

MUSIQA | 2023 йил, 3-сон (23)

ИЛМИЙ-УСЛУБИЙ ЖУРНАЛ • НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
SCIENTIFIC-METHODOLOGICAL JOURNAL

МУНДАРИЖА • СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

<i>Рустамбек Абдуллаев</i> Ўзбек мақомоти: мусиқий ёзувлар аломати	2
<i>Рустам Болтаев</i> Шашмаком Бузрук мақомига бир назар	7
<i>Элла Дергачёва</i> Линейность музыки Сергея Рахманинова в контексте символистской эстетики	12
<i>Дониёр Обидов</i> Хоразм созандалари рисоласи “Алиқамбар” ҳақида	16
<i>Botir Tashxodjayev</i> Jaz musiqasining tarixi va rivojlanishi	19
<i>Холида Юнусова</i> Микрофон стереотизимлари	23
<i>Саида Қосимхўжаева</i> “Рахманинов баҳори” фестивали маҳорат чўққисининг кўрсаткичи сифатида	26
<i>Закия Мирҳайдарова</i> Театр сахнасида хинд драматургияси таъсирида ўзбек симфоник асарларининг яратилиши	29
<i>Бахтиёр Ашуров</i> Нажмиддин Кавкабийнинг илмий мероси олимлар нигоҳида	34
<i>Мумина Ҳикматуллаева</i> Торли-чертма ва торли-урма чолғу мусиқасининг ритм асослари (датор, қашқар рубоб, чанг, танбур)	38
<i>Анвар Раимджанов</i> Эстетико-содержательный аспект квартетов венских классиков	43
<i>Шойиста Ганиханова</i> Роль музыкально-исторических дисциплин в формировании профессионального музыканта	47
<i>Қахрамон Ҳабибуллаев</i> Туба ижрочилигида ижрочилик аппарати постановкаси ва нафас постановкаси имкониятлари масалалари	50
<i>Елена Матвеева</i> О работе музыканта-исполнителя над первым концертом для скрипки с оркестром Мустафо Бафоева	55
<i>Дилфуза Абдуғаттарова</i> Дилдором чангий	61
<i>Захро Мухамеджанова</i> Соната Акмаля Сафарова в аспекте формирования композиторского стиля	64
<i>Умрбек Джуманиязов</i> Кўшиқ-ла кўраман оламни	69
<i>Javohir Ishaliev</i> Jaz ijrochiligida improvizatsiya mahoratini shakllantirish	72
<i>Низора Нажметдинова</i> Фортепиано синфида инструкторив этюдлар устида ишлаш усуллари	74
<i>Музаффар Ташиўлатов</i> Ўзбекистон заманида илк замонавий мусиқий таълим даргоҳлари фаолияти	78
<i>Динара Хидирова</i> О некоторых стилистических особенностях сонаты №1 для скрипки и фортепиано Д. Сайдаминовой	81
<i>Мадина Юсупова</i> Ақром Ҳошимовнинг “Уйғур халқ кўшиғи мавзусига вариациялар” деб номланган асарининг ўзига хос хусусиятлари	87
<i>Умида Матякубова</i> Композитор Р. Шуманнинг “Ўсмирлар учун тўплам” туркумининг болалар мусиқа адабиётида тутган ўрни	91
<i>Насиба Турсунбаева</i> Темурийлар даври “Шарқ ренессанси”	94
<i>Дилфуза Шамаҳмудова</i> Мусиқий-назарий фанларни ўқитишда электрон тестларни яратиш дастурларидан фойдаланиш (iSpring дастури мисолида)	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.
Мухамедова Ф.Н.
Турсунова Г.А.
Эргашева Ч.Э.
Мирталипова И.М.
Раҳимов Б.М.
Туламетов А.А.

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

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
18.03.2024 й.
Бичими 60x84 1/8
“Palatino Linotype”
гарнитураси.
Кегли 13.

ISSN 2181-9882

*Рустамбек АБДУЛЛАЕВ,
санъатшунослик фанлари доктори,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори*

ЎЗБЕК МАҚОМОТИ: МУСИҚИЙ ЁЗУВЛАР АЛОМАТИ

Аннотация. Ўзбек мақом санъати – халқ маданияти, маънавий дунёси, тафаккурдир; замонавий маданият жараёнида уни сақлаш ва ўзлаштириш воситаларидан бири ёзма манбалар – нота ва аудио-визуал ёзувлар бўлиб, илмий тадқиқ этиш, ижодкорлик ва ижрочилик санъатида асосий манба сифатида қўлланилмоқда.

Калит сўзлар: мақом, Шашмақом, танбур, нота тўплами, чолғу ва ашула йўллари.

Аннотация. Узбекское макомное искусство – культура, духовный мир, мировоззрение народа. В современном культурном процессе одним из средств его сохранения и изучения являются письменные источники – нотные и аудио-визуальные записи. Эти записи есть объекты научного познания, творчества и исполнительного искусства.

Ключевые слова: маком, Шашмаком, танбур, нотные сборники, инструментальная и вокальная музыка.

Annotation. Uzbek maqom art is the culture, spiritual world, and people's worldview, in the modern cultural process one of its preservation and research means has been such written sources as musical and audio-visual recordings. These recordings have been the objects of scientific knowledge, creativity, and the performing arts.

Keywords: maqom, Shashmaqom, tanbur, music collections, instrumental and vocal music.

Шарқ халқлари, жумладан, ўзбеклар орасида кўп асрлардан бери мавжуд бўлган мумтоз чолғу ва ашула йўлларининг дастлабки шакллари – ўрта асрларда шаҳар маданияти халқ ижоди намуналари негизида ҳамда бастакорлик ижодиёти шаклланиши, мумтоз шеърят ривожини ва ижрочилик маданияти юксалиши натижасида майдонга келган деб фараз қилиш мумкин. Ўрта аср мусиқа маданиятида “мақом – мусиқа чолғуларида куй ва ашулаларни ташкил этадиган товушларнинг жойлашадиган ўрни, яъни пардалардир” [9; 63].

Мақом санъати тараққиёти узоқ замонлардан илдири олиб, ўрта асрларда чолғу ва ашула йўллари шаклланди; “Шарқ ренессанси” давридан эса адабиёт ва санъат ниҳоятда ривожланишида етук ва ўзгача мумтоз мусиқа жанри сифатида кейинчалик мансуб мақомот тизими – “Дувоздаҳ мақоми” ибораси мусиқа, шеърят ва

рақс санъатларини мужассамлаштирувчи муштарак бадиий жараён бўлган мусиқали тасаввур ва ғоялар дунёси тарзида намён бўлди. Бинобарин, “асрлар давомида улуғ шоир ва олимлар, мохир бастакорлар, ҳофиз ва созандаларнинг машаққатли меҳнати ва фидойилиги, ижодий тафаккури билан сайқал топиб келаётган ушбу ноёб санъат нафақат юртимиз ва Шарқ мамлакатларида, балки дунё миқёсида катта шухрат ва эътибор қозонган”, – деб таъкидланади Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. Мирзиёевнинг миллий мақом санъатини янада ривожлантиришга бағишланган қарорида [2].

“Мақом” сўзи адабиёт (Рўдакий, Фирдавсий, Низомий, Жомий, Алишер Навоий, Бобур), тасаввуф илми (Ибн Араби, Ғазалий) ва бошқа соҳаларда кенг қўлланади; махсус ибора сифатида айнан мусиқа санъатида энг кўп ва хилма-хил маъноларда ишлатилади (парда тузилма, лад тизи-

ми, алоҳида мусиқа асари (чолғу ва ашула йўли), мусиқа тури (жанр) ва мусиқа туркуми). Мусиқа маданиятининг гуллаб-яшнаши, ўз навбатида, мусиқа илмининг ривожланишига ҳам асос бўлди. Ушбу даврларда мақомлар бадиий мукамаллиги ҳамда илмий ва амалий асосларининг пухта ишланганлиги билан ўрта аср олимларининг мусиқий рисолаларида илмий анъанага айланади. XV асрда мақом (лад), шўба ва овозлар муайян бир шаклда яхлит тизим (Дувоздаҳ мақоми – Ўн икки мақом) асосида таърифланган бўлиб, ушбу тизим Марказий Осиё минтақасида “Шашмақом” шаклланган даврга қадар жорий этилиб келди. Ўрта асрга келиб мақом тизими негизида Шарқ мақомоти - айнан мумтоз мусиқасининг локал туркум турлари (мақам, муғом, муқом, мақом, дастгоҳ), жумладан, Бухорода “Шашмақом” (XVIII) юзага келиб, кенг тарқалади ҳамда янги мақом туркуми (Хоразм, Фарғона-Тошкент) ва асарлар (чолғу ва ашула йўллари) яратилишига асос бўлди. Шу тарзда “ўзбек мақомоти” тушунчасига асос солинади.

Мақом ижрочидан алоҳида кўникма, билим ва маҳорат талаб қилади. Бундан ташқари, ёзма манбалар – турли ёзувлар (табулатура, “танбур чизиғи”, Европа нота тизими, фонограф, пектограмма, граммофон, тасма, диск ва б., умуман, нота-аудио-визуал) ишлатилган. Улар чолғу ва ашула йўллари таҳлил қилиш ва илмий тадқиқ этишда, ижодкорлик санъатида асосий манба сифатида қўлланади. Айнан, нота ёзувлари маълум даражада мақом чолғу ва ашула йўллари табиатига хос бўлган кўплаб жиҳатларни акс эттиради. Уларда куй ҳаракатининг энг содда шаклдаги кўриниши намоён бўлади. Мақомлар **нота ёзуви аломати** тамойиллари: **биринчи**, ёзувларда танбур (мақомларда етакчи чолғу) ижроси назарда тутилади (ҳар бир мақом ўзига хос парда тизими ва созланишига эга); Шашмақом ёзувлари (Успенский) ва Хоразм “танбур чизиғи” да мақом туркумларининг парда тизимлари қандай урф этилган бўлса, шундай нотага тушган (амалда ҳам, назарияда ҳам танбур парда тизимини белгиловчи асосий чолғу қилиб

олинган); аммо айрим мақом ёзувлари маълум мусиқа чолғуси талқинида амалга оширилган (Юнус Ражабий – дутор, А. Бобоҳонов – қашқар рубоби, М. Юсупов – тор). **Иккинчи**, ёзувларда мақом чолғу ва ашула йўллари куйларининг ички қонуниятлари (парда ва усул динамикаси), уларнинг хилма-хил муносабатлари инобатга олинади. **Учинчи**, муаллифнинг ёзиш услуби, унинг шартли томонлари – мутлақ эшитиш қобилияти (В. Успенский, А. Козловский, Юнус Ражабий), ижодий (Н. Миронов, М. Юсупов, Е. Романовская) ёки техника воситаси орқали фольклор ва илмий экспедициялар ҳамда ноталаштириш жараёнида ҳисобга олиниши лозим. **Тўртинчи**, мақомларнинг мусиқий матнлари замонавий Европа нота ёзуви (тенг тақсимланган ўн икки босқичли товушқаторга) асосланади ҳамда XX асрда битилган мақом тўпламлари ҳам айнан ушбу ёзувда амалга оширилган, лекин ижродаги нозик пардаларнинг белгили ифодаси олинмаган; нозик оҳанглар мақом парда тизимининг муҳим воситаси бўлиб, муайян мақомнинг тимсолини тасаввур этишда ўзига хос аҳамиятга эга. **Бешинчи**, транспозиция ҳолати (танбурда табиий товуш кўлами мавжуд) – куйни бошқа пардаларга кўчириш (созанда куй матнини ўз чолғусига, хонанда эса ўзининг овоз диапазонига мослаб, сал пастроқ ёки баландроқ пардадан туриб ижро этиши мумкинлиги (шу боис мақом ёзувларида тасодифий альтерация белгилари учрайди). **Олтинчи**, устозлар ва етук санъаткорлар ижроларидаги чолғу ва ашула куйлари овоз ёзув восита (фонограф, граммофон, тасма, замонавий аудио ва визуал ёзуви)лари орқали амалда қўлланиши. **Еттинчи**, ёзувларда амалдаги куй йўли ва шеър матни мумкин қадар аслига яқин қилиб хатга тушириш муҳим эканлигини таъкидлаш мақсадга мувофиқдир. Куй, усул, намуд ва шеър вазнларининг нозик сифатлари нота белгиларидан ташқари, анъанага кўра, устоздан шогирдга оғзаки равишда ўтиб келган. Нота ёзувлари мақом мажмуаларининг муштарак куй ва усул асосларини сақлаш воситаси бўлса, сўз (шеър) матнлари мазкур санъатнинг

ҳаёт талабларига қараб ўзгариши мумкин бўлган эркинлик томонлари билан боғлиқ (Юнус Ражабий ёзувларида сўз матнлари ўзбек тилида; Фазлиддин Шаҳобов ёзувларида – тожик (форси) тилида).

Мақом анъаналари ҳар қандай бадиий (айнан, мусиқий) фаолият каби маълум тамойилга таянади: ижод (яратувчанлик), ижро (ижрочилик) ва амалий (тингловчилик). Ушбу учлик (ижодкор, ижрочи, тингловчи) тамойили негизида мақом санъатининг муштарак жараёни юзага келади. Оғзаки анъаналар шароитида ижод билан ижро йўналишларининг чегараларини белгилаш қийин (жонли ижро – бу, ижод маҳсули). Мақомларнинг ижодкори етук санъаткор-бастакор, айтилишида у чинакам устоз созанда ёки хонанда сифатида мақомни юксак санъат даражасига кўтаришга қодир; у яратувчи, ижрочи, сақловчи, етказувчи, маърифатчи (тарғиботчи), маълум даражада олим ва устоз-мураббий (таълим берувчи). Унинг ижодий ҳиссаси табиий равишда миллий ва умуминсоний меросга қўшилиб кетган. Ҳар бир мақом (Бухоро, Хоразм, Фарғона-Тошкент) туркумлари, улар тартибидаги мақом чолғу ва ашула йўлларини ўз ичига олишини ҳисобга олсақ, ижрочининг салоҳияти, асарга хос мукаммал куй-шеър-усул ва мураккаб шакл каби қонуниятлари оғзаки анъанада ҳайратомуз ёдлаш ва эсда сақлаш қобилияти билан боғлиқ, ижод қилиш қудрати эса мақомдон санъатида ўз-ўзидан аён бўлади. Машҳур “Шашмақом” ижрочилари Ота Жалол Носиров ва Ота Ғиёз Абдуғанилар энг нуфузли мақом устозлари сифатида XIX-XX асрларда “мақомдон” (мақом доғишманлари) номи билан нафақат амир саройида, балки халқ орасида ҳам танилиб, чолғу (танбур) ва ашула йўлларини жуда пухта ўзлаштирган билимдон санъаткорлар деб эътироф этилган. Худойберган Мухркан, Матпано Худойберганов, Матёқуб Харрот, Ҳожихон Болтаев Хоразм мақомлари; Мулла Тўйчи Тошмухамедов, Шораҳим ва Шожалил Шоумаровлар Фарғона-Тошкент мақом йўлларини бир бутун мақом тизими сифатида ардоқлайдиган устоз даражасига етган санъаткор-

лар; мақом анъаналари ривожига улкан ҳисса қўшган; юксак ижод чўққиларига эришган, жонли ижрода мақомларнинг ашула йўлларини чуқур мутолаа қилишга қодир ижодкор эдилар.

