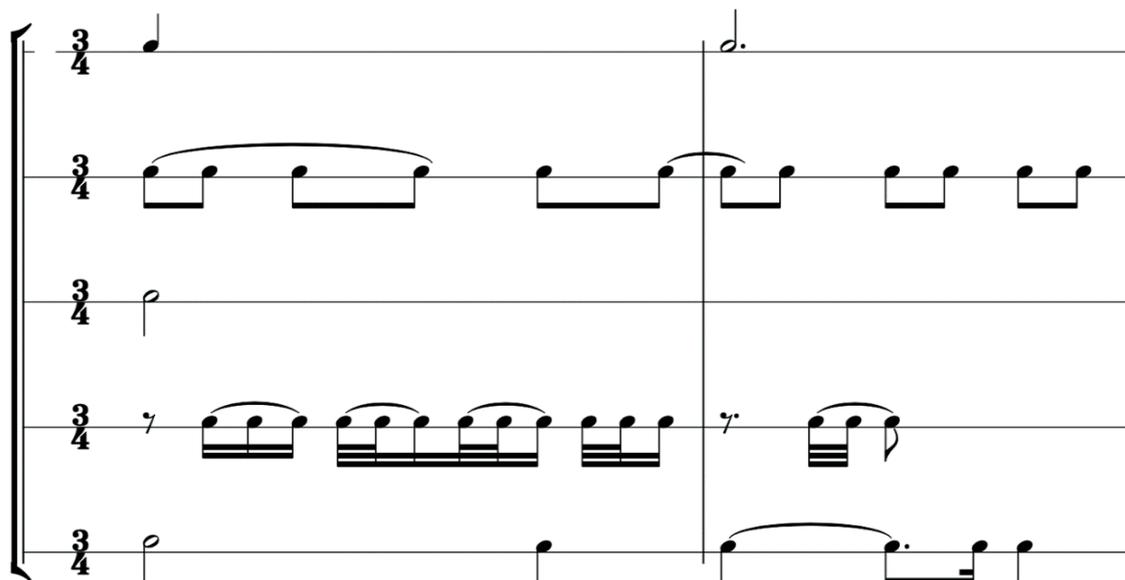
лари, асосан, сержило-колористик мақсадларда қўлланилади. Бошқа воситалар билан бир қаторда улар кўплаб мавзуларнинг бадиий ўзига хослигига ёрдам беради. Баъзан уларга халқона қўшиқчилик тузилмаси мавзуйлигида ўта муҳим вазифа ажратилади. Бу, композитор нисбатан мураккаб бўлмаган гармониялаш усулини маъқул кўрган вазиятларда юз беради.

Ёрқин ифодаланган халқона қўшиқчилик илдизларига эга мавзуларда гармониянинг ифодавий роли лад тафаккури даражасида ва у билан боғлиқ аккордлар кетма-кетлигини танлаш усулида аниқ кўринади. Кўплаб ўзбек композиторлари каби муаллиф халқона қўшиқчилик илдизлари билан боғлиқ мавзуйликда *табиий лад гармония*дан кенг фойдаланади. Бироқ аксарият мавзуларидаги сезиларли хусусият – уларнинг тонал хроматик тизимга ёки турли мураккаб таркибий ладларга таянишларидир. Замонавий мураккаб лад тизимларида ўзига хос кетма-кет-

ликлар ва аккордди воситалардан фойдаланиш, мавзулар қиёфасини сезиларли равишда янгилаш имконини бериб, улар халқона қўшиқчилик негизларига таянади. Бу борада торли оркестр учун ёзилган симфониянинг 3 қисми эътиборни тортади. Унинг мавзуси виолончелнинг қуюқ тембри билан ижро этиладиган вазмин, чўзимдор халқ қўшиғи бўлиб, мураккаб гармоник ривожланишга эга.

Р. Абдуллаев мусиқасида кенг қўлланиладиган *полиритмия* ҳам муҳим роль ўйнайди, у асосан миллий рақс ритмларидан келиб чиқади. Торли оркестр учун ёзилган Симфонияда қизиқарли полиритмик усуллар эътиборни тортади. Композитор ҳар бир овоз учун индивидуал ритмик чизма топган. Бу аснода тўрт-беш қатламли полиритмик ҳосилалар пайдо бўлади, улар ё бир-бирини тўлдиради ёки бир-бирига қарама-қарши қўйилади.

Масалан, Симфониянинг I қисмида бундай парча бор:



Полиритмия сабаб ҳатто муайян оҳангли тузилмага эга бўлмаган ёрдамчи овозлар ҳам муаллиф асарларида мустақил аҳамият касб этади; бунда гармония бойитилади.

Гармониянинг сержило, колористик томонига бўлган эътибор, кўпин-

ча, монодик ва аккордди тузилмаларнинг ўзаро эркин мутаносиблашувида кузатилади. У ёки бу мавзу бир овозли кўринишда бошланади, мусиқий ибора яқунлангач эса кодада каденцион тон такрорланиб, бу аснода кўп ҳолларда гўзал мутаносибликлар ҳам юзага келади

(масалан, “Баҳор” туркуми муқаддима-сида қўшимча киритилган секстали Д9).

Шундай қилиб, Р. Абдуллаевнинг ижодий дастхати учун сержило асос ро-лининг ўсиб бориши хос. Сабаби муал-лиф ўз асарларида жалб этган гармоник воситалар, асосан, фон характериға эға. Фонизмнинг кучайиши шунга олиб ке-ладики, бунда аккордлар тузилиши ўз-гариб, нотерциявий оҳангдошликлар тоифасига, ноодатий аккордлар кет-ма-кетликларига кўпроқ эътибор қа-ратилади. Колоритли оҳанглар ҳосил қилишда орган пунктлари, шунингдек, чўзимдор остинато жарангининг ўзи муҳим аҳамият касб этади.

Р. Абдуллаев муסיқий тилининг ўзига хослиги аксар ҳолларда у ёки бу аккордди тузилмаларнинг бевосита танланишида эмас, балки унинг тобо-ра кенгайиб, ривожланишида намоён бўлади. Бунинг ўзига хос томони бу – вертикалнинг тобора мураккаблашу-видир. Бошланғич тузилмада бу “бўш оҳангдошликлар” (секундаккорд, квин-таккорд) бўлиши мумкин, муסיқий ибо-ра охирида эса атайлаб мураккаб верти-кал мажмуалар киритилади.

Рустам Абдуллаев асарларида-ги гармоник вертикалнинг ифодавий моҳияти ва тузилмадаги умумий йўна-лиш ўзбек композиторларининг изла-ниш йўлларида жойлашгандир. Улар ғоялар, мавзулар ва тимсолларнинг ян-гиланиши билан изоҳланиб, муסיқий тил тадрижи ҳамда замонавий миллий услубнинг шаклланиш жараёнлари би-лан боғлиқ.

Композитор гармоник вертикалида-ги ютуқ, унинг куй ривожланиш харак-тери ҳамда куйнинг сезиларли бойиши билан боғлиқ узвий алоқасида дейиш мумкин. Вертикал тузилмаси ниҳоятда ранг-баранг: бу – муסיқий товушлардан бирининг иккиланиши ёки илиб оли-ниши билан келувчи икки жаранглик ҳамда консонансланувчи ва диссонансла-нувчи уйғунликларнинг турли кўриниш-ларидир. Уларнинг умумий қирраси ё терция тузилмасининг қўшимча йўллар билан ниқобланиши ёки нотерциявий тузилмалар яратиш, жумладан, полиин-тервал тузилмалар. Буларнинг барчаси таранглик ва бўшашиш контрастларини ҳамда жарангнинг ёрқин колоритини таъминлайди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Закржевская С. А. Ладотональные планы простых форм (на основе анализа произведений композиторов Узбекистана)//Теоретические проблемы узбекской музыки. -Т.: 1968.
2. Карклиньш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. -М.: 1971.
3. Закржевская С. А. Некоторые черты гармонии в сочинениях молодых композиторов Узбекистана//Узбекская музыка на современном этапе. -Т.: 1979.

МИРШОХИДЗОДА Гулрух,

базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

ПЕРЕКЛИЧКА ВЕКОВ В ОПЕРЕ “ПРОБУЖДЕНИЕ” НУРИЛЛЫ ЗАКИРОВА

Аннотация. В данной статье рассматривается опера “Пробуждение” современного композитора Узбекистана Нуриллы Закирова в контексте исторической переключки 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 Ўзбекистон композитори Нурилла Зокировнинг “Уйғониш” операси XX-XXI асрлар чегарасидаги тарихий асар контекстида кўриб чиқилади. Мақола муаллифи илмий эътиборни драматургик ривожланиш муаммоларига қаратади, мусиқий материалда кўшиқнинг ролини аниқлайди ва композитор Нурилла Зокиров опера ижодида симфониялаштириш тенденцияси мавжуд эканлиги ҳулосаси берилади.

Калит сўзлар: драматургия, кўшиқ, опера, сюжет, синтез, композитор, интонация, парититура.

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.

Key words: 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, переключки 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 переключаются события, явления общественной жизни Узбекистана. Опера написана в 1983 году по мотивам произведения Хамзы, (либретто М. Рахманова). “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.

Обратившийся 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 кварто-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-кульминаций, 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 Воцтеку, 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.

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 любовью-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”.

Осмысленное 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.

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 Людвиг 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.

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, рисола, Хожа Юсуф Бурҳон, Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи, Кавкабий, қўлёзма.

Аннотация. В данной статье раскрываются авторские работы учёных, их трактаты, написанные в средние века, и в том числе трактат неизвестного автора.

Ключевые слова: Центральная Азия, трактат, 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.

Key words: Central Asia, 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 худудларида Бобурийлар (1526-1857), Хуросон ва форс заминида Сафавийлар (1501-1732) султонликлари юзага келишига сабаб бўлди.

Муסיқа санъатида ёзувчи зиёлиларнинг алоҳида қизиқишини қайд этиб, Х. Ж. Фармер шундай дейди: “Муסיқа бутун дунёда мавжуд тарихчилар, биографлар ва назарийчилар томонидан илгари сурилган. Уларнинг орасида араб адабиётининг бир қатор таниқли номлари ҳам бор эди” [1; 163-164].

Қўлёманинг биринчи сатрлариданоқ муסיқа ҳақида сўз юритилмай, муסיқа илмини ўрганмоқчи бўлган ўқувчи ҳақиқий муслимон, ўз динининг содиқ издоши бўлиши бўйича маслаҳат берилган. Ислом

диниға асос солинганидан бери кўп асрлар ўтишиға қарамасдан, унинг диний таълимотиға катта ички ўзгаришлар рўй бериши керак эди, шу сабабли исломнинг санъатға муносабатини тавсифловчи ҳужжатнинг рисола сифатиға пайдо бўлиши тарихий имкониятға айланди.

Ўрта аср муслимон олимлари ўз асарларини **بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ** (Меҳрибон ва раҳми Аллоҳ номи билан) ибораси билан, баъзан бу калимаға яна **وَبِهٖ اسْتَعِيْن** (ва ундан ёрдам тилаб) ёки шу каби иборани қўшиб бошлаганлар. Масалан, ибн Синонинг “**جوامع علم الموسیقی**” (“Муסיқаға оид тўлиқ китоб”и) қўлёмаларидан бири **وَمَا بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ تَوْفِیْقِیْ اِلَّا بِاللّٰهِ** (Меҳрибон ва раҳми Аллоҳ номи билан, менинг муваффақиятим фақат Аллоҳнинг ёрдами биландир) деб бошланади. Бу ўз диёнатини таъкидлаш ҳам бўлган. Ибн Зайланинг “Муסיқаға оид тўлиқ китоб”и **بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ** калимаси билан бошланади [2; 50]. Муаллифи номаълум мазкур рисола ҳам **سَمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ اِيْرُوْهِیْمِ** (Бисмиллоҳи-р-Роҳмани-р-Роҳийм, Меҳрибон ва раҳми Аллоҳ номи билан бошлайман) сўзлари билан бошланиб,

сўз бошида: *“Муסיқа илми, илоҳий сирасрорларга бой санъат турларидандир, уни хос авлиёлардан бошқа ҳеч ким тушунмайдилар”*. *“Билки, бу рисола муסיқа илмининг баёни, барча илмлар орасидан танладим, устозлар тилидан олиб ёздим, ҳам амалий, ҳам назарий жиҳатдан инсон камолотининг билишича имкон даражасида маълум қилишга ҳаракат қилдим”*, – [3; 105] деб, бошқа илмлардан кўра муסיқа илми танлангани маълум қилинмоқда. Ўрта асрлар муסיқа эстетикаси билан танишишда муҳим ҳақиқатни доимо ёдда тутиш керакки, муסיқа бу давр назариётчилари томонидан санъат сифатида эмас, энг аввало, аниқ фан сифатида тушуниланган. Шу тариқа муаллифи муסיқа илмини ҳам амалий, ҳам назарий жиҳатдан ёритиб беришга ҳаракат қилган.

“Менинг мақсадим, мақомларнинг асли қандай пайдо бўлгани ва олти овоз қайси бири ва 24 шувба қайси бири ва мухталиф (бошқача) рангларнинг жами нечта ва қаердан пайдо бўлганини аниқлашдир” [3; 105]. Муаллиф ўз даврида мақомларнинг қандай пайдо бўлганлигини тушунтиришга ҳаракат қилади, 6 овоз, 24 шувба, рангларнинг жами нечталиги ва рисоланинг таркиби нимадан иборатлиги ҳақида маълумот беради: *“Алалхусус, устозларнинг тилидан, Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи ўз даврининг етук, тенгсиз муסיқачиларидан 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 ўрганишда кўмак берсин”* [3; 105]. Мана шу сатрлардан кўриниб турибдики, бу қўлёзма авваламбор ўқув қўлланма, дарслик сифатида толибларга мўлжалланган. Муаллиф устозларнинг тилидан, алалхусус Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи, Хожа Юсуф Бурҳониддиннинг шогирдидан ёзиб олганлигини таъкидламоқда.