XX асрда мақом санъатига қизиқиш, юксак бадиий мерос ва маънавий қадрият сифатида эътибор, унга бўлган эҳтиёж янги босқичга кўтарилди – ушбу санъатга янги қараш бошланди: мақомларни ёзиб олиш, нота тўпламлари сифатида нашр этиш, илмий ўрганиш, янги таълим тизими орқали ўзлаштириш; янги, замонага хос ижро услубларини кашф этиш, бастакорлик (оғзаки) ва композиторлик (ёзма) ижодиётида ижобий қўллаш ва б. Оғзаки анъанада сақланиб келаётган мақомлар ёзма анъана орқали ривожланди. Шу боис XX аср ўзбек мақоми таракқиётининг дастлабки тамойиллари:

- жонли анъана бўлиши мақомлар илмий-назарий ва амалий илмлар орқали сақланиб, ўзлаштириб келинди; мақом санъатидаги XX асрга оид муҳим бирламчи манба – ёзиб олиниши ва тўплам сифатида нашр этиб ўрганилиши (нота ва аудио-фонограмма, тасма ҳамда грампластинка ёзувлари); улар анъанавий “устоз-шогирд” мактаблари ва янги таълим – ўқув юртлари орқали ўзлаштирилиши. Мақомот таърифига оид илк илмий тадқиқотлар (М. Харратов, А. Фитрат, Н. Миронов, В. Успенский, В. Беляев, Е. Романовская), нота ёзувлари (В. Успенский, Н. Миронов, Е. Романовская, Ю. Ражабий) ва мақом ёзув тўпламлари нашри (XX асрнинг биринчи ярми);

- миллий мусиқий тафаккур ривожининг замонавий талқини кесимида ўзбек мақом санъати бўйича манбалар (янги мақом нота тўпламлари, китоблар, илмий-назарий тадқиқотлар (мусиқашунослик, фольклоршунослик, манбашунослик, мақомшунослик, органология фанлари бўйича), халқаро ва республика миқёсидаги илмий анжуманлар материаллари, замонавий аудио-визуал (радио, TV, грамофон, CD, DVD, мульти-видео-кино) ёзувлари муҳим илмий-назарий ва амалий йўналишга асос бўлиши.

Мақомларнинг тарихий ва илмий-назарий асосларини замонавий мусиқашунослик ва манбашунослик нуқтаи назаридан тадқиқ қилиш (И. Ражабов, Ф. Кароматов, Т. Ғофурбеков, О. Матёқубов, А. Назаров, А. Жумаев, Р. Султанова, Р. Юнусов, О. Иброҳимов ва б.), етук мақом ёзуви тўпламлари нашри (Ю. Ражабий, М. Юсупов), амалий ўзлаштириш (таълим тизими орқали), тарғибот (профессионал ва ҳаваскор мақом ансамбллари фаолияти), маърифий (XX асрнинг иккинчи ярми);

- XXI асрнинг ноёб кашфиёти – Халқаро миқёсда мақом санъати фестивали, илмий анжумани ва танлови; Шашмақом мусиқаси – “инсоният дурдонаси”; янги илмий йўналишдаги тадқиқотлар, электрон лазер (CD, DVD) ва рақамли нота-аудио-визуал ёзувлари мақом санъатининг замонавий талқини яратилишига омил бўлмоқда.

Дастлаб, нота ёзувлари ўрта аср мусиқа маданиятининг кескин ривожини билан боғлиқ бўлиб, бу даврда олиму мутафаккирлар томонидан кўплаб мусиқа рисолалари яратилди ва улар “ўзининг мазмуни ва салмоғи жиҳатидан жаҳон халқлари мусиқа назарияси тараққиётида жуда катта аҳамиятга эга бўлди” [9]. Аждодларимиз мусиқа асарларини ёзувга тушириш борасида ҳайратомуз кашфиётлар қилганлар. Натижада илк бор мусиқа ёзувлари Абу Наср Форобий томонидан яратилди (“Уд сози ёзуви”, X аср). Шарқ мусиқа назариясига, нота ёзувини яратишга ҳисса қўшган олим Сафиуддин Урмавий (XIII аср) нота ёзуви (“Уд табулатураси”)нинг бир неча намуналарини ихтиро этиб, айрим мақом намуналарини баён қилган. XIX асрга келиб ушбу ёзув янги шаклда Хоразмда “танбур табулатураси” номи билан тикланади. Мақомларни ноталаштириш мақсадида Хоразмда Муҳаммад Раҳимхон Соний (Феруз, Хива хони) ташаббуси билан шоир ва бастакор Паҳлавон Ниёз Мирзабоши (Комил Хоразмий) “танбур нота чизиғи”ни ихтиро этган эди (“Нўта китоби”) [6, 7, 8, 10]. Ушбу “ноёб, буюк ва бебаҳо маданий мерос” [1] мақом санъатининг илм ва амалиётини баробар

эгаллаган етук устозлар назарда тутилган; улар танбур ёзувини қўллаш доирасини кенгайтириб, Хоразм олти ярим мақоми (тўлиқ туркум), Бухоро Шашмақоми (123 чолғу ва ашула йўллари), Хоразм дутор мақомлари (илк туркум), сурнай йўллари ва фольклор намуналари мазкур тизим орқали ёзиб олинган ва амалиётда XX асрнинг 40-йилларигача қўллаб келинган.

XIX асрнинг иккинчи ярмидан анъанавий мусиқа намуналари рус ва хорижий санъаткорлар томонидан Европа нота тизими орқали ёзиб келинди (А. Эйхгорн, Р. Пфенниг, Ф. Лейсек, С. Рыбаков, Н. Миронов ва б.).

XX асрдан бошлаб ўзбек мақом санъатини тўплаш, изчил ўрганиш ва сақлаб қолиш мақсадида улкан ишлар амалга оширилди: фонограф, граммофон, турли аудио техника воситалари орқали ёзиб олиш; нотага тушириш, айниқса, биринчи навбатда Шашмақом туркумини ёзиб олиш; мақом анъаналарини сақлаш ва ўзлаштириш борасида махсус мусиқа таълими тизимини яратиш (анъанавий “устоз-шогирд” мактабларидан ташқари). Бу даврда ўзбек мақомоти намуналари етук санъаткорлар ижроларида замонавий ноталаштириш услубида ёзиб олиниб, нашр этилди: “Шашмақом” туркуми – В. Успенский (Шесть музыкальных поэм (мақом). 1924), Юнус Ражабий (Бухоро мақомлари. V жилд ЎХМ. 1959, Шашмақом. I-VI томли. 1966-1975, Ўзбек мақомлари. Шашмақом. 2007), А. Бобоҳонов (Шашмақом. Берлин. 2010); Хоразм Олти ярим мақоми – Е. Романовская (Хоразм классик мусиқаси. 1939), М. Юсупов (Хоразм мақомлари. VI жилд ЎХМ. 1958, Хоразм мақомлари. I-III томли (5-та китоб). 1980-1987); Хоразм “танбур чизиғи” – Матёқубов О. (ҳаммуаллифлик: Болтаев Р., Аминов Х. Ўзбек нотаси. 2007, Хорезмская танбурная нотация. 2010), Р. Болтаев (Дутор мақомлари. 2006); Фарғона-Тошкент мақомлари – В. Успенский (Гулёри-Шаҳноз. 1956), Юнус Ражабий (Ушшоқ, Гулёр-Шаҳноз, Баёт, Баёт Шерозий, Чоргоҳ, Дутоҳ-Хусайний//Шашмақом. 1966-1975, Ўзбек

мақомлари. Шашмақом, 2007, I-IV жилд ЎХМ. 1955-1959). Мақомларнинг мусиқий матнларини (уларнинг парда, усул ва таснифот низомларига мувофиқ) маълум ёзувларга тушириш даврнинг асосий мақсади бўлиб, келгусида мақом чолғу ва ашула йўлларини ёш созандаларга тушунарли нота тизимига кўчириш, ёзувлардан амалиётда фойдаланиш ҳамда уларни махсус нота тўпламлари (айнан, мақом китоблари) сифатида сақлаш. Зеро, бу ёзувлар дастуруламал эканлигидан далолат беради. Мақом нота ёзувлари назарий ва амалий жиҳатлари муштараклигида яратилган ёзма манбадир; мусиқа асарларини таҳлил қилиш ҳамда илмий ўрганиш учун ҳам асосий манба ҳисобланади.

XX-XXI асрларда Ўзбекистон мусиқа маданиятида мақом санъати фаол ривожланган ўзига хос тарихий-бадиий феномен сифатида этносанъатшунослик илм-фан соҳаларида ўрин эгаллаб келган; шу боис унда жамиятдаги тарихий ва маданий трансформацияларни намоён этган объектив муҳим ўзгаришлар юз бергани ҳам янги назарий ва амалий ёндашувлар, унинг маънавият, анъаналар, замонавий

жараёнлар билан боғлиқлиги ўз ифодасини топмоқда. Чунки “тенгсиз маънавий бойлигимиз бўлмиш мумтоз санъатни, халқ ижодининг нодир намуналарини асраб-авайлаш ва ривожлантириш, уни келгуси авлодларга безавол етказиш” [3] муҳим аҳамият касб этади.

XXI асрда мақомшунослик янги босқичга қадам қўйди. Бу янгиланиш жараёнини ўзлаштириш ҳамда мақом тафаккурининг илдизларига бошқача назар билан қараш имконини берадиган мусиқий ёзувлар – замонавий рақамли нота-аудио-визуал ва тикланган “танбур чизиги” нотаси, уларнинг воситасида ёзиб олинган ўзбек мақомоти (Шашмақом, Хоразм ва Фарғона-Тошкент мақомлари, сурнай ва дутор мақом йўллари, янги мақом туркумлари)нинг илмий-танқидий матнлари чоп этилганлигини эътироф этиш мумкин; илмий изланишлар жараёнида мақом истилоҳига янги тушунча ва атамалар: “ўзбек миллий мақом санъати”, “номоддий маданий мерос”, “инсоният дурдоналари” ҳам кириб келиши ушбу улуғвор санъатнинг умрбоқийлиги ва барҳаётлигини таъминлайди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Мирзиёев Ш. М. Буюк келажакимизни мард ва олижаноб халқимиз билан бирга қураимиз. -Тошкент: 2017.
2. “Ўзбек миллий мақом санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 17 ноябрдаги ПҚ-3391-сонли Қарори. “Халқ сўзи” газетаси, 2017 йил 18 ноябрь.
3. Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. М. Мирзиёевнинг Халқаро бахшичилик санъати фестивали очилишига бағишланган тантанали маросимдаги нутқи. “Халқ сўзи” газетаси, 2019 йил 7 апрель.
4. Абдуллаев Р. Ўзбек мумтоз мусиқаси. -Тошкент: 2008.
5. Матёқубов О. Мақомот. -Тошкент: 2004.
6. Матёқубов О., Болтаев Р., Аминов Ҳ. Ўзбек нотаси. -Тошкент: 2007.
7. Матякубов О., Болтаев Р., Рахимов Б., Аминов Х. Хорезмская танбурная нотация. -Ташкент: 2010.
8. Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқа тарихчаси. -Тошкент: 1998.
9. Ражабов Исҳоқ. Мақомлар. -Тошкент: 2006.
10. Фитрат Абдурауф. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. -Тошкент: 1993.

Рустам БОЛТАЕВ,

Урганч Давлат университети катта ўқитувчиси (PhD)

ШАШМАҚОМ БУЗРУК МАҚОМИГА БИР НАЗАР

Аннотация. Мақолада ўзбек халқининг миллий мумтоз санъат дурдонаси бўлиши Бухоро Шашмақоми тўғрисида маълумотлар келтирилган. Шашмақом ва унинг нота ёзувларини ўрганиш масалалари бўйича услубий таҳлил берилган.

Калит сўзлар: олти мусиқа поэмаси, танбур созланиши, Талқини Уззол, супориш, ўлчов.

Аннотация. В статье представлена информация о Бухарском Шашмақоме, национальном шедевре классического искусства узбекского народа. Приведен методологический анализ по вопросам изучения шашмақома, его нотных записей.

Ключевые слова: шесть музыкальных поэм, строй танбура, Талқини Уззол, супориш, размер.

Annotation. This article provides information about Bukhara Shashmakom, a national masterpiece of classical art of the Uzbek people. A methodological analysis is given on the issues of studying shashmakom and his musical notes.

Key words: six musical poems, tanbura system, Talkini Uzzol, suporish, size.

Ўзбек мумтоз санъат дурдонаси бўлган Бухоро Шашмақоми замонавий нота йўлларига ёзиб олиш бўйича XX аср бошларида рус олими, композитор В. Успенский томонидан 1924 йилда “Олти мусиқа поэмаси” номи нота матнлари ёзув сифатида тан олинди.

1934 йилда В. Успенскийнинг шогирди Е. Е. Романовская Хоразм мақомларининг чолғу қисмларини нотага олиб наشر эттирган. 1955-1959 йилларда академик Ю. Ражабий томонидан “Ўзбек халқ мусиқаси” рукни остида беш жиллик китоб наشر қилинган. Охириги жилди Бухоро Шашмақомига бағишланган.

1966-75 йилларда “Шашмақом”нинг I-VI жилдлари янги таҳрир остида чоп қилинган. Вақт ўтиши билан “Шашмақом” нота матнлари ҳам таъмирталаб ҳолга келиб қолганининг гувоҳи бўлмоқдамиз.

Усул, вазн ва ўлчовлар қўйиб, Шашмақом мажмуасининг чолғу ва ашула йўллари замонавий нота йўлига таъдил қилган В. Успенский, Ю. Ражабий, А.

Бобоханов нота матнлари, ўзбек мумтоз мусиқасининг илмий ва назарий асосларини очиб берган санъатшунос олим, профессор И. Ражабовнинг тадқиқотлари диққатга сазовордир.

Шашмақомнинг Бузрук мақоми Талқини Уззол ашуласининг назарий томонлари ўрганиш ва уни таҳлил қилиш учун устоз мусиқашуносларнинг фикрларига таяндик. Турли ҳофизлар ижро этган аудио ёзувлар асосида қайта тикланган нота матнининг қиёсий томонларига эътибор қаратдик. В. Успенский томонидан нотага олинган Ота Жалол ва Ота Фиёс ижролари, танбур созланиши, нота матнининг бас калитида ёзилган нусхалари ва Ю. Ражабий томонидан Шашмақом тўпламига кирган Бузрук мақоми нота матнларидан кенг фойдаландик.

Юқоридаги манбаларда келтирилган Шашмақом Бузрук мақомининг нота матнлари таққосланганда шундай манзара ҳосил бўлади. Ота Жалол ва Ота Фиёслар танбур чолғу созини И. Ражабов таъкидлаганидек, “сол-до” созида эмас,



балки “фа-си” бемол квинта интервалига созлаб ижро қилганлар [3; 14].



В. Успенский нотага олган Бузрук мақомида бас калити олдида “си” бемол алтерация белгиси қўйилган. Бир томондан бундай созланиш хонанда ишчи диапазонига мослаш учун бўлиши мумкин.

Ушбу нота матнларини муסיқий асар сифатида ижро қиладиган бўлсак, ўзига хос фарқлар мавжуд [3; 10].

Мисол учун, В. Успенскийнинг “Шесть музыкальных поэм” китобидаги Талқини Уззол қуйидагича берилган.



Биринчи фарқ қуйидагича: В. Успенский нота ёзувларида Ота Жалол ва Ота Гиёс танбур чолғу асбобининг қайси октава товуши билан ижро қилган бўлсалар, шу парда асосида нота матни ёзилган. Бугунги кун муסיқий нота ёзувларида ўзбек анъанавий халқ чолғулари орасида транспозиция, яъни ёзилишидан эшитилиши бир октава паст эшитилдиган чолғу созлар қаторига танбур ҳам киритилган. Шунга асосан бу созга нота

матнлари ёзилганда паст товуши кичик октава сол юқори товуши 3-октава ре товушини билдиради.

Иккинчи фарқ қуйидагича: Шашмақомнинг Мушқилот ва Наср бўлимлари усул тузилишларини А. Фитрат “Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи” рисоласида Талқин усули (оддий сўзлар билан) “бум бак бум бакка” деб ёзган [1; 14]. Шу усулни нота йўлига кўчирсак, қуйидаги ритмик шакл келиб чиқади:



Учинчи фарқ қуйидагича: нота матни- да сўз ўқиладиган ҳисса кўрсатилмаган. Агар шу нота матни орқали оҳанг ижро қилинадиган бўлса, (“Талқин” усулида- ги ашула ҳақида маълумоти бўлмаган) ижрочига қийинчилик туғдиради.

Шу сабабдан таълим тизимида мавжуд Шашмақом ноталари асо-

сида ашулаларни ўрганувчиларга ноқулайликлар юзага келмоқда. Чун- ки аудио ёзувлар билан нота матни орасида ўзгаришлар бор. Масалан, Ю. Ражабийнинг Шашмақом I “Буз- рук” мақомидаги “Талқини Уззол” ашуласи нота матнини кўриб чиқамиз [4; 64].

М.М. ♩ = 152-166

М.М. ♩ = 88-92

Э му - ға - ний ё - р(и)баз - ми - да на - во
соз ай - ла - санг жон фи донг бўл - сун, ға - мим шар - хи - дин
о - ғоз ай - ла - санг (о) - - - -

Ю. Ражабий раҳбарлигидаги мақом- чилар ансамбли ижро қилган аудио

ёзувларда нота гуруҳлари бошқача кўри- нишда учрайди.

М.М. ♩ = 76

Э му - ға - ний ё - р(и)баз - ми - да на - во
соз ай - ла - санг, жон фи - донг бўл - сун, ға - мим
шар - хи - дин о - ғоз ай - ла - санг ай о - - - Уд

Ўзбек миллий мақом санъати маркази директори, профессор С. Бегматов, марказ қошидаги Ю. Ражабий номидаги “Мақом” ансамбли бадиий раҳбари, Ўзбекистон халқ артисти А. Исмаилов, муסיқа раҳбари, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист А. Холтажиевлар билан ҳамкорликда Шашмақом нота матнларини қайтадан аудио ёзувлар асосида ёзиб олиш ишларини бошладик. Бунда нота

матнларида учрайдиган айрим камчиликлар аудио ёзувлардаги ижроларга мослаб нотага олинди. Маълум бўлдики, “Мақом” ансамбли жамоаси ижро қилган Талқини Уззол Таронасининг якуний қисмида Супориш келади, Ю. Ражабий томонидан нотага ёзиб олинган ва нашр қилинган, Шашмақом “Бузрук” мақоми тўпламининг I жилдида қуйидагича нота матни мавжуд [4; 71]:

ё р
ял - ла - ли дуст.

М.М.: ♩ = 90

ул
ло - ла си - фат

до - рин
кук - сим - да ни - шон эт

Келтирилган нота матнида Супоришдан олдин икки такт 3/4 ўлчовида, охирги такт эса 3/8 ўлчовида келган. Супориш бошланиши 4/4 ўлчовининг охирги нимчорак ҳиссасидан сўз ўқилган.

Аудио ёзув асосида ижродаги нота услубини ўзгартириб ижодий ёндашган ҳолда, янги нусхаси яратилди, яъни 3/4 ўлчовида Тарона якунланиш ҳиссаси 4/4 ўлчовининг 1-2 ҳиссасига тўғри келади. Супориш эса 4/4 ўлчовининг 3-4 ҳиссасидан бошланади.

М.М. ♩ = 152-166

М.М. ♩ = 88-92

Э му - ға - ний ё - р(и)баз - ми - да на - во

соз ай - ла - санг
жон фи донг бўл - сун, ға - мим шар - хи - дин

о - ғоз ай - ла - санг (о)

Назарий ва амалий тадқиқотлар на- ган мумтоз мусиқа намуналарини эмас,
тижасида маълум бўлдики, ўзбек мақом замон талабига жавоб бера оладиган нота
санъати асарлари бир жойда қотиб қол- ёзувларини яратиш зарур.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. “Фан”, 1993.
2. Успенский В. Шесть музыкальных поэм. -Бухоро: 1924.
3. Ражабий Ю. Шашмақом. -Тошкент: 1966.
4. Ражабий Ю. Музика меросимизга бир назар. -Тошкент: I жилд, 1978.
5. Матякубов О. Мақомот. -Тошкент: 2004.

Элла ДЕРГАЧЁВА,

доцент Государственной консерватории Узбекистана

ЛИНЕАРНОСТЬ МУЗЫКИ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Аннотация. В данной статье освещается одна из актуальных проблем современного музыкального искусства – взаимодействие и влияние эволюционного развития камерного вокального творчества С. Рахманинова. Выявлены противоречия, характерные черты и отличительные особенности искусства начала XX века. Рассмотрены музыкальные, художественно-эстетические принципы композитора, их актуальность в формировании культуры и образования XXI века.

Ключевые слова: композитор, С. Рахманинов, символизм, вокальная музыка.

Аннотация. Ушбу мақолада замонавий мусиқа санъатининг долзарб масалаларидан бири бўлмиш С. Рахманинов камер вокал ижоди ривожигаги ўзаро таъсири ёритилган. XX аср бошларида санъат соҳасидаги қарама-қаршиликлар, ўзига хос ва ажралиб турувчи қирралар очиб берилган. Композиторнинг мусиқий, бадиий-эстетик тамойилларининг XXI аср маданияти ва таълими шаклланишидаги долзарблиги кўриб чиқилган.

Калит сўзлар: композитор, С. Рахманинов, символизм, вокал мусиқа.

Annotation. This article focuses on one of the most significant issues in contemporary musical art: the interaction and influence of the evolutionary development of S. Rachmaninoff's chamber vocal work. Contradictions, characteristics, and distinguishing elements of early XX century art are highlighted. The composer's musical, artistic, and aesthetic values are discussed, as well as their significance in shaping culture and education in the XXI century.

Key words: composer, S. Rachmaninov, symbolism, vocal music.

“Истинная символика там,
где частное является
представителем более общего...”
И. Гёте

Музыка С. Рахманинова, развивающаяся в русле русской национальной классики, своим лиризмом сливаясь с П. Чайковским, имела свою индивидуальную мужественность. Могучая индивидуальность гениального пианиста ощущалась во всем что бы он не исполнял. Это выделяло его среди других выдающихся пиани-

стов-композиторов той эпохи. “Скрябин, Метнер и Дебюсси чаруют за фортепиано”, – замечает московский музыкальный критик Ю. Энгель, ставящий С.Рахманинова, как пианиста, в один ряд с Ф. Листом и А. Рубинштейном, и далее продолжает, – но это пианисты для собственных сочинений. С. Рахманинов, тоже большей частью играет собствен-

ные произведения, но с первого раза видно, что его пианизм гораздо шире их, и сам по себе представляет огромную художественную силу” [1].

Сочинения С. Рахманинова до сегодняшнего дня звучат свежо и актуально, так как его композиционные приемы на многие десятилетия вперед предопределили развитие музыкального искусства. Обратим внимание на техники используемые Сергеем Васильевичем, в связи с усложнением вертикали, в музыке начала XX столетия появляются многозвучные гармонии, состоящие из шести, семи, восьми и более звуков, которые начали разрешаться по своим собственным, интуитивно ощущаемым, композиторским законам. По существу, речь уже шла о логике последования гармоний, лежащих вне тональности, то есть - о новых законах гармонии. Связано это было, очевидно, с новыми тенденциями искусства, в котором национальные традиции не исчезали, а, иногда, принимали или приобретали сугубо специфический, архаический колорит. Эти тенденции были сильны в творчестве И. Стравинского, раннего С. Прокофьева, М. Равеля.

С. Рахманинов, обращаясь к многозвучным аккордам, пользуется приемом взаимной дополняемости гармоний, то есть разрешает одну гармонию в другую по принципу избегания в ней тех звуков, которые составляли предыдущую гармонию. Эту тонкую закономерность, уже широко применявшуюся в композиторской практике, впервые сформулировал А. Шёнберг в своем “Учении о гармонии” в 1911 году. Исходя из своих наблюдений, А. Шёнберг формулирует, что “последовательность аккордов кажется управляемой тенденцией: ввода во второй аккорд тех звуков, которых не хватало в первом” [3]. С. Рахманинов хорошо знал и интересовался принципом дополняемости гармоний.

Соединений. Совершенно естественно, что с утратой функциональности и тональных устоев, композиторы большое внимание стали уделять горизонтали, линейному следованию звуков в мелодии. “Для современной музыки, гармония, которая постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценна связующая сила контрапунктических форм” [2] – утверждал свою позицию С. Танеев.

Линейность, возникшая на новой основе, явилась следствием крушения законов функциональной гармонии. Увеличенное внимание к горизонтали повлекло и возрождение высокоразвитой техники полифонического письма. Во многих случаях общая фактура настолько полифонизируется, что все составляющие голоса приобретают собственную мелодическую независимость. Такую мелодическую многоплановость при большой независимости внутренних голосов, и одновременно их сцепляемости, мы видели уже в романсе ор.34 “Вокализ”. В нем “широкий и привольный русский напев облечен в форму барочной арии баховского типа” [1]. Однако, в музыке ор.38 “Маргаритки”, у С. Рахманинова заложена другая художественная задача, связанная с образно-текстовой стороной.

В ор.38 и особенно в №3 “Маргаритки”, широко представлена пасторальность, в которой встречается применение патетики и лирической мелодии, изливающихся из вершины источника – любви. Многие фрагменты здесь ассоциируются с жанровостью, но уже в другом понимании: как с жанром природы. Жанровость наиболее отчетливо выражена в мелодии, она не лишена самостоятельности и не заслоняется яркой и необычной гармонией. Зыбкость поэтического образа, колорит нашли свое отражение в трактовке ладотональности и ее опоры

– тоники *F-dur*. Фортепианное вступление имеет тенденцию к постоянному завуалированному выявлению тоники, что часто уже встречается и у Г. Малера. “Многие композиторы данного периода двигались к новой эпохе полифонического письма и стиля, но, так же, как и в предыдущие времена, аккорды в их сочинениях будут возникать как результат движения голосов” [5], – А. Шёнберг “Учение о гармонии”. В чем своеобразие этих новых черт, в чем их отличие в музыке от всех предыдущих стилей?

Одновременно с мелодизацией фактуры и возрождением линейных принципов, начинает проявляться тенденция к унификации горизонтали и вертикали. Уже при таком мелодическом стиле письма, гармония возникает как сплетение голосов. Вместе с тем, намечается и стремление к интервальному сближению вертикали и горизонтали. Гармония строится на том интервальном принципе, который лежит в основе мелодии. Такое интервальное сближение заметно уже было у И. Брамса: терцово-секстовое строение мелодии и гармонии, их взаимосвязь и зависимость. В “Маргаритках” ор.38 №3 С. Рахманинова основной интервал – секунда, и, мягко ниспадающая интонация вдоха или восклицания на кварте. Эти интервалы становятся составным элементом мелодии и сопровождения, начиная со вступления голоса и фортепиано. Надо отметить крайнюю экономичность полифонической и инструментальной ткани. В среднем разделе и условной репризе (границы разделов музыкальной формы не совпадают с делением стихотворного текста), композитор очень явственно вводит новые интервалы: сексту и октаву. Они подхватываются голосом, и, на короткое время, вокальная партия выдвигается на первый план.

Благодаря этому, мы видим всю значимость интервальных соотношений и их тематику.

В “Маргаритках” очень ярко заметно движение в сторону индивидуального музыкального решения: унификации фортепианной ткани, выведения ее из единого тематического источника. Подобный прием был когда-то широко применен композиторами-романтиками для воплощения настроений, который получил название романтической дуэтности. С. Рахманинов мог заимствовать это у романтиков, но не как самостоятельный прием, а как тенденцию. В “Маргаритках” мы слышим дуэт двух полноправных, полноценных голосов солиста и инструменталиста, длительно сохраняющих свое лицо. Композитор разрушает понятия мелодии и сопровождения, первого и второго плана. Вокальная линия теряет свое значение психологического центра, главного носителя художественного образа. Фортепианная партия распыляет мелодические интонации, тем самым подчеркивает свое основное действующее лицо. Ее техника и виртуозность высоко оценена мастерами-исполнителями. Имеется авторская транскрипция для фортепиано, где нет фактурных изменений, изданная в 1940 году в Нью-Йорке. В исполнении С. Рахманинова замечательно передано ощущение воздуха и пространства. Музыкальная ткань непрерывно живет и дышит, то расширяясь до очень широкого диапазона, то снова сжимаясь, создавая образ расцвета природы, торжества жизни и любви.

Своеобразие нового решения коснулось и вокальных партий в ор.38. Современное искусство начала XX столетия, в котором кантабилное интонирование, казалось бы, перестает играть существенную роль, в действительности, не отрекается ни от одного из своих высо-

ких завоеваний предыдущих стилей. Эволюция интонирования нашла своеобразное решение синтеза демакляционности и кантабильности. Единство и их равноправие в новом жанровом типе речитативной напевности назревало и формировалось в искусстве М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, позднего Р. Вагнера. Закономерно возникающая потребность в художественной фиксации слова, метрического акцента, возгласа,

нашли свое выражение в метроритмическом начале. Слово, его осмысленный речевой материал, приобрели ведущее значение в музыкальном вокальном интонировании. Общность узловых моментов вокальных партий в ор.38 многозначительна. Самое главное в них то, что они принадлежат к единому стилю С. Рахманинова – его современности, хотя и повествуют о стилистически жанрово различных образах поэтов-символистов.

Использованная литература

1. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. -Москва: 1973. - 351с.
2. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. -Москва: Просвещение. Изд.5. 2003. – 79с.
3. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове. Т.2. -Москва: Гос.муз.изд. 1961. – 540с.
4. Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Изд.5. – С.-Петербург: “Просвещение”. 2003. – 182с.
5. Schönberg A . Theory of harmony. – Wien. 1911. – 30s.

Дониёр ОБИДОВ,
Урганч давлат университети ўқитувчиси

ХОРАЗМ СОЗАНДАЛАРИ РИСОЛАСИ “АЛИҚАМБАР”

Аннотация. Мақолада Хоразм му- сиқа санъатининг энг қадимий асарлари- дан бири Дутор мақомлари таркибидаги “Алиқамбар”нинг яратилиш тарихи, му- сиқий тузилмаси ҳақида фикр юрити- лади.

Калит сўзлар: “Алиқамбар”, Дутор мақомлари, Қамбар Ота, рисола.

Аннотация. В статье рассмат- ривается история создания и музыкаль- ная структура одного из древнейших произ- ведений хорезмийского музыкального искусства “Аликамбар” в составе Ду- тарных макамов.

Ключевые слова: “Аликамбар”, Ду- тарные макамы, Камбар Ота, трактат.

Abstract: The article discusses the history of creation and musical structure of one of the oldest works of Khorezm musical art “Alikambar” as part of the Dutar makams.

Key words: “Alikambar”, Dutar maqoms, Kambar Ota, Ashik Aydin, tractate.

Хоразм воҳасининг халқ му- сиқа ижодиёти минтақада ўзининг қа- димийлиги, жанр, парда, усул тизимлари билан ажралиб туради. Му- сиқий меросимизнинг мукамал навла- ридан Дутор мақомлари ва Олти ярим мақоми халқ оғзаки ижоди ва анъанала- ридан илҳомланиб басталанган.

Урфий йўл билан бизнинг давргача етиб келган Дутор мақомлари таркиби- даги “Алиқамбар” Хоразм му- сиқа санъатининг энг қадимий асарларидан бири сифатида эътироф этилади ва унинг та- рихий илди- злари ушбу воҳа дoston йўл- лари асосида ишлангани таъкидланади. Асар Хоразм тўй-маросимларида созан- далар томонидан севиб ижро қилиб ке- линаётган бўлса ҳам, унинг пайдо бўли- шига оид ривоят ва тарихий сабаблар етарлича ўрганилмаган.

Туркий халқлар урф-одатларида до- стончилик турли мактаб ҳамда ижро қи- лиш услублари билан ажралиб туради. Ватанимиз худудида бу мактабларнинг ўзаро туташуви кузатилади.