Хожа Юсуф Бурҳон – Хожа Юсуф Бурҳон ҳақида Кавкабий *“Рисолаи*

муסיқий” да ёзади: *“Хожа Юсуф Бурҳон каминанинг устози (яъни Кавкабий ўзини назарга тутмоқда) ва жаноб Хожа Абдулқодирнинг шогирди (бу ерда Абдулқодир Мароғийни назарда тутмоқда)”* [4; 52].

Шарқшунос олим Александр Джумановнинг фикрича: *“Марказий Осиёда муסיқачи ва муסיқа назариётчилари орасида ўзига хос боғлиқлик ришталари мавжуд бўлган, муסיқа илмининг силсиласи (занжир), ушбу силсила Хожа Абдулқодир Мароғийга бориб тақалади. Охиригининг шогирди Хожа Юсуф Бурҳон (балки устозининг устози), Мавлоно Нажмиддин Кавкабий Бухорининг устози, ундан муסיқа илмини шогирди Мавлоно Ҳасан Кавкабий ўрганиб, Дарвиш Али Чангийннинг устози бўлган”* [5].

Ўқоридаги манбаларга таянган ҳолда, Кавкабий бевосита устозлик шажараси бўйича Хожа Юсуф Бурҳондан Абдулқодир Мароғийнинг набира шогирди, деган фикрга келиш мумкин.

Кўриниб турибдики, Хожа Юсуф Бурҳон ҳақида илмий маълумотлар етарли эмас. Аммо уни Мароғийнинг илмий-назарий, билимининг Кавкабий давригача етказиб берувчи, ўз даврининг етук алломаларидан десак муболаға бўлмас. Хожа Юсуф Бурҳон, Кавкабий ва Алишер Навоийдан ташқари ҳам шогирдларининг борлиги ҳақидаги маълумот мазкур рисолада келтирилган (Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи ўз даврининг етук, тенгсиз муסיқачилардан ва у шу фанни Шаҳзода жаноб Хожа Юсуф Хожа Бурҳониддин Раҳматуллоҳ Шайх ул-ислом Аҳмад Қосим қуддиса сирриҳу фарзандидан ўрганди). Дарвеш Фазлуллоҳи Нойи ҳақида ҳам маълумот берилган бўлиб, бевосита Хожа Юсуф Бурҳоннинг шогирди эканлиги ва мазкур қўлёзма унинг раҳнамолиги ёрдамида ёзилганлиги таъкидланмоқда.

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

12 сонини муסיқий асарларида илк бор Абдулқодир Мароғий ишлатган. Унинг 12 сонини бевосита 12 мақом

сонига боғласак, муболаға бўлмас. “Жомеу-л-алхон” [6] (“Муסיқа тўплами”) “Мақосидул-алхон” [7] (“Муסיқа тўплами”) асарларида “мақом” атамасини қўлламасдан, уларни оддийгина “боб” ва “фасл” деб атайдди.

XVI асрда Ўрта Осиё халқлари санъати эски анъаналарни давом эттирди. Лекин айтиб ўтиш жоизки, бу даврдан бошлаб кўплаб муסיқий асарлар 12 бобдан иборат бўлиб, бу 12 мақом сонига мос келади. “Рисолаи муסיқий” (Муסיқа ҳақида рисола) бунинг яққол мисолидир [9; 36].

Муаллиф Бечора (муаллиф камтарлигини намоён этиб ўзини *Бечора* деб атайдди) ҳам 12 бобга бўлади ва рисола-нинг кириш қисмида: “*Бу бечора 12 қавлдан 12 мақом пайдо бўлди. 12 имом учун ва ҳар бир қавл 12 бозғўйга эга*”, – деб бошлайди. Бу рисоалар тасаввуфнинг ўзига хос хусусиятлари билан яққол бўялган деган фикр бевосита хаёлдан ўтади, чунки мақомларнинг келиб чиқиши, шуъба, авозалар билан боғланган.

Мақомларнинг номларини пайғамбарларнинг исмлари билан боғлашади,

Дарвеш Али муסיқий рисоласида: “Буюк муסיқашуносларнинг айтишича, Ходжа Абдулқодир бин-Абдурахмон-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 йиғлар 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”, [10; 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. Орипов З. Арабча муסיқа терминлари тизимининг шаклланиши ва тараққиёти (X-XV асрлар Марказий Осиё олимларининг муסיқашуносликка оид асрлари асосида) -Т.: 2019. Б. 50.
3. Номаълум муаллиф, №8739/III: Рисоланинг номи ҳам номаълум. Қўлёзма, ЎзР ФА Абу Райҳон Беруний номидаги Шарқшунослик институти №8739/III. Таржима Амонов Д.
4. Рисолаи муסיқий; Рисола дар баёни Дувоздах мақом. Таҳия, таҳқиқ ва тавзеҳот ба қалами Асқарали Раҷабов. -Душанбе: “Ирфон”, 1985.
5. Александр Джумаев. Абд Ал-Кадир Мараги и музыкальная наука Центральной Азии: К проблеме преемственности научного знания. 2018.
6. Фитрат А. Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи. -Т.: 1993.
7. Абд ал-Кадир Мараги. *Джами’ ал-алхан*. Ба ихтимам-и Таки Биниш. -Техрон: 1987.
8. تهران. 1966. الألحان مقاصد. مراغي لقادر عبد. تعلیقات بيش تقي.
9. Раҷабов И. Р. Трактаты о музыке. -Т.: 2020.
10. Семенов А. А. таржимаси. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVIII). -Т.: 1946.

АБДУРАХИМОВА Фируза,

Заслуженный деятель искусств Узбекистана,

профессор Государственной консерватории Узбекистана, художественный

руководитель и главный дирижёр Государственного камерного оркестра народных инструментов “Согдиана”

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 поддается 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 заорожили 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 невероятно 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 Камолитдин 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 мно-

го музыкально-общественной работы. Но сегодня не об этом, а о незабываемом и ярком концерте, погружившем 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” Фрэнка 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 раннюю 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 сопрано 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 намека не поняла. Шопен вскоре уехал в Париж, и их общение закончилось. А концерт композитор впослед-

ствии 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 публику, 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”.

ШАМАҲМУДОВА Дилфуза,

Ботир Зокиров номидаги Миллий эстрада санъати институти доцент в. б.

ОЛИЙ ПРОФЕССИОНАЛ МУСИҚА ТАЪЛИМ МУАССАСАЛАРИДА КЎЗИ ОЖИЗ ТАЛАБАЛАРНИ ЎҚИТИШДА МУСИҚИЙ-КОМПЬЮТЕР ТЕХНОЛОГИЯЛАРНИ ҚЎЛЛАШ

Аннотация. Мақолада кўзи ожиз ёки кўриш қобилияти заиф бўлган талабаларга мусиқий таълим беришда ахборот технологияларидан фойдаланиш муаммоси кўриб чиқилган. Бу борада мусиқий дастурларни қўллаш бўйича 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.