Ўғиз туркийларининг халқ оғзаки ижодида кўпгина миллий дostonлар ва уларнинг ижрочилари ҳақида маълумот-

лар мавжуд. Жумладан, Дада Қўрқуд об- рази ўзининг халқ етакчиси ва тарбиячи- си сифатидаги ўрни билан ажралиб тура- ди. У му- сиқа (қўбиз билан қўшиқ айтган) билан шуғулланишдан ташқари, “авлиё” – аксарият туркий халқларнинг шоиру созчилари сиғинадиган пиру устози бўл- ган. Худди шунингдек, Хоразм замини, Туркменистон ва Озарбайжонда яшовчи соз аҳли Ошиқ Ойдин ҳамда Қамбар Ота сингари му- сиқа санъатининг пиру авли- ёларини доимо тавоф этадилар. Афсо- наларга кўра, му- сиқа бобида халққа чин дилдан хизмат қилишни мақсад қилган ёш санъаткорлар тушида ана шундай ав- лиёлардан оқ фотиҳа сўрайдилар.

Хоразм фольклори бўйича изланишлар олиб борган филолог олимлардан Н. Қобу- лов, С. Рўзимбоев, Ҳ. Абдуллаев, Т. Қиличев, С. Сариев; му- сиқашунослардан О. Матёку- бов, Б. Матёкубов, Б. Раҳимов ва бошқа- лар “Алиқамбар” тўғрисида халқ орасида сақланган турлича ривоятларни ўз асар- ларида келтиришди. Уларнинг фикрича, “Алиқамбар” эскидан келаётган ривоят бў- либ, бу муқаддас ва мўътабар асарнинг юза- га келиши Ҳазрат Алининг отбоқари Қам- бар Ота (Бобо Қамбар) номи билан боғлиқ.

Қамбар Ота Ўрта Осиё халқларида созандаларнинг пири сифатида эъзозланади. Кекса санъат вакиллариининг эслашларича, халқ орасида дини ислом тартибларининг тарғиботи билан машғул бўлганлардан бири Қамбар Ота бўлади. Унинг дуторда куй чалиб, эзгу ниятларга даъват этгани ҳақида афсона ва ривоятлар мавжуд. Дуторий тарона – “Алиқамбар” куйини ҳам у зот яратганлиги таъкидланади.

Эътиборлиси, “Алиқамбар” устоз-шогирд анъанаси асосида оғзаки тарзда бизгача етиб келган. Хоразмда ўтказиладиган тўй-ҳашам, турли сайил ва томошаларда янграйдиган куй-қўшиқнинг аввалбоши аксарият ҳолларда ушбу асар билан бошланади. Мақомлар сингари мумтоз куйлар сафидан жой эгаллаган бу муқаддас асар қадрият даражасида эъзозланади. “Хоразмда XIX асрдан бошлаб Олти ярим мақом қарор

топиши муносабати билан, Алиқамбар Дутор мақомлари туркумига киритилган” [1; 67].

“Алиқамбар”нинг айтим ва чертим йўллари мавжуд. Ушбу туркумларнинг айтим қисмлари айнан халқчил оҳанги ва мазмунли сўзлари билан ажралиб туради. “Алиқамбар туркумлари халқ тилида “Алиқамбар I”, “Алиқамбар II” ва “Алиқамбар III” деб юритилади. “Алиқамбар I”нинг чолғу бозғўйлари бир хил, туркумдаги чолғу ва ашула бўлимларнинг барчасида ўзгармасдан такрорланиб келади” [4; 51].

XVIII асрда яшаб ижод қилган қоракўллик шоир Мулло Ғойибий соз санъатининг дини ислом қоидаларига зид эмаслигини ўз шеърларида ифода-лашга ҳаракат қилган. Кейинги даврлардан бошлаб хоразмлик ҳофизлар унинг қуйидаги шеърини “Алиқамбар” куйига солиб айтадиган бўлганлар.

*“Соз билан суҳбатни ёлгон деманглар,
Одам Ато бунёд бўлганда бордур.
Ҳобил, Қобил онасининг қорниндан,
Алар ҳам дунёда энанда бордур.*

*Шайтонни қувдилар жаннат уйиндан,
Ҳар ким топар ўз хулқиндан, феълиндан.
Худо ўзинг асра азоб сувиндан,
Нуҳнинг кемасина минанда бордур.*

*Муллалар жам бўлиб топмади далил,
Ман санга сизиндим, ё Раббим Жалил.
Исмоил пайгамбар, Иброҳим Халил,
Макка Мадинани қуранда бордур.*

*Муллалар жам бўлиб кеттилар ҳама,
Ҳазоран демакнинг маънисини нима?
Подшо бўлиб ўтти шоҳи Жамжама,
Дунёнинг лаззатин тотганда бордур.*

*Бу дунёга кимки келди саришта,
Одам ўгли ҳар қайсиси ҳар ишда.
Хорут, Морут отли икки фаришта,
Бобилнинг чоҳига тушганда бордур.*

*Муҳаммад Пайгамбар (с.а.в.) дин йўлин очди,
Билол азон ай(т)ди, кофирлар қочди.
Абу Бакр, Умар, Усмон етишти,
Али ёқасидан тутанда бордур.*

*Эгни учун Исо осмонда қолди,
Искандар Зулқарнай(н) дунёни олди.
Мусонинг ҳассаси аждаҳо бўлди,
Насимийнинг пўстин сўянда бордур.*

*Ҳазрати Довуднинг қирқ ўгли бўлди,
Манманлик айлади, барчаси ўлди.
Қирқ ўгил ўрнига бир ўгил кўрди,
Довуднинг қирқ ўгли ўланда бордур.*

*Тоғларнинг бошидан кетмас тумани,
Бир кун бўлар Яратганнинг фармони.
Маҳдий келиб олур ёруғ жаҳонни,
Али зулфиқорин чаланда бордур.*

*Мулло Ғойиб айтар, Хизрдур пирим,
Пирим Шоҳимардон Али дастгирим.
Султон Ҳусайн подшом, Мир Алишерим,
Дунёнинг тўйини тутанда бордур” [3; 115].*

Бу “Созандалар рисоласи”нинг сўз матнида Одам Атодан тортиб Муҳаммад Пайгамбар (с.а.в.)гача бўлган барча пиру авлиёлар соз санъатига ижобий муносабатда бўлганлиги ҳамда у Аллоҳнинг бир неъматини эканлиги таъкидланади.

Хулоса қилиб айтганда, “Алиқамбар” куй ва усул тузилиши жиҳатидан бошқа жанрлардан ажралиб туради. Мазкур рисоланинг назмий баёни халқ орасида, чолғу ва ашула йўллари ҳофизу созандалар ижро дастурида яшаб келмоқда.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Матякубов О. Мақомот -Т.: 2004.
2. Матякубов Б. Достон наволари. -Т.: 2009.
3. Носир Р. Соз билан суҳбат. -Т.: “Фан”, 2007.
4. Раҳимов Б. Хоразм дутор мақомлари. Санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD) диссертацияси -Т.: 2021.
5. Қурбанов Р. Санъатнинг сирли олами -Т.: 2011.

Botir TASHXODJAYEV,

Botir Zokirov nomidagi Milliy estrada instituti o'qituvchisi

JAZ MUSIQASINING TARIXI VA RIVOJLANISHI

Annotatsiya. Taqdim etilayotgan maqola jaz musiqasining yaratilish tarixi va rivojlanish bosqichlariga bag'ishlangan bo'lib, gospel, spirichuel, regtaym, blyuz, diksilend jaz uslublarining paydo bo'lishi va ularning asoschilari batafsil yoritilgan. Ushbu maqola soha mutaxassislari va keng jamoatchilik uchun mo'ljallangan.

Kalit so'zlar: kantri, jiga, regtaym, bugi-vugi, talqin.

Аннотация. Представленная статья посвящена истории создания и этапам развития джазовой музыки, подробно описаны возникновения джазовых стилей gospel, spirichuel, regtaym, blues, dixieland и названы имена их основателей. Эта статья предназначена для музыкантов профессионалов и широкой публики.

Ключевые слова: кантри, жига, регтайм, буги-вуги, интерпретация.

Annotation. The presented article is devoted to the history of the creation and stages of development of jazz music; the emergence of the jazz styles gospel, spirichuel, regtaym, blues, dixieland and their founders is described in detail. This article is intended for professional musicians and the general public.

Key words: country, jig, ragtime, boogie-woogie, interpretation.

Jaz bu – XIX-XX asrlar mobaynida AQShda Afrika va Yevropa musiqa madaniyatlarining o'zaro sintezi natijaida yuzaga kelgan "yengil" musiqa qatlamlaridan biridir. Bu afrikacha ritmlar va yevropacha garmoniya sintezidir. Jaz negrityancha folklor – sperichuel, gospel, blyuz, soul, oq qishloq va shahar folklori – kantri, jiga, regtaym, bugi-vugining uyg'unlashuvi asosida yuzaga kelgan. Jaz negizini afrikalik qullarning Amerika mintaqasiga olib kelingan davrlardan izlash lozim. Asta-sekin nafaqat Afrika xalqlari orasida, balki Amerikaning oq tanli aholisi (ispan, ingliz, fransuz va h.k.) o'rtasida ham madaniyatlar aralashuvi yuz berdi. Bu aralashuv afroamerikacha madaniyatning, xususan, musiqa madaniyatining paydo bo'lishiga olib keldi. Afrika va Yevropa musiqa madaniyatlarining aralashuv jarayoni "protojaz"ning, keyinchalik esa umumiy tushunchadagi jazning paydo bo'lishiga olib keldi.

Musiqiy ijrochilikning yangi uslubi dastlab "Jass" deb, keyin esa "Jasz" tarzida yoziladi va 1918-yildan boshlabgina o'zining ho-

zirgi "Jaz" ko'rinishiga ega bo'ladi. Jazning beshigi Nyu Orleandir. Shunisi ajablanarliki, ilk bor tan olingan jaz musiqachilari oq tanlilar edi. 1917-yilning 26-fevralida "Viktor" firmasining Nyu Yorkdagi studiyasida nyu orleanlik beshta oq tanli musiqachi o'zlarining birinchi jaz gramplastinkasini yozadilar. Ushbu audio yozuv paydo bo'lguniga qadar jaz musiqa folklori bo'lib qolavergan. Magnit tasma chiqarilgach esa u bir necha hafta ichida butun Amerikani hayratga solgan. Audio yozuv afsonaviy "Original diksilend jaz bend" nomli jaz guruhiga tegishli edi.

Spirichuel (inglizcha – "Spirituals", "Spiritual music") bu – protestant afroamerikaliklarning ruhiy qo'shiqlari bo'lib, janr sifatida u XIX asrning so'nggi uchdan birida AQShda afroamerikaliklarning Amerika janubidagi modifikatsiyalangan beixtiyor qo'shiqlari sifatida shakllanib (o'sha yillarda "Jubiliz" atamasi ishlatilgan), Amerikaga oq ko'chmanchilar tomonidan olib kelingan madhiyalardan olinadi. Qo'shiqlar afroamerikaliklarning kundalik hayotining o'ziga xos sharoitlariga moslashtirilib, folklori qayta ishlashga sabab bo'ldi.

Ular afrikaliklarning o'ziga xos unsurlarini (jamoaviy improvizatsiya, o'ziga xos ritmni aniq poliritm bilan, glissandoli tovuchlari, buzilmagan akkordlar, maxsus emotsionallik) ingliz-keltlar asosida paydo bo'lgan amerikalik puritan madhiyalarning uslubiy xususiyatlari bilan birlashtiradi. Ko'pincha qo'shiq chapak chalish va kamroq raqs bilan birga bo'lgan. Ruhiiy shaxslar jazning paydo bo'lishi, shakllanishi va rivojlanishida sezilarli darajada ta'sir ko'rsatdi. Ularning aksariyati jaz musiqachilari tomonidan improvizatsiya uchun mavzu sifatida ishlatiladi.

Gospel – XIX asr oxirida paydo bo'lgan va AQShda XX asrning boshlarida rivojlangan ma'naviy xristian musiqa janri bo'lib, sof diniy musiqa janri sifatida XIX asrning oxirida xalq kuylari va nasroniy madhiyalari aralashmasidan rivojlangan. Vaqt o'tishi bilan gospel musiqa olamida to'laqonli o'z o'rnini topdi. Dastlabki muvaffaqiyatli gospel ijrochilaridan biri 1920-1930-yillarda mashhur bo'lgan Karterlar oilasi edi. Birinchi marta "gospel" atamasi Filipp Biss tomonidan 1874-yilda nashr etilgan "Gospel qo'shiqlari, yakshanba maktablari uchun eski va yangi tanlangan madhiya va qo'shiqlar to'plami" da qo'llanilgan.

Gospel janri 1930-yillarda rivojlangan bo'lib, afroamerikaliklar cherkov muhiti va ma'naviy an'alarini davom ettirdi. Janr asoschisi Charlz Tindli (taxminan 1859-1933-yillar) ularga matnlar va kuylar yozgan metodist ruhoniy hisoblanadi. Mahalia Jekson haqli ravishda Chikago cherkovlaridan dunyoga gospel musiqasini olib kelgan janr malikasi hisoblanadi. Uning izdoshlari Marion Uilyams, Della Ritz (u o'z qo'shiqlari bilan Amerika xit-paradini bir necha marta zabt etgan), Ruti Foster (o'z albomlarida gospel, blyuz va *rok and roll*ni birlashtirgan) va boshqa ko'plab ijrochilar ham bor edi. Ommabop musiqada gospelni Rey Charlz, Elvis Presli, Litl Richard, Meraya Keri kabi ijrochilar ham ijro etishgan.

Regtaym (inglizcha "Ragtime") – Amerika musiqa janri hisoblanib, 1900-1918-yillarda ommalashgan. Regtaym so'zining ke-

lib chiqishi hali aniq emas. Bu so'z inglizcha "Ragged time" so'zidan kelib chiqqan degan farazlar ham mavjud. U fortepianoda ijro etiladigan ilk yetuk jaz janrlaridan bo'lib, XIX asr oxirida shakllangan. Regtaym XX asrning boshida keng tarqalib, shuhrat qozongan. 1905- 1910-yillarni regtaymning "oltin davri" deb atash mumkin. Bu janr raqsboq janr bo'lib, 2/4 yoki 4/4 o'lchovda, bassda bir tekis ritmda xuddi marsh ritmdagidek, mavzu esa kuchli sinkopalashtirilgan holatda bo'ladi. Regtaym jazning yaralishida poydevor bo'lgan uslublardan biri hisoblanadi. Regtaym ijrochiligida fortepiano yetakchi cholg'u bo'lganligi sababli regtaym ijodkorlari asosan pianinochilar bo'lgan. Keyinchalik regtaym nafaqat fortepianoda, balki kichik orkestrlar tomonidan ham ijro etilgan: Antonin Dvorjakning Amerika xalq musiqasi asosida yozilgan "Yangi dunyo" simfoniyasi, torli cholg'ular uchun "Amerikacha kvartet", Igor Stravinskiyning o'n bitta cholg'u uchun yozilgan "Regtaym" (1918) asarlarini misol tariqasida keltirish mumkin. Regtaym yo'nalishida ijod qilgan taniqli kompozitor va fortepiano ijrochilaridan Skott Joplin, Jeyms Skott va Robert Xemp-tonlarni aytib o'tish mumkin.

Blyuz ("Blues") – atamasi inglizcha so'z bo'lib, "g'amginlik" degan ma'noni anglatadi. Bu atama Amerika jaz musiqasi tadqiqotchisi B. Ulanov fikricha, 1912-yildan qo'llanila boshlangan hamda 1914-yil "Blyuz otasi" nomini olgan U.Xendi ijodi tufayli keng targ'ib qilingan. 1933-yildan esa zamonaviy blyuz ijrochisi va asoschisi deb taniqli Billi Holiday tan olingan. Blyuz – jazdagi janr, musiqa shakli, o'ziga xos tovushqator, garmoniya, kadensiya va boshqalardir. Blyuz jazning asoslaridan biri bo'lib, uni o'rganish har bir jaz ijrochisi uchun shartdir. Chunki hatto hozirgi zamonaviy jaz yo'nalishlaridan biri jaz-rok ham blyuz xususiyatlariga asoslangan. Bundan tashqari jiga, ritm & blyuz, fank, soul yo'nalishlari ham blyuz negizida yaratilgan. Blyuz hozirgi kunda ham hamma jaz musiqachilari tomonidan ijro etiladi. Musiqashunos V. Ozerov ta'kidlashicha: "Blyuz

musiqasi ta'sirida Amerika she'riyatida (L. Xyuz, J. Keruak) va adabiyotida (J. Bolduin, S. Fittsjerald) ijodlarida ham blyuz yo'nalishi shakllandi". Hozirgi Angliyaning musiqiy sahnasi 1964-yilga qadar Amerika soyasi ostida yashadi, ammo o'sha davrdayoq Angliyada o'nlab yillar davomida ish-qibozlari unchalik ko'p bo'lmagan va asosan kichik klublarda kam sonli tinglovchilar uchun ijro etiladigan blyuz rivojlanayotgan edi. Inglizcha blyuz markazi London bo'lib, unda asosiy ritm & blyuz guruhlari jamlangan edi. Mazkur yo'nalishning targ'ibotchilari va musiqachilari Aleksis Korner hamda Jon Meyoll edilar. A. Korner asos solgan guruh bilan ko'plab musiqachilar hamkorlik qildilar-ki, ular keyinchalik jahon miqyosida mashhur bo'lgan san'atkorlarga aylandilar. Ular orasida Dik Xekstell-Smit, Charli Uotss va Mik Jagger, Grem Bond, Jek Bryus, Jinjer Beyker, Robert Plant, Li Jekson va boshqa ko'plab musiqachilar bor edi.

"Nyu Orleancha jaz" deb, 1900-1917-yillar orasida Nyu Orleanda jaz ijro etgan musiqachilar uslubiga aytilgan. Jaz tarixining bu bosqichi "Jaz davri" sifatida mashhur bo'ldi. Nyu Orleanning ko'ngilochar dahasi yopilgach, jaz mintaqaviy folklordan umummilliy musiqiy yo'nalishga aylana boshlaydi va AQShning shimoliy hamda shimoliy-sharqiy hududlarida keng tarqaladi. Jazning rivojlanishida Nyu Orlean bilan bir qatorda Sent-Luis, Kansas-siti va Memfis kabi shaharlar ham katta ahamiyat kasb etdi. Regtaym XIX asrda aynan Memfisda paydo bo'ladi va shu yerdan 1890-1903-yillar davomida butun Shimoliy Amerika mintaqasiga tarqaladi. Shuningdek, jiga va regtaym kabi afro-amerika folklori musiqiy oqimlarining o'tkir mozaykali menestrellari namoyishi barcha joylarga tez tarqalib, jazning kirib kelishiga zamin yaratdi. XIX asrning oxirlaridanoq Nyu Orleandan Sent-Polga qatnaydigan kema safarlari ham ommalashib bordi, ularning dastlab dam olish kunlarida, keyinchalik esa butun hafta davomida qatnashi yo'lga qo'yildi. 1900-yildan e'tiboran bu sayr kemalarida Nyu Orlean orkestrlari chiqishlar qila boshladilarki, ularning mu-

siyasi yo'lovchilar uchun birmuncha yoqimli ko'ngil yozish turi bo'lib qoldi. Shunday orkestrlarning birida Lui Armstrongning bo'lajak rafiqasi, birinchi jaz pianinohisi Lil Xardin o'z faoliyatini boshlagan. Daryo bo'ylab reyslarni amalga oshiruvchi paroxodlar to'xtash joylarida tez-tez to'xtab, u yerda orkestrlar mahalliy tomoshabinlar uchun kontsertlar uyushtirar edilar. Aynan mana shunday konsertlar Biks Beyderbek, Jess Steysi va boshqa ko'plab jaz musiqachilari uchun ijodiy debyut bo'lib qoldi. An'anaviy jazni tiklash harakati 1940-yillarning sving va bebop orkestrlari ovozigga javoban paydo bo'ldi (bebopni ko'pchilik musiqadagi betartiblik sifatida qabul qildi; Lui Armstrong bopni "xitoy musiqasi" deb nomladi, Diksiel tomonidan tortib olindi). Shu vaqt ichida "Eski Janubiy" an'anaviy jazni qayta tiklagan musiqachilar "dixieland" so'zini "erta jaz" deb atashni boshladilar. Bu vaqt guruhlari o'zlarini "dixieland" deb atashgan, o'nlab yillar oldin mavjud bo'lgan yozuvlar va guruhlarga ataylab taqlid qilishgan. 1940-yillarda Vilbert de Parij, Tur Murfi, Lou Vatters, Art Hodes va Kris Barber kabi musiqachilar ushbu uslubda ijro etishgan. Diksilend Nyu Orlean musiqiy hayotida, ayniqsa, Mardi Gras davrida muhim rol o'ynashda davom etdi va uning an'analari keyingi yillarda klarnetchi Pit Fontan va karnaychi Al-Xirt kabi mashhur musiqachilar tomonidan davom ettirildi. Boshqa musiqachilar ijroning yangi usullari va yangi kuylarni yaratishda davom etishdi. Masalan, 1950-yillarda *progressive dixieland* polifonik improvizatsiyani *be-bop* ritmi bilan birlashtirdi.

Original dixieland jass band 1891-yildan beri Nyu Orleanda guruhlarga rahbarlik qilgan barabanchi "Papa" Jek Leyn ko'pincha oq jazning otasi deb Missuridan Kansas-Sitigacha borar edi. Afro-amerika folklorining mustahkam ildizlari tufayli bu shaharda blyuz rasmiylashtirildi va nyu orleanlik jaz musiqachilarining virtuoz ijrosi o'ziga rivojlanish uchun juda yaxshi muhit topdi. 1920-yillar boshiga kelib Chikago jaz musiqasining rivojlanish markaziga aylandi-

ki, unda AQShning turli joylaridan kelgan ko'plab musiqachilarning sa'y-harakatlari bilan "Chikago jazi" nomini olgan uslub yaratildi.

Diksilendni ba'zida *hot jaz* yoki *an'anaviy jaz* deb ham atashadi. Dastlab Diksilend ijrochilari 20-asrning boshlarida Nyu Orleanda paydo bo'lgan qora tanlilar uslubini nusxalashgan, ammo keyinchalik Yevropa kompozitsiya texnikasi elementlari diksilendga kirib kelgan. Natijada ohang an'anaviy jaz bilan taqqoslaganda silliqlashdi. Diksilend bugungi kunda Nyu Orleaning trendiga aylandi. "Dixieland" atamasining musiqaga nisbatan ilk qo'llanilishi Nyu Orleandagi *Original Dixieland Jaz Band* nomi bilan sodir bo'lgan (u tez orada o'z ismini "Original Dixieland Jaz Band"ga o'zgartirgan). Ularning 1917-yildagi yozuvlari ushbu yangi musiqa uslubini ommalashtirishga yordam berdi. O'sha paytda jaz ichida "janr" bo'linishi yo'q edi, shuning uchun "dixieland" so'zi musiqiy uslubga emas, balki faqat guruhga tegishli bo'lgan. Guruhning ovozi afroamerikalik *Nyu Orlean ragtime* va *sitsiliya* musiqasining aralashmasidan iborat edi.

Sitsiliya musiqasi 1910-yillarda Nyu Orlean musiqasahnasida, cherkov musiqasi,

dafn va blyuz musiqasi bilan bir qatorda ko'plab janrlardan biri edi. 1930-1940-yillarda ushbu harakatdagi qora tanli ijrochilar singari guruhdagi improvizatsiyaning dastlabki uslubi ko'pchilik tinglovchilarga yoqmadi. Shu bilan birga har ikkala irqning ijrochilari bir xil uslubda ijro etishni davom ettirdilar. An'anaviy jazni tiklash harakati 1940-yillarning *swing* va *bebop* orkestrlari ovozigacha javoban paydo bo'ldi. Shu vaqt ichida "Eski Janubiy" an'anaviy jazni qayta tiklagan musiqachilar "dixieland" so'zini "erta jaz" deb atashni boshladilar. 1940-yillarning boshlarida esa eski uslublar orqaga qaytishni boshladi. An'anaviy jaz Amerika madaniy landshaftining muhim qismi sifatida qabul qilindi. Yoshroq qora tanli musiqachilar o'tmish bilan aloqa qilishdan qochishgan.

"Oq jazning otasi" deb tanilgan "Papa" Jek Leynning talabalaridan biri bo'lgan Nik La Rokka 1916-yilda o'zining *Original Dixieland Jaz* (dastlab "Jaz") (ODJB) guruhini tashkil qilgan. ODJB, shuningdek, turbe klarnet va trombondan foydalanish an'anasini o'z zimmasiga oldi. 1917-yilda ODJB "Livery Stable Blues"ni yozib oldi. Bu birinchi jaz yozuvi deb hisoblanadi va tarixdagi birinchi millioninchi sotuvga aylandi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Gridley, Mark C. *Jazz styles. History and analysis* (2000).
2. Jones, LeRoi. *Blues people: Negro music in white America*. N.Y. William Morrow and Company, 1963. – 244 p. ISBN 0-688-18474-X.
3. Hodeir, André. *Jazz, its evolution and essence*. Grove Press, 1958.
4. Hodeir, André. *Jazz, its evolution and essence*. Grove Press, 1958.
5. Marshall W. Stearns "The Story of Jazz".

Холида ЮНУСОВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси ҳузуридаги Ботир Зокиров номидаги

Миллий эстрада санъати институти катта ўқитувчиси

МИКРОФОН СТЕРЕОТИЗИМЛАРИ

Аннотация. Мақолада AB, NOS, DIN, ORTF, MS, XY каби микрофон системалари турларининг келиб чиқиш тарихи ва ривожланиши ҳақида баёнот берилади. Овоз режиссёрлиги соҳасига янги кириб келган мутахассислар учун овоз ёзишнинг муайян турлари учун мос стерео тизимини танлаш ва фойдаланиш бўйича амалий тавсиялар берилади.

Калит сўзлар: микрофон, стерео ёзув, фазовийлик, бинаурал ёзув.

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются история возникновения и разновидности микрофонных систем, таких как AB, NOS, DIN, ORTF, MS, XY и другие. Приведены практические рекомендации для начинающих звукорежиссеров для выбора и использования подходящей стереосистемы при определенных типах записи.

Ключевые слова: микрофон, стереозапись, пространственность, бинауральный звук.

Annotation. This article discusses the history and varieties of microphone systems such as AB, NOS, DIN, ORTF, MS, XY and others. Practical recommendations are given for novice sound engineers to choose and use a suitable stereo system for certain types of recording.

Keywords: microphone, stereo recording, spatiality, binaural sound.

Овоз ёзуви пайдо бўлиб, кино, радио, телевидениеда кенг қўлланила бошлагандан бери, ҳал бўлмайд келаётган муаммо мавжуд. Бу ҳам бўлса, овознинг табиий тембрини, маконда жойлашувини залдаги тингловчи эшитадигандек қилиб ёзиб олишдир.

Маконийлик деганда эшитувчини маконда ҳар томонлама “қамраб” олган, турли томонлардан келган товуш ва қайтган товушлар натижасида шакланган ҳис тушунилади. Бу – товуш панорамаси, акустик атмосфера, товуш ичкарилиги, тиниқлик ва ҳоказо.

Бундай қабул қилиш эшитиш аъзоимиз бинаурал, 3 ўлчамли 3д қабул қилиши орқали амалга оширилади. Вертикал текисликда қулоқ чиғаноқлари дифракцияси (дифракция – тўлқинлар ҳаракат йўналишида учраган тўсиқларни айланаб ўтиши) натижасида горизонтал текисликда (сигналлар вақти ва жадаллигининг ҳар хиллиги орқали) товушнинг спектрал тузилиши ўзгариши орқали, ичкарилиқда (товуш плани) сигнал да-

ражасининг ўзгариши, асосий ва қайтган товушларнинг мутаносиблиги орқали маконийлик ҳисси пайдо бўлади.

Овоз ёзуви ривожланишининг илк босқичларида моноовоз ёзуви қўлланилган. Бунда овоз ёзуви битта микрофон орқали ёзиб олинган, бир каналдан узатилган ва битта радиокарнайдан эшиттирилган. Лекин тингловчига маконийлик етказиб бера олинмаган, шунингдек, тиниқлик йўқолган. Узоқ вақт мобайнида монофоник овоз ёзуви сифатини яхшилаш борасида изланишлар олиб борилган. Моноамбиофоник, псевдостереофоник тизимлар таклиф қилинган. Буларда овоз ёзувида бир нечта микрофонлардан фойдаланилган, қайта эшиттирилиш бир неча динамиклар орқали амалга оширилган.

Ўтган асрнинг 30-40-йилларида стерео тизимини яратиш бўйича илк тажрибалар ўтказилган. Бу ўша давр учун илғор қадам бўлиб, товуш 2 та микрофон орқали ёзиб олинган, 2 та алоқа канали орқали узатилган ва 2 динамикдан янграган. Натижада овоз ёзувининг маконийлик

ҳисси ошган, тиниқлик ва табиийлик сифатлари яхшиланган.

Овоз ёзувида иккита қўшма микрофонлардан иборат тизимни қўллаш ғоясини 1931 йилда Алан Блумлейн илгари сурди. Бир вақтнинг ўзида “Белл лабс” фирмаси томонидан айри микрофон тизими ишлаб чиқилиб, илк тажриба овоз ёзуви амалга оширилди, бунда Филадельфия оркестри ижросида куй ёзиб олинган.

XX асрнинг 80-йилларига келиб, рақамли технологиялар жорий қилина бошлангандан сўнг, маконийликни етказишда янги имкониятлар очилди. Ҳозирги кунда Dolby Digital, Binaural, Ambiphonic, Wave Field каби тизимлар жадал ривожланмоқда. Кўп каналли овоз ёзуви учун махсус микрофон тизимлари ишлаб чиқилмоқда.

Ҳозирги кунда ишлаб чиқарилган микрофон стереотизимларини қуйидаги турларга бўлиш мумкин:

Айри стереотизимлар (AB, DIN, NOS, ORTF, Baffled);

Қўшма стереотизимлар (XY, MS, Blumlein);

“Юқори” стереотизимлар (Overhead);

“Сунъий бош” типидagi стереотизим (Head related);

Бинаурал стереотизим.

AB – бу тизим орқали овоз ёзишда ижрочилар олдида сезувчанлиги ва йўналтирилганлиги бир хил бўлган иккита ёки ундан ортиқ (одатда иккита) микрофон бир-биридан маълум масофа узоқликда қўйилади. Ҳар бир канал ўзининг “жойига” ишлаши керак. Микрофонларнинг акустик ўқлари параллел ёки ўтирилган бўлиши мумкин. Стереоэффект микрофонларга товуш манбасидан келаётган товуш фазаси ва вақтнинг фарқи орқали олинади. Микрофонлар орасидаги масофа қанчалик узоқ бўлса, стереоэффект шунчалик яққол билинади, бироқ бу, ўртадаги овозлар пасайиб кетишига, натижада муסיқий баланс ёмонлашишига олиб келади. Масофа 1 метрдан узоқ бўлмаслиги керак (одатда 50-60 см. бўлади). Микрофон товуш манбасига кўпроқ яқинлаштирилса, мако-

нийликдаги товуш ичкарилигини йўқотиб қўйиш мумкин. Шунингдек, пастки частоталар бўрттириб эшитилади. Чолғу локализациясини яхшилаш мақсадида 3 AB тизими қўлланилади. Бунда марказга қўшимча микрофон қўйилади.



AB стереотизими

90 градус бурчақда, микрофон капсуллари орасидаги масофа 20 см. ни ташкил қилган ҳолда ўрнатилади. Фортепиано чолғуси ёзувида яхши вариант ҳисобланади.

NOS – Нидерландия радиоси номи. Унда бир-биридан 30 см. масофада 90 градус бурчақда кардеоида йўналтирилган микрофонлардан фойдаланилади. Кичик ансамблларни ёзиб олишда қўл келади.