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.

Key words: music and computer technologies, music informatics, inclusive music education, visually impaired students.

Компьютер техникасининг ривожланиши ва экрандаги матнни баён этувчи компьютер дастурларининг пайдо бўлиши кўриш қобилияти заиф талабаларни ўқитишнинг янги шакллари яратиш ва ривожлантиришни, таълим тизимида анъанавий фанларни ўқитиш усуллари қайта кўриб чиқишни тақозо қилди. Мусиқий-компьютер технологиялари (МКТ) замонавий мусиқа таълими тизимида янги фанлар билан бир қаторда ўқув жараёнида янги шакллар, янги таълим йўналишларининг юзага келишига асос бўлди [1; 4].

Замонавий мультимедиа компьютер воситаларини ўзлаштириш кўзи ожиз талабаларга товуш ва мусиқа оламининг чексиз маконини ўзлаштириш учун катта имкониятлар очади. У, айниқса, 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 замонавий касбларни эгаллаш, шунингдек, шахсий ва ижодий ўзини ўзи англаш ва ривожлантириш имкониятларини кенгайтиради [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 кўриш қобилияти заиф ва кўзи ожиз одамлар учун 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 ёрдам бермайди.

Бугунги кунда экрандаги матнни баён этишга мўлжалланган жуда функционал иккита дастур мавжуд: Windows учун JAWS for Windows ва NBDA дастурлари. JAWS for Windows Screen Reading Software (қисқача Job Access With Speech) Windows муҳитида ишловчи компьютерлар учун дунёдаги энг машҳур бўлган 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, натижада турли хил контент билан танишиш мумкин бўлади. 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 утилталар орқали деярли ҳар қандай дастур билан қулай ишлашга имкон берувчи созилашлар амалга оширилади.

NBDA (NonVisual Desktop Access – “иш столига визуал бўлмаган кириш”) – MS Windows учун бепул, очик кодли дастур бўлиб, кўзи ожиз ва кўриш қобилиятида нуқсонли бор одамлар компьютерда визуал назоратсиз ишлай оладилар ва барча керакли маълумотлар нутқ ёрдамида ёки Брайл дисплейида акс эттирилади. NBDA – “экранни ўқийдиганлар” учун етук маҳсулот бўлиб, доимо энг сўнги технологияларнинг бошида

туради. У очик кодли лойиҳа бўлганлиги сабабли етарли билим даражасига эга бўлган ҳар бир фойдаланувчи дастурни янада такомиллаштириши ёки ўзи учун қулайроқ қилиши мумкин.

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 жўрनावоз ёрдамида ўқишни таъминлайди. Бу, биринчи навбатда, визуал мусиқий ва график материални киритиш, таҳрир қилиш ва ўқиш имкони бўлиб, назарий фанлар билан шуғулланувчи талабалар ва ўқитувчилар учун айна муддаодир.

МКТдан фойдаланиш истиқболли инновацион лойиҳалардан аллақачон ҳақиқатга айланган бўлиб, кўзида нуқсонли бор одамлар инклюзив мусиқа таълимига янада кўпроқ жалб этилмоқда. Илгари билим ва кўникмаларни фақат оғзаки текшириш мумкин бўлган ҳолда (биринчи навбатда, бу, назарий фанлар: мусиқа назарияси, гармония, полифония, солфежио) мусиқий-компьютер графикаси дастурлари билан ишлаш имкони туғилди. МКТ ёрдамида кўзи ожиз бастакорлар мусиқа матнини мустақил равишда териш ва кейинги нашрга тайёрлаш учун тўла ҳуқуқли воситага эга бўлдилар. Бу эса ижодий ғояларни ҳаётга жорий этишни анча тезлаштирди, чунки мусиқий матнлар аввал Л. Брайл тизими бўйича рельефли-нуқтали усулда ёзилар, шундан кейингина материал оғзаки баён этилар ёки Брайл ёзувларини ўқий олувчи махсус тайёрланган одамга топширилар эди. Бундай мутахассислар эса жуда кам. Энди кўзи ожиз одамлар янги соҳаларда ҳам профессионал мусиқий таълим оладилар.

Бугунги кунда рақамли технологиялар ва МКТ турли ижтимоий гуруҳлар учун юксак бадий мусиқий маданиятни жорий этишда ўқув жараёнининг ажралмас воситасига, шунингдек, инклюзив

педагогик жараёни амалга оширишнинг ўзига хос технологиясига айланмоқда, чунки 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.

ХАМЗИНА Зарина,

базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана

ДМИТРИЙ ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ В ПАНОРАМЕ УЗБЕКСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА СЕГОДНЯ

Аннотация. Статья посвящена оперному творчеству крупного современного композитора Дмитрия Янов-Яновского, в котором отражается широта творческих взглядов, смелость новаторских решений, значительность с точки зрения ёмкости идей, образов, стилистики. В каждом из трёх оперных опусов композитора выявлена индивидуальность жанровой концепции, уникальность воплощения драматургических и композиционных закономерностей, что обуславливает приоритетную позицию в панораме стремительно развивающегося музыкального театра Узбекистана, а также в процессе эволюции оперы XXI века в условиях культуры постмодернизма.

Ключевые слова: опера, сонорика, минимализм, “театр абсурда”, современность.

Аннотация. Мақола ижодий қарашнинг кенглиги, дадил новаторлик ечимлари, ғоялар, образлар ва услубнинг ҳажм жиҳатидан кенглиги акс этган замонамизнинг йирик композитори Дмитрий Янов-Яновскийнинг опера ижодиға бағишланган. Композиторнинг учта опера опусининг ҳар бирида жанр концепциясининг ўзига хослиги, драматургик ҳамда композицион қонуниятларнинг мужассам этиши аниқланиб, жадал ривожланаётган Ўзбекистон мусиқа театри панорамасидаги муҳим ўринни, шунингдек, постмодернизм маданияти шароитидаги XXI аср операсининг тадрийжий ривожланишини таъминлайди.

Калит сўзлар: опера, сонорика, минимализм, “абсурд театри”, замонавийлик.

Annotation. The article focuses on the opera work of a notable modern composer, Dmitry Yanov-Yanovsky, which displays the breadth of his creative perspectives, the boldness of his inventive solutions, and the importance of his ideas, images, and stylistics. Each of the composer's three opera opuses reveals the individuality of genre concept, uniqueness of dramaturgical and compositional patterns, and embodiment, determining the priority position in the panorama of rapidly developing musical theater in Uzbekistan as well as the process of evolution of XXI century opera in the conditions of postmodernism culture.

Key words: opera, sonorica, minimalism, “theatre of the absurd”, modernity.

Сименем Дмитрия Янов-Яновского связана яркая страница в истории отечественного и мирового музыкального искусства. Композитор, исполнитель, педагог, музыкально-общественный деятель, пропагандист современной музыки, Дмитрий Янов-Яновский – многогранная творческая личность, отмечающий в этом году свой 60-летний юбилей. Творчество композитора по праву – одно из самых ярких и значимых явлений узбекской музыкальной культуры, впитавшее и отразившее в своих произведениях богатые музыкальные традиции Востока и Запада.

Многообразие новаторских устремлений композитора проследим на примере его оперного творчества, занимающего ведущие позиции в панораме стремительно развивающегося музыкального театра Узбекистана. Дмитрий Янов-Яновский является автором трех опер, каждая из которых уникальна с точки зрения жанровых, драматургических, композиционных особенностей. Как и во всем своем творчестве, в оперной сфере композитор стремится отобразить широту взглядов в камерных масштабах, передать насыщенность имманентного процесса в лаконичной фор-

ме, выявляя новые грани звукового потенциала музыки.

Интерес к созданию оперного жанра впервые появляется у композитора в последнем десятилетии прошлого столетия. Важно понимать культурный контекст, в котором формировалась идея нового опуса, прежде чем приступать к его исследованию. Дмитрий Янов-Яновский к этому периоду уже зарекомендовал себя в качестве глубокого и зрелого мастера, автора таких опусов, как *“Anno Domini”* (1985), *“Chang-music”* (1990-1992), *“Lacrymosa”* (1991), *“Presentiment”* (1992) и т. д. Композитор становится обладателем различных международных наград, в числе которых призовые места на музыкальных конкурсах во Фрибурге (Швейцария, 1991), в Бостоне (США, 1992), в Нанте (Франция, 1992). Кроме того, 90-е годы ознаменованы значительным профессиональным ростом композитора, который принимает участие в мастер-классах под руководством Пола Рудерса и Эдисона Денисова в Лерхенберге (Дания) и проходит обучение в летней академии IRCAM в Париже у Пьера Булеза. Конгломерат новых знаний и колоссального опыта, отличный от академических догм и правил приводит к творческому взлету композитора, который “во всеоружии” приступает к созданию своей первой оперы.

Камерный опус *“Come and go”* написан в 1995 году по сюжету одноименной пьесы ирландского писателя Сэмюэла Беккета. Неординарное письмо писателя, как и принципы основанного им “театра абсурда” являются ключевыми в оперном творчестве Дмитрия Янов-Яновского, влияющие как на внешние, так и на внутренние метаморфозы жанра. Эстетика театра абсурда стремится избавить зрителя от привычных театральных шаблонов, нарушая драматургическую последовательность сюжета, логику причинно-следственных и временных связей, вместо этого вводя бессмысленные интриги, праздные разговоры, повторы событий, фрагментарные ситуации, не связанные между со-

бой. Наиболее полно принципы “абсурдизма” были воплощены в драмах *“Лысая певица”* (*La cantatrice chauve*, 1950 г.) Эжена Ионеско и *“В ожидании Годо”* (*Waiting for Godot*, 1952 г.) Сэмюэла Беккета.

Опера Дмитрия Янов-Яновского во многом переносит театральные постулаты в музыкальную плоскость, где символика и некая метафизическая реальность, в которой находятся персонажи, влияет на все развитие композиции. Композитор использует симбиоз современных техник письма, направленных на правдивое отображение сюжетной канвы. В основе пьесы лежит психологический конфликт, который разворачивается вокруг некой тайны одной из трех женщин, находящихся на авансцене. Все действие сводится к поочередному уходу и возврату трех героинь, произносящие за весь спектакль чуть больше ста слов. Подобная ритуальность, мистичность происходящего скрывает трагический пафос драмы Беккета, в которой развитие по кругу – своего рода олицетворение обреченности, отсутствия выхода из ситуации, “топтанье” на одном месте.

Дмитрий Янов-Яновский выстраивает цельную музыкальную композицию, в которой неотступно следует тексту Беккета. Так, на уровне целого возникает принцип рондальности, в котором первые три раздела, словно по спирали, движутся с неизменным тематическим материалом, но каждый раз на иной, всё более возрастающей эмоциональной высоте. Композитор точными музыкальными средствами воспроизводит внутренний конфликт пьесы, в которой события преподносятся то с позиции наблюдателя, то участника действия. В опере абстрактное развитие прозаического материала передано сухо, безучастно, отвлеченно, однако с внутренним напряжением, которое приводит к резким эмоциональным срывам – кульминационным фазам, мгновенно погружающих вглубь происходящего. Последний, заключительный раздел, выполняя роль

эпилога, синтезирует тематический материал оперы, что является своеобразной данью вековым традициям финальных частей. Время в этом разделе постепенно застывает, погружаясь в медитативное состояние, звуки словно “зависают” в сонорных бликах инструментов, предвещая неминуемый конец.

Характерно само распределение вокального и инструментального в опере. Предназначая свой опус для трио женских голосов и камерного состава оркестра, Дмитрий Янов-Яновский большую часть сценического пространства адресует инструментальному началу. Вся сложная сонорная звуковая конструкция формируется за счет оркестра, в которую интегрирована лейтмотивная система, тембровая драматургия, кульминация всего цикла. Вокальная же партия решена в речитативно-экспрессивном ключе, в которой вслед за заложенной Беккетом идеи деиндивидуализации трёх образов, композитор не персонифицирует музыкальную речь ни одной из героинь. Напротив, складывается впечатление, что звучит один и тот же голос в разном регистровом освещении, что, отчасти, достигается отказом от одновременного вертикального сочетания двух или трёх голосов, развитием вокальной сферы лишь в горизонтальном линейном изложении.

“Come and go” Дмитрия Янов-Яновского – важный этап в развитии камерной оперы в Узбекистане, в которой композитор инносказательно, афористично, тонко обращается к вечным образам жизни и смерти, с большим мастерством воплощая сложную психологическую драму.

После создания первой оперы Дмитрий Феликсович погружается в новый масштабный проект – международный фестиваль современной авангардной музыки “Ильхом – XX”, который с 1996 года функционировал в Ташкенте в течение десяти лет. Этот крупный музыкальный форум стал поистине знаковым событием в культурной жизни столицы Узбекистана, раскрывший в композиторе незаурядные

качества организатора и просветителя. Кроме того, к концу 90-х годов в Риме и Турине с успехом проходят два авторских концерта композитора, которые приносят заслуженное признание в Европе.

Новое тысячелетие рождает новые идеи, смелые творческие замыслы, новаторские эксперименты, воплотившиеся в 2001 году во второй камерной опере Дмитрия Янов-Яновского “А, Джо?”. В качестве сюжетной основы композитор вновь обращается к перу Беккета – одноименной остродраматической телепьесе, в которой всего два персонажа – заглавный герой Джо и звучащий в его голове закадровый голос Женщины. По ходу пьесы раскрывается сложная история их взаимоотношений, приводящая к трагедии. Оригинальность замысла литературного источника, в котором только голос в голове молчащего на сцене героя выстраивает весь спектакль, способствовала созданию оперного опуса в жанре монооперы. Кроме того, “А, Джо?” – первый образец видеооперы в Узбекистане, предназначенный для партии меццо-сопрано и драматического актера, который можно заменить видеорядом или видеотрансляцией.