NOS стереотизими

лиқда, 110 градус бурчақ остида қўйилади. Бу, инсон қулоқлари ўртасидаги масофага мос келади, бурчаги эса бошнинг соя эффектини қайтаради. Яхши стереоэффект олинади.

Baffled – (экранли стерео) – акустик экрандан фойдаланиладиган айри стереотизим. Айри стереотизим турларининг биридан фойдаланиб, улар ўртасига экран қўйилади. Экран микрофон ўқидан ташқарида бўлган сигналларнинг сўнишига, шунингдек, канални иккига ажратишга яхши таъсир қилади.

DIN – Германиядаги стандартлаштириш институти. Бу тизим жадаллик ва вақт ҳар хиллиги асосида ишлайди. AB дан фарқи, кардеоида йўналтирилган иккита микрофон

ORTF – радиоузатув бўйича француз миллий агентлиги. Бунда ҳам кардеоида йўналтирилган иккита микрофон бир-биридан 17 см. узоқ-

Таниқли экранли тизимлардан “Жеклин диск” (диск ихтирочиси Жарг Жеклин номи берилган) – бир-биридан 16,5 см. узоқликда йўналтирилмаган микрофонлардан фойдаланилади.

XU тизимида 2 та кардеоида ёки суперкардиоида йўналтирилган микрофонлар капсюллари ўқи бир-бирига мос, аммо акустик ўқлари бир-биридан 30-180 градус бурчакда ўтирилган ҳолда қўйилади. Одатда, бурчак 90-120 градусни ташкил қилади. Бу тизимда микрофонга келаётган сигналлар вақтида фарқ бўлмайди, сигналлар фақат жадаллиги билан фарқ қилади. Яхши мономутаносибликка эга. Камчилиги сифатида панорамадаги баъзи айбларини, микрофон яқинроқ қўйилганда “яқинлик эффекти”ни айтиш мумкин.



XU стереотизими

кардеоида ёки йўналтирилмаган бўлса, иккинчисининг йўналтирилиши саккиз шаклида бўлади.



MS стереотизими

MS тизимида бир нуқтага иккита микрофон қўйилади, лекин уларнинг йўналтирилганлиги турлича бўлади. Битта микрофон йўналтирилиши

Blumlein – иккита йўналтирилишган саккиз шакли микрофонлар бир нуқтага 90 градус бурчак остида қўйилади. Ҳозирги кунда деярли ишлатилмайди.

Overhead – чолғуларнинг тепасида, узоқроқ масофада микрофонлар қўйилади. Бу, тембрнинг табиийлигини сақлаб қолишга ёрдам беради, акустикадаги илк қайтишлар ҳам яхши эшитилади.

Spaced Omni – йўналтирилган микрофонлар ижрочилардан 1,2 -2,4 м. (баъзи ҳолларда 3 метр) тепада ўрнатилади. Бунда яхши стереообраз олиш имкони бор, аммо фазавий бузилишлар ҳам бўлиши мумкин.

Decca Tree – Британиянинг “Декка рекорд” студияси томонидан 1950 йилда ишлаб чиқилган ва ҳозиргача ундан фойдаланилади. Бу тизимда учта йўналтирилмаган микрофонлар дирижёрнинг орқасидан, стойкаларда 3-3,7 метр тепада қўйилади. Улар оркестрга 30 градусда қаратилади. Чап ва ўнг томондаги микрофонлар ораси тахминан 2 метрни ташкил қилади. Марказдаги микрофон 1,5 м. олдинроқда туради.

Сунъий бош типидagi стереотизим. Табиий эшитганимизда ўнг ва чап қулоқларимизга сигнал вақти ва жадаллиги ҳар хил бўлиб эшитилади. Бунга қабул қилгичларнинг оралиғи бош диаметри билан тенглигига ҳам сабаб бўлади. Бу борада изланишлар олиб борилмоқда. 1991 йилда германиялик муҳандис Гюнтер Зейл 20 см. диаметрли қаттиқ сферага иккита йўналтирилмаган микрофон жойлади. Мазкур техникадаги геометрик ўлчамлар инсон бошининг пропорцияларига мос келади.

Фойдаланилган манбалар

1. https://studopedia.ru/3_202709_mikrofonnie-sistemi
2. <https://audio-producer.ru/>

Саида Қосимхўжаева,
Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори

“РАХМАНИНОВ БАҲОРИ” ФЕСТИВАЛИ МАҲОРАТ ЧЎҚҚИСИНИНГ КЎРСАТКИЧИ СИФАТИДА

Аннотация. Ушбу мақола жорий йилнинг апрель ойида Ўзбекистон давлат консерваториясида ўтказилган “Рахманинов баҳори” фестивалига бағишланган тақриздир. Бу ерда ижрочилик маҳорати муаммолари ва XX асрнинг буюк композитори асарларининг замонавий талқини масалалари кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: композитор, фестиваль, концерт, симфония, ижрочилик маҳорати.

Аннотация. Данная статья, своего рода, рецензия на фестиваль “Рахманиновская весна”, который был проведен в Государственной консерватории Узбекистана в апреле текущего года. Здесь рассматриваются проблемы исполнительского мастерства и вопросы современной трактовки произведений великого композитора XX века.

Ключевые слова: композитор, фестиваль, концерт, симфония, исполнительское мастерство.

Annotation. This article is a kind of review of the Rachmaninoff Spring Festival, which was held at the State Conservatory of Uzbekistan in April this year. The problems of performing skills and issues of modern interpretation of the works of the great composer of the twentieth century are considered here.

Key words: composer, festival, concert, symphony, performing arts.

2023 йилда бутун дунё маданият жамияти Сергей Рахманиновнинг 150 йиллик юбилейини кенг нишонлади. Бу сана Ўзбекистон давлат консерваториясининг диққатидан ҳам четда қолмади. Бу хайрли иш Мусиқий фестиваль кўринишида амалга оширилди, концертлар, илмий конференциялар, маҳорат дарслари, танловлар, давра суҳбатлари уюштирилди. Ўн беш кун давом этган бу мусиқа байрами “Рахманинов баҳори” деб ном олди.

Ўзбекистон давлат симфоник оркестри учун ҳам мазкур тадбир маҳорат чўққиларини эгаллашга туртки бўлди. Фестиваль 1-15 апрелда Ўзбекистон давлат консерваториясининг тўртта Концерт ва замонавий ускуналар билан жиҳозланган Конференц залларида ўтказилди. Халқаро ҳамжамиятда урф бўлган, бизда ҳам анъанага айланган одатларга кўра, фестиваль очилишидан бир

кун аввал матбуот анжумани бўлиб ўтди. Унда юртимиздаги кўплаб ОАВ вакиллари қатнашдилар, фестиваль хомийлари, ташкилотчилари ва иштирокчилар ҳақида ахборот берилди. Жумладан, Россия, Буюк Британия, Германия, Швейцария каби мамлакатлардан машҳур мусиқачилар фестивалда қатнашишга иштиёқ билдирганликлари эълон қилинди.

Шуни алоҳида таъкидлаш ўринлики, фестивалга тайёргарлик анча аввал бошланган эди. Мусиқа амалиётида Сергей Рахманинов сингари буюк композиторларнинг асарлари энг мураккаб ҳисобланади. Уларни ижро этиш, томошабинларга етказиб бериш доимо ҳам осон кечмаган. Шунга қарамай, консерватория жамоаси композиторнинг деярли ижро этилмаган асарларини ҳам ўрганишга бел боғлади ва улар фестивалнинг тантанали очилишида ижро этилди.

Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист, Ўзбекистон давлат сим-

фоник оркестри бадий раҳбари ва бош дирижёри Камолиддин Уринбаев бошчилигидаги Ўзбекистон давлат симфоник оркестри томонидан илк маротаба Сергей Рахманиновнинг 1-симфонияси, шунингдек, “Баҳор” кантатаси янгради. Яккаҳон сифатида Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Кирилл Борчанинов иштирок этди.

Кўриниб турибдики, ташкилотчилар енгил йўлларни излашмади, аксинча, меҳнат ва машаққатлар билан эришилган юқори савияли ижрони мусиқа ихлосмандларига ҳавола этишди. Уларнинг ижросида С. Рахманинов асарлари барча қирраларини намоён этди, юртимиз жамоалари эса жаҳон сахналарида бемалол чиқишлар қила олишини яна бир бор исботладилар. Шуни айтиб ўтиш жоизки, С. Рахманиновнинг 1-симфонияси тақдирининг ижроси билан бевосита боғлиқдир. Бу асарнинг илк ижроси композиторнинг ижодини уч йилга тўхтатиб қўйган эди. Маромига етказиб қилинмаган ижро танқидчилар томонидан композиторнинг иқтидори шубҳа остига қўйилишига сабаб бўлган. Салкам 50 йилдан сўнг бу симфониянинг партитуралари тикланиб, қайта ижро этилиши (1946 йилда Россияда, 1948 йилда АҚШда) унинг аҳамиятини ўрнига қўйиб, томошабинларга қайтариб берган. Фикримизча, С. Рахманинов ижодига бағишланган фестивалнинг очилишида айнан шу асарнинг ижро этилиши рамзий маънога эга.

Анжуман фортепиано ижрочилари учун мусобақага айланди дейиш мумкин. Чунки фестиваль доирасида пианиночиларнинг танловлари, дуэт концертлари, синф концертлари уюштирилди. Улар композиторнинг фортепиано ва оркестр учун ёзилган барча асарларини ижро этдилар. С. Рахманиновнинг фортепиано ва оркестр учун ёзилган машҳур 4та концерти ва Паганини мавзусига Рапсодия яратилиш кетма-кетлигида 15 кун давомида консерватория залларида янгради. Гўёки композиторнинг ижод йўли ретроспектив равишда кузатилди.

Пианиночилардан Ўзбекистон давлат консерваторияси профессор ўқитувчилари – Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Мадина Файзиева, профессор Эльмира Мирқосимова, Халқаро танловлар лауреати Элеонора Котлибулатова (Германия), Ирена Гулзарова (Швейцария), Халқаро танловлар лауреати Фазлиддин Хусанов (Буюк Британия-Кувайт) томошабинларга маҳоратларини намоёниш этдилар.

Кўп қиррали композитор С. Рахманиновнинг камер инструментал ижоди ҳам юртимиз мусиқий жамоалари томонидан муваффақият билан ижро этилди. “Сўғдиёна” халқ чолғулари камер оркестри (бадий раҳбар ва бош дирижёр Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор Фируза Абдурахимова) жамоаси ижросида композиторнинг ижодига хос бўлган шарқоналик янгича тароват билан янгради.

Инструментал учлик – Хуршидjon Ҳамидов, Александр Денисенко, Иван Сайков ижросида; фортепиано учлиги – Захро Мухамеджанова, Изабелла Мнацакян, Татьяна Мякушко; дуэтлардан Лемара Аблятифова ва Татьяна Мякушко, Александр Денисенко ва Никита Стеценколар эса композиторнинг асарларини бирламчи кўринишда етказишга ҳаракат қилишди.

Сергей Рахманиновнинг, айниқса, камер вокал ижоди турли ижролар орқали жилоланди. Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ёшлар мураббийи, профессор Галина Мухамедова синфининг “Сергей Рахманиновга мусиқий бағишлов” концертида талабалар композиторнинг романсларига ёшлик ва беғуборлик ҳиссини бахшида этиб намоёниш этишган бўлса, Ўзбекистон Республикаси халқ артистлари Муяссар Раззоқова, Аваз Раджабов, Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист Ольга Александрова, халқаро танловлар лауреатлари Нормўмин Султанов ва Руслан Гафаровлар ижросидаги романслар маҳорат дарсини адо этди. Маълумки, Рахманинов романсларида фортепиано партиясининг аҳамияти ниҳоятда катта бўлиб, ўзига хос усталикни талаб

этади. Шунинг учун Алишер Навоий номидаги ДАКТ етакчи яккахонларига ижрода фортепиано партиясини профессор Маҳфуза Казакбаева амалга оширган бўлса, Қозоғистон Республикасида хизмат кўрсатган арбоб Азамат Желтиргузов (баритон) ижро этган романсларга Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист Мадина Файзиева жўрнавозлик қилди.

Композиторнинг опера ижоди ҳам фестивал доирасида ўз талқинини топди. Энг машҳур “Алеко” операси консерваториянинг махсус кафедрасида таҳсил олаётган талабалар томонидан ижро этилди, Гнесинлар номидаги муסיқа академиясининг “Опера тайёрлови” кафедраси профессори, кўплаб спектаклларда режиссёр сифатида ишлаган Елена Бабицева маҳорат дарсини ўтказди.

Юртимизда С. Рахманиновнинг ижоди тарихий ва назарий жиҳатдан тадқиқ қилинаётганини фестивал доирасида ўтказилган Илмий-амалий конференциялар, ижодий суҳбат ва учрашувлар тасдиқлаб берди. Жумладан, Россия, Беларусия, Қозоғистон олимлари томонидан 40дан ортиқ маърузалар қилинди. Уларда кўтарилган муаммолар доираси ижод, ижро ва педагогик масалаларни ўз ичига қамраб олди.

Сергей Рахманинов муסיқа тарихида аввало буюк симфонист сифатида ўчмас из қолдирган. Айнан симфоник ижоди XX аср мураккабликлари, мафкуравий қарама-қаршиликларини ифода этади. Шунинг ўзи унинг симфоник асарларини ижро этиш қанчалик жасорат талаб этишини кўрсатиб турибди. Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган ар-

тист, Ўзбекистон давлат симфоник оркестри бадий раҳбари ва бош дирижёри Камолиддин Уринбаев бошчилигидаги Ўзбекистон давлат симфоник оркестри бунинг уддасидан чиқа олди.

Фестиваль жараёнида С. Рахманинов қаламига мансуб 3 та симфония ижро этилди. Томошабинларга XX асрнинг муסיкий панорамаси намойиш этилди. Юқорида айтиб ўтганимиздек, композиторнинг асарлари уларнинг ижро талқини билан боғлиқдир. Зеро, унинг шахси маҳобатини, дунёқарашининг кенглигини, эҳтиросларининг шиддатини томошабинга етказиш катта маҳоратни талаб қилади. Биргина фестивал доирасида 4та фортепиано ва оркестр учун концерт, симфоник асарлар ва 3та симфонияни ижро этиш камдан-кам жамоанинг қўлидан келади.

Фестивалнинг тантанали ёпилиш жараёнида Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист Камолиддин Уринбаев бошчилигидаги Ўзбекистон давлат симфоник оркестри Рахманиновнинг фортепиано ва оркестр учун №4 концертини ҳамда яккахонлар, хор ва симфоник оркестр учун “Колокола” (“Қўнғирқлар”) кантатасини ижро этишди. Дастурда халқаро танловлар лауреати Захро Муҳамеджанова, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Кирилл Борчанинов, Халқаро танловлар ғолиблари Бекзод Содиков, Саида Мамадалиева ва йиғма хор жамоалари қатнашдилар. Фестивалнинг юксак даражада ўтказилиши, бир томондан, буюк композиторга кўрсатилган ҳурмат бўлса, иккинчи томондан, юртимизда муסיқа санъатига бўлган катта эътиборни билдиради.

*Закия МИРҲАЙДАРОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти*

ЎЗБЕК ДРАМАТИК ТЕАТРИДА ҲИНД ДРАМАТУРГИЯСИНИНГ МУСИҚАЛИ САТРАЛARI

Аннотация. Ўзбек театрининг драматик сахнаси С. Юдаков ва И. Акбаров мусиқаси билан ранг-баранг бўлиб, ушбу мақолада ҳинд драматургияси намуналари асосида таҳлил қилинган икки санъат турининг ўзаро таъсири уйғунлиги ва мураккаблиги кўрсатилади, шунингдек, драматик театрда мазкур мусиқа жанрининг ривожланиш истиқболлари ҳақида мулоҳазалар юритилади.

Калит сўзлар: драматургия, спектакль, драматик театр, маданият.