Эвристические идеи, воплощенные Дмитрием Янов-Яновским в данном опусе, не только отражают тенденции современного времени, но, возможно, опережают его на несколько десятков лет вперед. Композитор, следуя прозе писателя, находит уникальное и совершенно новое жанровое решение. Внутреннее переосмысление театральных постулатов приводит к отказу в опере “А, Джо?” от оркестровой партии, а весь звуковой материал налагается на единственную вокальную линию. Композитор отталкивается от идеи, заложенной в литературном произведении, согласно которой пьесу выстраивает голос в голове молчащего актёра – Голос, и больше ничего. Надо отметить, что данное решение позволило раскрыть огромный выразительный потенциал вокальной партии, и прежде всего речитатива – главной движущей силы оперы.

Композитор в “А, Джо?”, как и в “Come and go” активно пользуется современными типами речитатива, включая технику Sprechgesang и Sprechstimme. Однако в моноопере он достигает максимального эффекта “омузыкаленной” речи героини, вводя нотированную и ненотированную декламацию, элементы шёпота, свиста, крика, пение с закрытым ртом. В целом, вокальная партия лишена виртуозности, однако требует большого профессионализма как в работе с музыкальным текстом, так и при раскрытии образной сферы опуса.

Пьеса Беккета во многом составлена из обрывочных, порой незаконченных по мысли воспоминаний, всплывающих в памяти главного героя. Сопоставление разнообразных смысловых элементов рождает принцип монтажной музыкальной драматургии, в которой свободная, широко развернутая монологическая форма развивается в условиях контрастных тематических эпизодов-кадров. На уровне целого выстраивается цепочка разрозненных событий, объединенная имманентным напряжением, пронизывающим каждый музыкальный “пазл”. Последний из них – трагическая кульминация цикла, в которой композитор сопереживает своей героини, усугубляя трагизм тишиной. Холодное, обезличенное, пугающее своей неотвратимостью описание сцены самоубийства – пожалуй, один из впечатляющих примеров тихой кульминации в мировой музыкальной практике.

Моноопера “А, Джо?” – наиболее смелый, новаторский проект Дмитрия Янов-Яновского, ставший прорывом в современном оперном творчестве. Опера, в которой единственным источником структурно-завершенного целого становится речитатив, заставляет по-новому взглянуть на устоявшиеся рамки жанра, раздвинуть границы восприятия, по достоинству оценить бескрайний выразительный потенциал человеческого голоса.

Период между второй и третьей оперой композитора характеризуется взлетом творческой карьеры Дмитрия Янов-

Яновского. Его музыка стремительными темпами завоевывает признание мирового музыкального сообщества, о чем свидетельствуют авторские концерты в Европе, обширная дискография, записанная в результате сотрудничества с ведущими коллективами “Kronos Quartet”, “Arditti Quartet”, “Silk Road”, “Xenia” и т. д. Появляются новые творческие победы, в числе которых вокальные циклы “Insomnia” на текст М. Цветаевой (2003) и “Limericks” на текст Э. Лира (2003), ряд инструментальных сочинений для камерного состава “Twilight music” (2002), “Hearing solution” (2002) и “Night music: voice in the leaves” (2004), Концерт для органа и струнного оркестра (2005), Концерт для виолончели с оркестром (2010) и т. д.

В произведениях этого периода появляются новые функции времени и пространства, организующие процесс развёртывания музыкального материала, значительно мобилизуются категории ритма, тембра, динамики. Сонористическое мышление композитора обогащается новыми “силами” – полистилистикой и искусством минимализма, последнее из которых становится музыкальной основой третьей оперы Дмитрия Янов-Яновского. Одноактный опус “Филип Гласс покупает буханку хлеба” написан композитором в период 2008-2010 гг. на основе одноимённой пьесы Дэвида Айвза. Короткая пьеса американского драматурга подражает минималистскому стилю известного композитора Филипа Гласса, повествуя с помощью ряда повторяющихся паттернов (слов и предложений) о его случайной встрече с бывшей возлюбленной в булочной. Это своего рода спектакль-грёза, встреча-воспоминание, живущее то ли в реальном течении времени, то ли в голове композитора.

Дмитрий Янов-Яновский, как и в предыдущих двух операх, продолжает искать новые горизонты в оперном жанре, в котором нет места тиражированию. Так, “Филип Гласс” представляет собой симбиоз двух жанров – оперы и концерта, являясь если не первым оперным образцом такого типа в Узбекистане, то, безусловно,

важным и актуальным по своим новаторским устремлениям. “Концертность” оперы проявляется, прежде всего в том, что опус, по замыслу композитора, в большей мере предназначен для концертной сцены, нежели для театральной. Это способствует изменению привычных театральных шаблонов оперы, смещению акцента со слова и сценического действия на музыкальный аспект. Результатом является приоритет инструментального начала над вокальным, в котором, порой явно, а порой имплицитно сосуществуют разные стили письма: сонорика, репетитивная техника, полистилистика.

В условиях одночастной формы музыка оперы воспринимается как “поток сознания”, подобно романам-процессам Пруста, Джойса, Фолкнера. Композитор “ретуширует” грани разделов, которые плавно перетекают из одного “кадра” в другой. Надо отметить, что принципы кинодраматургии (“монтаж”, “крупный план”, “стоп-кадр”, “ретроспектива”) составляют основу технической стороны опуса. Ведущий же образный пласт оперы – лирика, представлен богатством граней и оттенков. Опера нетипична и с точки зрения строения композиционной формы, в которой намечается симметричность, обусловленная наличием кульминации в середине оперы (а не в третьей четверти формы), после чего главные её темы проходят в зеркальном порядке.

“Филип Гласс” Янов-Яновского наводит на интересную аналогию с оперной трилогией самого Филипа Гласса. Американский минималист создает уникальный оперный жанр – “портрет”, воплощенный в “Эйнштейне”, “Эхнатоне” и “Сатьяграхе”. Опера Дмитрия Янов-Яновского во многом близка идее опер-портретов, выступающая больше как стилизация музыкальной манеры Гласса. Однако при полном погружении в нее понимаешь, что, фигура последнего – своего рода декорация в опере, лицевая сторона монеты, за которой кроется обратная, несущая яркий отпечаток собственного композиторского стиля Дмитрия Феликсовича.

Словом, можно утверждать, что сила воздействия музыки Дмитрия Янов-Яновского – в точности выбора средств, смелости их монтажа, в истинной современности авторского взгляда. В каждом своем творении он не навязывает слушателю своего видения, но открывает иной путь, новые возможности, неизведанные грани жанра. Опера в творчестве композитора проходит не эволюционный, а революционный путь, изначально приобретая зрелую форму, характерный композиторский стиль, вневременные средства выразительности. “Одаренные люди видят и чувствуют дальше и глубже остальных, – пишет о композиторе исследователь О. Матякубов, – Именно это качество дает им право вести за собой... В музыке Дмитрия ощущается это предвидение” [3; 104].