Аннотация. Драматическая сцена узбекского театра расцвечана музыкой С. Юдакова и И. Акбарова, где иллюстрируются органичность и сложность взаимодействия двух видов искусства, что и анализируется в данной статье на примерах индийской драматургии, а также обсуждаются перспективы развития этого жанра музыки в драматическом театре.

Ключевые слова: драматургия, спектакль, драматический театр, культура.

Annotation. The dramatic scene of the Uzbek theater is colored by the music of S. Yudakov and I. Akbarov, where the organicity and complexity of the interaction of two types of art have been demonstrated, which is analyzed in this article using examples of Indian drama, as well as the prospects for the development of this genre of music in drama theater have been discussed.

Key words: dramaturgy, performance, drama theatre, culture.

Ўзбекистон театр санъати Шарқ мамлакатларининг адабиёти ва санъати билан чамбарчас боғлиқ. Ўзбек халқи маданиятининг Шарқ маданияти билан ҳамкорлиги узоқ тарихга эга. Жумладан, ҳинд ва Ўрта Осиё мусиқа маданиятининг яқинлиги тарихий, адабий ва археологик маълумотлар орқали исботланган. Ҳинд ва ўзбек фольклоридаги яккахонлик хусусияти, оғзаки профессионал анъаналарнинг бойлиги, жанрларнинг ўхшашлиги (рага-мақом), мусиқа асаридаги ва ижрочиликдаги импровизационлик роли, ритмика ва полиритмиканинг ниҳоятда ривожланганлиги ва ўткирлиги бу икки халқ мусиқа санъатининг қон-қардошлигидан далолат беради. Театр соҳасида ҳинд мавзуга қўл уриш фақат ҳинд драматургиясининг ўзига хос хусусиятларини очиб берибгина қолмай, балки Ҳиндистон маданияти билан Шарқ маданияти анъ-

аналари, бадий мушоҳада шакллари, бадий дунёқараш асосларининг ўзагида муштараклик мавжудлигини исботлайди. Ҳинд адабиёти ёдгорликлари юксак умуминсоний ғояларни ўзида мужассамлаштирган. Шунинг учун ҳам ҳинд драматургияси ўзига жалб қилди.

Ўзбек театри тарихида ҳинд саҳифаларини эсласак, нафақат театрининг ютуқлари, балки театрда янграган ўзбек мусиқаси партитураларидан ташқари, алоҳида автоном яратилган асарлар пайдо бўлганлигининг гувоҳи бўламиз. Ўзбек Давлат академик драма театрида ҳинд халқининг бир-биридан фарқ қиладиган учта спектакли – “Ганг дарёсининг қизи” (Р. Тагор, композитор С. Юдаков, 1957), “Почта” (Р. Тагор, композитор И. Акбаров, 1961), “Шакантула” (Калидаса, композитор И. Акбаров, 1973) спектакллари намойиш қилинди. Уларни режиссёр А. О. Гинзбург саҳналаштирган.

Уч спектакль ҳам ўзбек драматик театри тарихидан ўрин олди. Уларни ижро этган театр коллективи шуҳрат қозонди. Саҳна материалининг жанр жиҳатдан турли-туманлиги мусиқанинг фаол ролига суянган ҳолда тажриба ўтказиш ва режиссёрлик фантазияси учун кенг истиқболлар очиб берган эди.

С. Юдаков “Ганг дарёсининг қизи” спектакли мусиқасига асарнинг ғоявий-фалсафий мағзидан ташқари, унинг миллий анъаналарини ҳам асос қилиб олади. У, энг аввало, халқ турмушига, унинг табиатига, асардаги миллий колоритни тўла англашга ёрдам берадиган миллий томонларига эътибор қаратади. Бироқ, спектаклнинг мусиқа соҳасидаги миллийлиги кўпроқ ўзбеклар фойдасига ҳал қилинади. Назаримизда, бу, саҳнада кўрсатилаётган ҳинд воқеалари эмоционал жиҳатдан ўзбек тингловчиси томошабинига максимал таъсир кўрсатиши учун қилинган. Ҳинд санъати билан “яқинлаштириш”нинг бундай усули режиссёр билан композиторнинг маълум эстетик позициясини очиб беради: мусиқа бу ўринда гўё миллий чегараларни ўчириб ташлаб, эскилик билан, инсон тақдирини ерга урадиган шафқатсиз урф-одатлар билан курашаётган одамлар характерида муштараклик мавжудлигини таъкидлайди. Бундан ташқари, мусиқада композиторнинг муайян маданият шароитида авваллари шаклланиб таркиб топган индивидуал услуби кўзга ташланади. Шундай қилиб, саҳнадаги турмуш манзаралари шоду хуррамлик, кўтаринки руҳ ва баъзан ажойиб илиқ юмор билан суғорилганлиги С. Юдаков услубидаги ўзига хос хусусиятлардан биридир. Бу ҳол “Майсаранинг иши” операсида ҳам мавжуд.

“Ганг дарёсининг қизи” спектакли мусиқага бой. Ундаги мусиқалар жанри ва ҳажмига кўра ранго-ранг бўлиб, симфоник эпизодлар, кўшиқлар, рақслардан иборат. Спектаклда мусиқанинг ёрқин миллий бўёқлардан таркиб топган сюита шаклидан, ёпиқ номерлардан

фойдаланилган. Улар органик жиҳатдан бир-бирига уйғунлашиб кетган. Чунки пьесанинг ўзидаги турмуш жанри материали табиатидан келиб чиққан. Спектаклнинг умумий тараққиёт динамикасига мусиқанинг жанр жиҳатидан хилма-хиллиги катта ёрдам берган.

Умешнинг матрослар билан айтган кўшиғи энг ёрқин саҳналардан бири ҳисобланади. Мусиқа тиниб-тинчимас болакай образини ниҳоясига етказди, ундаги жозибани, юморни алоҳида таъкидлайди. Умеш кўшиғи завқ-шавқ билан, кичик диапазонлар, қисқа-қисқа такрорланган зарблар, ўзбек болалар кўшиғига хос бўлган, аниқ чизилган ритмик манзаралар (синкоплар), оддий гармониялар билан уйғунликда куплет шаклида ижро этилади. У қаҳрамоннинг эмоционал ҳолатини акс эттирибгина қолмай, саҳналардаги ҳодисаларга ҳам жон киритади. Бош қаҳрамон Камола кўшиғининг куйи эса лирик хусусияти, кенг нафаси, маънос бўёқлари билан ажралиб туради.

Хуллас, мазкур спектаклдаги мусиқадан турли аспектларда фойдаланилади. У ҳам изоҳловчи, ҳам тасвирловчи сифатида драматик воқеаларни “қўллаб-қувватловчи” омил бўлиб хизмат қилади. «Кадрли» мусиқаларнинг тобора авжланиб бориши кейинги саҳналарга хотима ясайди. Спектакль охирида катта симфоник мусиқага зарурат туғилмайди: сўнгги саҳнанинг оптимистик кайфияти кўтаринки қувноқ руҳдаги мусиқанинг фақат бир нечта тежамкор тактлари билан яқунланади.

“Почта” спектаклида эса ўзгача манзарани кўрамиз. Мазкур чуқур фалсафий асар, фожиага тўла қарама-қарши кучларнинг кескинлиги орқали кўрпа-ёстиққа маҳкум этилган бемор бола Омолнинг ҳаёти ҳақида ҳикоя қилади. У теварак-атрофдаги ҳаётни ертўла деразасидан кузатиб ўтиради, олдидан ўтган турли-туман одамларни кўриб, ўйлайди, орзу қилади. У яхши кўрган қизча Шутха ҳам шу ерда яшайди.

Драманинг икки қарама-қарши қутби икки қаҳрамон қиёфасида намоён бўлади: касаллик, фожиали аҳвол Омол билан, ҳаёт завқи ва шод-хуррам ўйинлар эса Шутха билан бирга.

Композитор И. Акбаров бу спектакль учун таклиф қилинганда ишга ихлос билан жиддий киришади.

Р. Тагор томонидан драмага юкланган фалсафий масалалар партитурада ўз аксини топади. Спектаклдаги симфоник эпизодлар шу қадар чуқур ва пухта ишлаб чиқилганлиги сабабли, кейинчалик улар асосида “Почта” номли мустақил симфоник картиналар юзага келди.

Спектаклдаги мусиқа муаллифининг оддий иллюстрациялари ёки изоҳлари эмас. Бу ўринда И. Акбаров асардан олган ўз кечинмаларини куйлайди. Мусиқашунос Н. Янов-Яновская таъкидлаганидек, асар образининг эмоционал моҳиятини тингловчига етказишга ҳаракат қилади. Томошабин композиторнинг бечора касал Омол образи таъсирида қалбида кечган кечинмаларига хайрихоҳ бўлди. Мусиқа муқаддимасида ўтмишдаги Ҳиндистон чорасиз ва қашшоқ бечора одамлари билан кўз олдидан бирма-бир ўтади. Муқаддиманинг асосий мавзуси Р. Тагор ёзган куйдан иборат (И. Акбаров мазкур куйни Р. Тагорнинг қўшиқлар тўпламидан олган). Композитор Омолнинг саёҳат ҳақидаги орзулари билан боғлиқ бўлган бу мавзудан симфоник эпизодда ҳам фойдаланади.

Спектаклдаги ҳар бир номер “Булут”, “Чол ва денгиз”, “Қатик сотувчи”, “Сузма сотувчи”, “Омол ва Шутха”, “Билагузук жаранги” ва бошқа программаларга бўйсундирилгандек туюлади. Улар фақат маълум қаҳрамонлар образини тасвирлаш билан чекланиб қолмайди. Образлар тасвири жараёнида мусиқа муаллифининг олижаноб дунёқараши, чорасиз қаҳрамонларга бўлган меҳр-муҳаббати кўриниб туради. Умуман, мусиқа мавзу-образларни тасвирлашдаги одми баён усули билан, пьесанинг миллий бўёқла-

рини ҳисобга олган оригинал оркестровка билан яққол кўзга ташланиб туради. Колорит масаласига келсак, мусиқада Ҳиндистоннинг элас-элас илғанадиган оҳанглари билан бирга ўзбек оҳанглари ҳам мавжуд. Ҳар бир образ бўртиб, аниқ акс этган. Мусиқадаги яширин динамика олижаноб ва фожиали Омол мавзуига тўла-тўқис бўйсундирилган. Шўх-шодон Шутха мавзуида нозик лирика мавжуд. Шутханинг “Билагузук жаранги” илк ҳаётнинг гавдаланишидир. Композитор бу ўринда ва партитура давомида ҳаёт, бахт билан боғлиқ бўлган образларга энг юксак регистрларни бағишлайди. “Билагузук жаранги”да ҳам уларни қўллаб, Шутханинг елиб-югураётган ва рақсга тушаётган образини яратади.

Спектакль эмоционал қурилмасида касал бола аҳволининг чорасизлигининг тўлақонли ҳаёт кечиришга, қўшиқ айтиш, тенгдошлари билан ўйнаб-кулиш орзусига “контрапункт” тарзида қарама-қарши қўйилади. Шу сабабли бош қаҳрамонни характерлаб берувчи номерда мусиқа воситаларининг қарама-қаршилиги кўзга ташланиб туради. Бир томондан осойишта куйлар янграса, иккинчи томондан кескин, хавотирли садолар янграйди. Бу билан боланинг орзулари ўртасидаги зиддиятлар моҳирона тасвирланади. Бунинг учун олти қисмли (6/8) рақс ўлчови билан триоль қўлланади. Мусиқанинг ҳинд колоритига айрим персонажларнинг тембр хусусиятларини саралаш орқали эришилади. Ўзбек оҳанглари эса метроритмиканинг синкопа ҳосил қилиш, урғуларни ўзгартириш хусусиятларига суянган ҳолда акс эттирилади. И. Акбаров партитурасида айрим қаҳрамон-эпизодлардан ташқари манзарали парчалар ҳам мавжуд. (Масалан, “Булут”). Омолнинг дарчасидан кўриниб турган момик булутлар узоқдаги тоғлар устида сузиб юради. Унинг орзулари ҳам булутлар қанотида учиб кетади. Скрипканинг юксак регистридаги ўн олтинчиларнинг товланиши, оркестр куйлари-

нинг тиниқлиги майин булутларнинг оҳиста оқимини акс эттиради. Акбаров метрга, шунингдек, оҳанг регистрларига нисбатан ритм жиҳатидан турли-туман оҳиста ўрин олишувлар орқали бадий ўзгариб турадиган осмон манзарасини яратади.

“Булут”, “Чол ва болалар”, “Қатик сотувчи”, “Омол ва Шутха”, “Ганг дарёсининг етти ака-укаси ҳақида”, “Хорал”, “Дарча оддидаги бола”, “Миршаб”, “Билагузуклар жаранги”даги турли-туман характердаги эпизодларнинг контрастли ўрин алмашуви воқеалар оқимининг динамикасини барпо этади. Баъзан бир нечта номерлар бир хил кайфиятда бўлса-да, кўпроқ қайғу, раҳм-шафқат оҳанглари ҳукмронлик қилади. Шунга қарамай, пьесанинг фожиали ечими тингловчида тушкун кайфият уйғотмайди. Бош қаҳрамон ўлади, Шутха уни ухлапти деб, кўшиқ куйлайди. Шундай қилиб, муסיқа тингловчи-томошабинни ҳаёт қанчалик мураккаб бўлишига қарамай, яшашга чақиради.

Муסיқани, бажарган драматик вазибалари нуқтаи назаридан қатъий таснифлаш мушкул. Бу ўринда кўпроқ партитуранинг кўп функционалиги, серпланлиги, турли-туман, яъни турмуш жанри, образли-мазмунли, иллюстратив, ассоциатив муסיқаларнинг бирлашуви ҳақида анчагина гапириш мумкин.

“Почта” спектаклининг сахнадаги қисқа ҳаётини изоҳлаб бериш қийин (Бу, эҳтимол, Р. Тагор кўтариб чиққан муаммонинг мураккаблиги билан боғлиқдир). Муסיқанинг ўзи эса ҳозирги кунга қадар яшаб келмоқда. Чунки у таниқли композиторнинг энг ажойиб ишларидан бири бўлиб, Р. Тагор асарининг моҳиятини маҳорат билан очиб берганлиги туфайли мустақил асар сифатида яшамоқда.

Шу тариқа ўзбек театри репертуарида Шарқ тематикаси ҳинд классик асарлари орқали талқин қилинди. Шулардан энг биринчиси Р. Тагорнинг “Ҳалокат” романи асосида ишланган “Ганг дарёсининг қизи” спектаклидир. Компози-

тор томонидан яратилган рақс ва кўшиқ куйлари спектаклнинг бошидан охирига қадар узвий боғлиқ бўлди. Пьеса моҳиятига чуқур ёндашганлик (И. Акбаровнинг “Почта” (Р. Тагор) ва “Шақунтала” (Калидаса) спектаклларига ёзган партитураларидан фарқ қилади. Бу икки пьесага А. О. Гинзбург режиссёрлик қилган. Шундай қилиб, Гинзбургнинг ҳинд материалига бўлган маълум муҳаббати ҳақида, ўзбек театрининг ҳинд адабиётига бўлган муносабатидаги роли ҳақида гапириш мумкин. Юқорида айтиб ўтилган спектакллардаги воқеалар бир жойда содир бўлганлигига (демак, улар яхлит миллий колоритга эга бўлган) ва режиссёр томонидан сахнага қўйилганлигига қарамай, ҳар бир спектакль ўз ҳолича оригинал характерга эга. Бу, маълум даражада муסיқанинг шарофати билан юз берган.