Использованная литература

1. Безменов В. Digital-опера: проблемы и перспективы развития жанра// Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. №1 (46). С. 91-98.
2. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции. -М.: ПКЦ “Альтекс”, 2011. – 306 с.
3. Матякубов О. Додекаграмма. -Т.: 2005. – 327 с.
4. Насырова Ю. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. -Т.: “San’at”, 2017. – 148 с.
5. Янов-Яновская Н. Одна культура – две традиции//Музыкальная академия. Выпуск № 3 (668) 1999. С. 21-27.

ТўРАЕВ Маъмур,

Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти доценти в. б.

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. Величайший памятник народного устного творчества “Алпомиш” до сих пор сохраняет свое очарование, несмотря на то, что эпос был создан более тысячи лет назад. В данной статье пойдет речь об игре актеров, особенности создания образа, преемственности при переходе от слова к песне, от песни к слову, а также о сути произведения.

Ключевые слова: образ, актёр, 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 онига 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, бадий яхлитликка эга бўлган, мукамал, мазмун-моҳияти чуқур, ибрат бўла оладиган қаҳрамонлар образини яратиш орқали эришиш мумкин.

Ўтмишдан Тоҳир ва Зухра, Фарҳод ва Ширин, Лайли ва Мажнун, Юсуф ва Зулайҳо, Отабек ва Кумушбиби, Анвар ва Раъно, Алпомиш ва Барчиной-

лар замон қаҳрамонлари сифатида ўзбек адабиётидан жой олган. Уларнинг ҳаёти, маънавий қиёфаси ҳамон ибрат бўлиб қолмоқда. Мустақиллик даври ҳам шоир ва драматурглар олдида замон қаҳрамонини яратишдек эзгу вазифани қўймоқда. Бу қиёфани яратишда халқимиз тарихи, анъаналари ва фольклорга эътибор бериш орқали асарнинг бадийлиги ҳамда таъсирчанлигини ошириш мумкин. Асардаги бадий образ пишиқ, пухта чиқиши учун бадий қаҳрамон яратишнинг барча унсурларидан фойдаланиш зарур.

Шу ўринда театр санъатида сахналаштирилаётган асарлар ва уларда обрлар тимсоли доимий мулоҳазалар, таҳлиллар, муносабатлар манбаи бўлиб бораётганлиги ижобий ҳолдир.

Улуғ аждодларимизнинг бой маънавий мероси ва ибратомуз ҳаёти бутунги

кун авлодларида чуқур эҳтиром ҳисси-ни уйғотиш баробарида ижодкорлар-ни бадий асарлар яратишга ундовчи илҳом манбаи бўлиб ҳам хизмат қил-моқда.

Халқ оғзаки ижодининг улкан наму-наси “Алпомиш” достони яратилганига минг йилдан ошган бўлса-да, ҳамон ўз жозибасини сақлаб келмоқда, ҳар бир авлод ижодкорлари учун илҳом булоғи бўлиб хизмат қилмоқда. Ўн тўрт минг мисрадан иборат мазкур достон ўзбек театр санъатида муҳим роль ўйнайди. Ўтмиш билан ҳозирги даврни боғлаш учун ҳаттоки, анимацион жанрда ҳам тақдим қилинмоқда.

Мазкур достонга бўлган ҳурмат бу ўзликка, ўтмишга бўлган ҳурмат билан ўлчанади. 1999 йил “Алпомиш” досто-нининг 1000 йиллиги давлат миқёсида кенг нишонланди. “Алпомиш” достони бизга инсонпарварлик фазилатларидан сабоқ беради. Одил ва ҳақгўй бўлиш-га, ўз юртимизни, оиламиз кўрғонини кўриқлашга, дўсту ёримизни, ор-ноту-симизни, ота-боболаримизнинг муқад-дас мазорларини ҳар қандай тажовуз-дан ҳимоя қилишга ўргатади.

Халқ оғзаки ижоди намуналарида-ги озодлик, инсонпарварлик, шукрона-лик, чин муҳаббат, ҳақиқатпарварлик, ватанпарварлик ғоялари орқали талаба актёрларни тарбиялаш мумкин. Мас-алан, инсонларнинг болаликдан эртак ва ҳикоялар эшитиб улғайиши, йиллар ўтиши билан Алпомиш ва Барчиной, Тоҳир ва Зухра, Фарҳод ва Ширин, Тў-марис, Равшанхон каби вафодор, иб-оҳаё, мардлик ва жасурлик тимсоли бўл-ган қаҳрамонлар кўплаб йигит-қизлар-нинг идеалига айланиб, улардан ибрат олишга ундайди. Эртак ва достонлар-нинг саҳнавий талқини эса таъсирчан-лигини янада оширади.

Мусиқали театр актёрлари бўлими талабалари билан ишлаш жараёнида “Алпомиш” мусиқали драмаси алоҳи-

да ўрин тутайди. Асардаги анъанавий бахшиёна мусиқа, сўз уйғунлиги ижо-дий жараёнда касбга янада чуқурроқ ёндашишга ундайди.

Бўлғуси актёрлар ўз қаҳрамонининг етакчи хатти-ҳаракати ва бош мақсади-ни белгилаб, шу асосда ролдаги сўз ва мусиқий қисмларнинг ўрни ва аҳамия-тини аниқлаб олади, актёр, айниқса, сўз-дан қўшиққа, қўшиқдан эса сўзга ўтиш жараёнида узвийликни йўқотмаслиги лозим. Акс ҳолда, хатти-ҳаракат изчил-лиги йўқолади, сунъийлик ва юзакилик пайдо бўлади, уйғунлик вужудга кел-майди. Кўпинча мусиқали драма асар-ларида мусиқа сўз билан, саҳнавий хат-ти-ҳаракат билан боғланади. Мусиқали драма актёри профессионал овозга эга бўлиш билан бирга, ифодали, чиройли ва саводли куйлашни ўрганиши шарт.

Асар устида ишлашдан олдин, таби-ийки, асар билан танишиш ва ўрганиб чиқиш талаб этилади. Алпомиш обра-зини Муқимий номидаги ўзбек мусиқа-ли театрида Маҳмуджон Ғофуров ва Турсунали Валиев яратган.

Маҳмуджон Ғофуров қаҳрамони-нинг хислатларини ёрқин ифодалаб беришда тўғри йўл тутган. Айниқса, Олойда элат чорвасини босқинчилар-дан кўриқлаш кўринишида, Алпомиш-нинг она юртини соғингандаги руҳий кечинмаларини, элатдошларини яши-рин курашга тайёрлаш саҳнасини дра-матик маҳорат билан ижро этади.

Фароғат Раҳматова ва Зайнаб Са-миевалар Ойбарчин сиймосида халқ олқишига сазовор бўлганлар. Спекта-кда образлар талқинида фольклор услубини сақлашга, спектаклнинг тар-биявий аҳамиятини кўрсатишга эъти-бор қилган. Алпомиш характерида хос хусусиятлар драматург Собир Абдулла томонидан таъсирчан гавдалантирил-ган. Алпомиш эл-юртига муҳаббат қўй-ган, унинг тинчлиги йўлида курашади. Шу боисдан атрофига мард кишилар

тўпланади. Ҳатто, душман алплари ҳам ҳақсизлик, адолатсизликка қарши кураша бошлайдилар.

Муқимий номидаги мусиқали театрда (2001 й.) Усмон Азим пьесаси асосида “Алпомишнинг қайтиши” спектакли саҳналаштирилди. Пьеса ва спектаклнинг асосий ютуғи унда томошабин олис тарихнинг жонсиз суратини эмас, балки жонли инсонларнинг ҳаётини муносабатларини кўради. Саҳнадаги кечмиш гўёки ўтмишда эмас, шу кунларда рўй бергандек туюлади. Достондан пьесага кўчиб, ундан саҳнага чиқиб келган воқеаларнинг кескинлиги кишини ҳаяжонга солади. Усмон Азим пьесаси Алпомиш ва Барчиннинг хайрлашув саҳнаси билан бошланса-да, режиссёрлар муқаддима сифатида бахшининг дoston куйлашини киритадилар.

“Алпомишнинг қайтиши” ўз вақтида мусиқали театр ҳаётида катта воқеага айланди. Ўзбек халқининг сеvimли достони “Алпомишнинг қайтиши” муваффақиятли саҳналаштирилгани ва унга миллий руҳдаги мусиқалар басталанганлиги томошабинлар эътиборини қозонишига асосий сабаб бўлди.

Муаллиф дoston воқеаларини усталик билан қисқартириб, ундаги ватанпарварлик, инсонийлик, дўстлик ғояларини мусиқали саҳна асаридида ифодалашга муяссар бўлган. Ижобий қаҳрамонлар – Алпомиш, Барчиной, Қалдирғоч; ботирлар – Қоражон, Қултой ва бошқалар эзгу ниятларига эришиш учун ҳар қандай қулфатларга бардош берадилар. Спектаклнинг тили бой. Унда халқ мақоллари ва ёрқин иборалардан усталик билан фойдаланилган. Булар эса бадиий образлар характерини очишга хизмат қилади ва асар воқеаларининг таъсир кучини оширади.

Воқеликлар жуда табиий ва барча давр ва инсонларга тўғри келади. Драматург асар тилини халқона оҳангда

яратган. Ҳар бир образ нутқида жозоба ва сеҳр бор. Унда ҳозирги кунда Сурхондарё шеvasига хос бўлган “Эна”, “Чеча”, “Кўноқ”, “Элат” сингари маҳаллий шевага оид кўплаб сўзлар учрайди.

Алпомиш образи мураккаб ва кўп қирралидир. У довжурак, ҳаёт тажрибасини кўрган, эл-юрт учун жонини ҳам аямайдиган қаҳрамон. Меҳнатда, курашда чиниққан соф виждонли инсон. Ўқтамлиги, душманларга қарши дадил туриши ва меҳр-шафқатлилиги билан ажралиб туради. Асарнинг бошидан то охирига қадар Алпомиш образи мунтазам ривожланиб боради.

Мусиқали театр актёри Мирза Азизов Алпомиш образини содда ва ғурурли, бир вақтнинг ўзида ҳам юрт таянчи, ҳам вафодор бўла оладиган қиёфасини ярата олган. У хотирлаб шундай сўзлайди: “Қаҳрамоннинг “Алпомишсиз эл бўлмайди, бий бобомнинг ули”, – деган сўзининг ўзида, ўзини актёрман деб ҳис қилган манаман деган инсон ҳам ижро пайтида кўзидан ёш оқиб кетади. Аслида бу гапларни йиғламасдан, жасорат билан, мағрур туриб гапириш керак. Лекин мен ҳар доим ушбу саҳнада шу сўзларни гапиришга қийналардим”. Айтиб ўтганимиздек, Алпомиш образи ўта мураккаб, унда халқнинг орзу-умиди, ишончи, келажаги яширинган.

Спектаклдаги Барчин образи ҳам ўзига хос сўзлашув, муомала-муносабат услубига эга образдир. Унда самимийлик, гоҳида ночорлик, қатъийликни кўриш мумкин. Барчин дилбар ва латофатли, вафодор ва мардонаворлиги билан ажралиб туради. Унинг инсонийлик хусусияти ва Алпомишга бўлган муҳаббати турли ария ва оммавий халқ хорлари саҳналарда ҳам намоён бўлади. Актриса З. Бойхонова Барчиннинг хокисор, бироқ кескин руҳиятини сўзлашув услубиятида, муносабатида кўрсата билган, гўзал ва майин, садоқатли ва мард аёл қиёфасини чиза олган.

Актриса ўз арияларида унинг турли қирраларини халқона ифода эта олган, бунда хор жамоаси яқиндан қўмаклашган.

Барчин образи устида ишлаган актёр қаҳрамони ҳолатидан келиб чиқиб, ижродаги сўзларига мантиқий урғу беришдан самарали фойдаланиши зарур. Бу услуб, ўғли Ёдгорни руҳлантириш саҳналарида айниқса кўзга ташланади.

“Алпомишнинг қайтиши” спектаклининг шиддаткор суръати биргина адабий мазмунда эмас, мусиқада ҳам яққол намоён бўлади. Унда сўз диалоглари ария ва хорлар билан узвий боғланиб кетган. Актёрларнинг саҳна маданияти ариялар орқали қаҳрамон қиёфасини жонлантириш хусусиятлари шундан далолат берадики, улардан овоз имкониятларини шакллантириш, такомиллаштириш борасида ижодий меҳнат қилиш талаб этилади.

Режиссёр-педагог Н. Қобил: “Асардаги анъанавий бахшиёна мусиқа, сўз

уйғунлиги ижодий жараёнда талабани касбга янада чуқурроқ ёндашишга, мусиқий материалнинг асар ғоясига ҳамоҳанглигини англашга, қаҳрамонлар руҳиятини очиб беришга, халқнинг бой миллий меросини ўрганишга ундайди”, дейди.

Дарҳақиқат, халқ ижодиёти намуналари асосида саҳна варианты яратилган мазкур мусиқали асарларнинг актёр тарбиясидаги ўрни ҳақида гапирадиган бўлсак, авваламбор мусиқий оҳангдорлик, сўз, саҳнавий хатти-ҳаракат бирлигида яратилган образнинг мусиқий жарангдорлиги, маънодор сўзлашуви, маҳорати эътиборни тортади. Хулоса ўрнида “Алпомиш” каби мусиқий 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. Январь, 2019.
3. Қобилов Н. Мусиқали театр актёрларининг маънавий тарбиясида “Алпомиш” ҳақидаги асарларнинг ўрни. Республика илмий-назарий ва амалий конференция материаллари. -Т.: “Наврўз”, 2014, 356-б.
4. Убай Б. “Қизил Ўзбекистон” газетаси. 14 январь, 1950.