“Ганг дарёсининг қизи” спектаклига ёзилган С. Юдаков муסיқаси муаллиф услубига хос бўлган ҳаётий шодмонлик, оптимистик хусусиятларга эга. Композитор ҳинд муסיқа фольклори руҳида ёзилган оригинал куйларни сахийлик билан яратади. Уларга ўйноқи кўшиқ ва рақсларни киритиб, партитурага жанрли симфонизм хусусиятларини беради. Хуллас, материалнинг жанр томонларига зўр беради. Натижада кўшиқлар, рақслар, яъни турмуш манзаралари, жанрлар мўл-кўл бўлади. И. Акбаров эса “Почта” партитурасида ўзгача йўлдан боради. У Тагорнинг “Почта”даги асосий ғояларидан чекиниб, муסיқани ҳақиқий симфоник камолот чўққисига олиб чиқади. Мавзунинг миллий табиати масаласига келсак, асосан, ўзининг муаллифлик мавзуга суяниб Р. Тагорнинг битта куйидан фойдаланади. Натижада ҳар бир номер ўз мазмунига кўра жуда катта психологик вазифаларни бажаради. И. Акбаров ишининг ўзига хос хусусиятлари шундан иборатки, у партитурага яхлит интонацион комплексга асосланган лейтмотив системаларни киритди. Композитор учун маълум миллий “интонацион луғат”дан кўра қаҳрамонлардан асосий характер-

ларнинг ўзаро боғлиқлигини, уларнинг келгусидаги тараққиётини кўрсатиш муҳимроқ эди. Чунки Калидаса асарининг асосий ғояси умуминсоний бўлиб, ўзбек томошабинларига яқин бўлганлиги сабабли ҳинд спектаклида ўзбек оҳанглари эркин тараннум этилди.

“Ганг дарёсининг қизи”, “Почта”, “Шакунтала” спектакллари ўзининг ёрқин миллий образлиги туфайли гўзал, характерли мусиқали образларга эга бўлди. Композиторлар контраст таъмоийдан қанчалик кўп фойдалансалар, партитурадаги жўшқинлик, бой жараён шунчалик кучлироқ бўртиб чиқади. Мазкур спектакллардаги мусиқа доимо жўшиб турди, тўлақонли ҳаёт кечирди. Композиторлардан С. Юдаков билан И. Акбаров юқоридаги ҳар бир спектаклни ўз мусиқалари билан бойитдилар, уларга жон бағишлаб, томошабинлар саҳна асарини равшан ҳис қилишларига, тўғри идрок этишларига ёрдам бердилар. Юқорида айтиб ўтилган партитураларнинг яна бир муҳим хусусияти шундаки композиторлар ҳар бир конкрет ҳолатда бадий материал характери, шунингдек, режиссёрнинг ижодий позицияси доирасидан четга чиқиб, турли йўللарни танлаб олдилар.

Мазкур спектакллар, театр санъатини тўғри тушуниш, турли-туман санъатларни чуқур синтез қилиш натижасида катта

муваффақият қозонди. Мусиқа ҳар бир спектаклда кўп қиррали ўзига хос хусусиятлар ва таъсир қилувчи восита сифатида бутун бошли спектаклнинг бадий яхлит чиқишига имкон яратди, унинг қурилишида (композициясида) ҳар томонлама иштирок этди, спектаклнинг бадий мазмунини бойитди, таъсирчанлигини оширди.

Режиссёр А. Гинзбург, ўзбек композиторларидан С. Юдаков билан И. Акбаров ҳинд мавзуига мурожаат қилар эканлар, ҳинд миллий колоритини яратиш билан боғлиқ ижодий режаларидаги қийинчиликларни ҳам енгиб ўтдилар. Улар ўзбек оҳанглари асосида ҳинд мусиқаси стилистикасини эркин равишда гавдалантириб, энг оптимал йўлни излаб топдилар. Шу тариқа, С. Юдаков билан И. Акбаровнинг партитуралари ҳинд мавзуида ёзилган ўзбек композиторлари асарлари қаторидан муносиб ўрин олди. Республика-миз композиторлари кўплаб “ҳиндча” оригинал асарлар яратишган. Чунончи, А. Козловскийнинг “Ҳинд қиссаси”, Г. Мушелнинг “Кашмир афсонаси” балети, М. Ашрафийнинг “Севги тумори” балети, И. Акбаровнинг “Почта” симфоник картиналари, М. Ашрафийнинг “Ганг узра тонг” кинофильмига яратган мусиқаси ва бошқалар “ҳиндча” мавзудаги асарлар қаторига қиради.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Алиханова Ю. М. Литература и театр Древней Индии. -М.: 2008.
2. Аксанова А. Е. Музыка в культуре Индии. Культурология и лингвострановедение. 2019, 1-9, 185-192 с.
3. Гринцер П. А. “Саконтала” Карамзина. -М.: 1998.
4. Захарьин Б. Калидаса и его творчество. Избранное. Драмы и поэмы. -М.: 1973.
5. Мирхайдарова З. М. Музыка в драматическом театре Узбекистана. Издательство “Complex Print”. -Т.: 2023.
6. Янов-Яновская Н. С. Икром Акбаров. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1990.

Бахтиёр АШУРОВ,
санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори (PhD)

НАЖМИДДИН КАВКАБИЙНИНГ ИЛМИЙ МЕРОСИ ОЛИМЛАР НИГОҲИДА

Аннотация. Шайбонийлар (1501-1598) давлатининг пойтахтига айланган Бухорога замонасининг кўзга кўринган илму маърифат, адабиёт ва санъат аҳли интила бошлади ҳамда унда янги тарихий шароитларда шеърят, мусиқа ва тасвирий санъатнинг “Бухоро мактаби” деб ном олган услуби тараққий топди. Бухоро илм ва санъат аҳли орасида Ҳирот олтин даври таъсири остида шакланган йирик олим ва созанда Нажмиддин Кавкабий (1468-1532/1533) ҳам бор эди.

Калит сўзлар: мусиқа, манба, тарих, шеърят, мақом, мерос.

Аннотация. Бухара, ставшая столицей государства Шайбанидов (1501-1598), привлекла людей искусства того времени и явилась центром знаний, литературы, в новых исторических условиях развивались поэзия, музыка и изобразительное искусство получившее название “Бухарская школа”. Среди видных деятелей того периода назовем ученого и музыканта Наджмиддина Кавкаби (1468-1532/1533), сформировавшийся под влиянием Золотого века Герата.

Ключевые слова: музыка, источник, история, поэзия, маком, наследие.

Annotation. Bukhara, which became the capital of the Shaybanid state (1501-1598), attracted people of the art of that time, and became the centre of knowledge, literature, and in the new historical conditions, poetry, music and fine arts called the “Bukhara School” developed. Among the prominent figures of that period in Bukhara was a major scientist and musician Najmiddin Kavkabi (1468-1532/1533), formed under the influence of the Golden Age of Herat.

Keywords: music, source, history, poetry, poppy, heritage.

XVI-XVII асрларда яшаган мусиқашунослар, уларнинг фаолияти ва ўша давр мусиқа тафаккури ҳақида Ҳасанхўжа Нисорийнинг “Музақкири аҳбоб”, Мутрибий Самарқандийнинг “Тазкират уш-шуаро” каби тазкираларида, Дарвиш Али Чангийнинг “Рисолаи мусиқий”, Ҳасан Кавкабийнинг “Рисолаи мусиқий” каби шу фанга оид махсус рисоалари ва бошқа тарихий ҳамда бадий асарларда маълумотлар учрайди.

Ўрганилаётган давр мусиқашунослар ва уларнинг асарлари ҳақида XX аср бошларида илк бор Абдурауф Фитрат ўз асарларида маълумотлар берган [1]. Ундан сўнг А. Семёнов, И. Ражабов, Т. Вызго, Ф. Кароматов, Д. Рашидова, А. Джумаев,

А. Ражабов, М. Собитзода ва бошқалар ўзларининг китоб ҳамда мақолаларида ёритиб берганлар.

Хусусан, **Александр Семёнов** (1873-1958) ҳам Кавкабий ижодини ўрганиб “Нажмиддин Кавкабий ва унинг “Куллиёти”” номли илмий тадқиқот ишини олиб борган [2].

Таниқли шарқшуноснинг “Мавляна Каукаби и его “Коллийат”” илмий тадқиқотида Марказий Осиё мусиқа тарихи, хусусан, Бухорода “Шашмақом” туркумининг шаклланиши борасидаги ўта муҳим манба эканлиги очиб берилган. Ундан олдин Шашмақом ва унинг бобошакли (прототипи) “Куллиёти” хусусида рус тилидаги манбаларда ишонarli маълумотлар топиш қийин эди.

Натижада ўзбек мусиқа меросининг муҳим навларидан бири “Шашмақом”-нинг шаклланиш тарихи қоронғи бўлиб келаётган эди.

Ўз даврида манбашуносликдан хабари йўқ европапараст олимларнинг асосиз танқидий фикрлари остида қолган жуда муҳим тарихий рисола кўлэзма шаклида муҳокама қилиниб, қаттиқ танқид остига олинди ва пировардида қўлланишга рухсат берилмади.

Исҳоқ Ражабовнинг (1927-1982) “Мақомлар масаласига доир” ҳамда 2006 йилда чоп этилган “Мақомлар” монографияларида Нажмиддин Кавкабий ҳамда Дарвиш Али Чангий ҳақида ҳам тўхталиб ўтилган. Ушбу икки йирик монографияда мусиқага оид рисолалардан унумли фойдаланилган [3].

Унинг “Мақомлар масаласига доир” китобида мумтоз мусиқий меросимизнинг ўқ томирлари ҳақида далилли илмий мулоҳазалар пайдо бўла бошлади. Олимнинг манбашунослик ва мақомшунослик борасидаги кенг ва атрофлича билимлари мақомларга янгича муносабат юзага келишига сабаб бўлди. Олим ва амалиётчилар мақомларнинг тарихий ва илмий-назарий асослари хусусида муҳим билимларга эга бўлдилар. Бу эса ўз навбатида мақом амалиёти борасида ўтган асрнинг 60-йиллари охирида Ўзбекистон радиоси қошида Юнус Ражабий раҳбарлигида ташкил этилган “Мақом” ансамблининг фаолияти учун муҳим замин яратди.

Дилбар Рашидованинг (1936-2016) Дарвиш Али Чангий ижоди бўйича илмий тадқиқоти [4], Нажмиддин Кавкабийга бағишланган иккита илмий мақоласи муҳим аҳамият касб этади [5].

Кейинчалик Дилбар Рашидованинг Нажмиддин Кавкабийнинг “Рисолаи мусиқий” асарини рус тилига таржима қилинган, афсуски таржима эълон қилинмасдан кўлэзма ҳолида қолган [6].

Кавкабий рисоласи хусусида илмий изланишлар бошланган 1970 йилларда, афсуски, бу ноёб манбанинг тўла рўйха-

ти ва танқидий матни ҳақида далилли фикрлар билдириш қийин эди. Шундай бўлса-да, олима Ўзбекистон Фанлар академияси Шарқшунослик институтида сақланаётган иккита кўлэзмани қиёсий ўрганиб, бу нодир манба тўғрисида рус тилида илк бор илмий маълумотлар эълон қилишга муяссар бўлди. Шу тариқа ўзбек мусиқасининг жуда муҳим тарихий бурилиш даврида, яъни Амир Темур салтанати бўлиниб, унинг ўрнида Мовароуннаҳрда Шайбонийлар давлати қарор топаётган замонларга оид тарихий ҳужжатни батафсилроқ ўрганишга эришилди.

А. А. Семёнов ва И. Ражабовдан кейин Нажмиддин Кавкабийнинг илмий меросини ўрганиш ва ўтган асрнинг 60-йилларнинг бошида рус тилида эълон қилинган Абдурахмон Жомийнинг “Мусиқий рисола” сидан кейинги жиддий тадқиқот айнан Дилбар Рашидованинг манбашунослик изланишлари бўлди. Зеро, кенг илмий муомалага Абдурахмон Жомий рисоласидан кейинги унинг бевоқиф шогирди Нажмиддин Кавкабий томонидан яратилган манбани бир қаторга қўйилиши манбашунослик ва мусиқашунослик кесимидаги жуда муҳим ютуқлардан бири бўлди, дейиш мумкин.

Тожикистонлик шарқшунос **Асқарали Ражабов** (1943) Душанбеда “Ирфон” нашриётида 1985 йилда Нажмиддин Кавкабийнинг иккита асари – “Рисолаи мусиқий” ва “Дар баёни Дувоздаҳмақом” ларнинг кирилча табдилини сўзбоши тадқиқоти ҳамда изоҳлар билан нашр эттирган. Мазкур нашр XVI аср Мовароуннаҳр шаҳарларидаги мусиқа маданиятига тарихчи назари билан қаралганлиги ҳамда баъзи бир мусиқага оид атамаларнинг тарихий изоҳлари берилганлиги билан аҳамиятлидир.

Нафас Шодмонов (1962) ҳам “Темурийлар даврида мусиқашунослик” китобида Нажмиддин Кавкабий ҳақида тўхталиб ўтган [7] ва унда Кавкабийнинг “Илми адвор” номли рисола яратганлиги айтилади. Бундай рисола мавжудлиги

биз учун мавҳум. Зеро, бундай рисола на Дарвиш Али Чангий, на Абдурауф Фитрат каби забардаст олимлар илмий асарларида таъкидланмаган!

Аммо истеъдодли манбашунос Нафас Шодмоновнинг Абдурахмон Жомийнинг “Рисолаи мусиқий” сини ўзбек тилига таржимаси олдин бу манба ҳақида бўлган айрим чалкаш масалаларга чек қўйиб, уни замонавий талаб даражасида нашр этилиши муҳим илмий ва амалий ютуқ бўлди.

Мусиқашунос олим **Отаназар Матёқубов** (1946) ўзининг бир қанча монография [8] ва илмий мақолаларида [9] Нажмиддин Кавкабий ва Дарвиш Али Чангийлар ижодига алоҳида тўхталишга ҳаракат қилган. Унинг тадқиқотларида Кавкабий басталаган “Куллиёт” мумтоз Шашмақом шаклланишига пойдевор бўлиши алоҳида таъкидланади. Жумладан, “Кавкабий ўз даврида амалиётда қарор топган барча мақом ва усулларни жамлаб, куллиётий бир шакл яратгандир”.

Мутахассислар анчадан буён кутаётган Нажмиддин Кавкабий рисолаларининг ўзбек тилига ўтирилган лавҳалари О. Матёқубовнинг “Бухоро Шашмақомига яна бир назар” монографиясида эълон қилинди. Олим Исҳоқ Ражабовнинг илмий изланишларини давом эттириб, Шашмақомнинг юзага келиш тарихига оид масалаларни қайтадан тиклади, ўз вақтида А. Семёнов кўтарган муаммоларга янгидан долзарблик ато этди. Бугунги ўзбек мусиқашунослигида миллий мақомларнинг бешта тарихий навининг илдизлари тадқиқ этилиб, мақомшунослик илмининг янги босқичга кўтарилишига замин бўлди.

Оқилхон Иброҳимов (1956) Фарғона-Тошкент мақомлари ҳақидаги монографиясида Нажмиддин Кавкабий ва унинг ижодидан муҳим фикрларни тилга олади [10]. Айниқса, унинг Кавкабий асарида келтирилган мақом ва унинг шўъбалари номларини жадвал тариқасида келтириб ўтганлиги бизнинг тадқиқотимиз учун жуда аҳамиятли бўлди.

Олимнинг изланишлари олдинлари Шашмақомнинг ўзига хос бир жабҳаси деб ҳисобланган “Фарғона-Тошкент мақом йўллари” тарихий нав, мустақил илмий мавзу сифатида изчил ўрганилиб, мақомшунослик илмида ўзига хос бир ўрин эгаллади. Мақомларнинг парда ва усул асослари олдинлари тор доирада ўрганилиб келаётган бўлса, О. Иброҳимов бу мавзуга алоҳида эътибор қаратиб, Фарғона-Тошкент мақом йўлларининг илмий асослари, хусусан, лад тизими Шашмақом ва Хоразм олти ярим мақомидан фарқли равишда мустақил нав сифатида қарор топганлиги исботлаб берди.

Ўзбекистонлик мусиқашунос-олим **Александр Джумаевнинг** (1953) “Наджм ад-дин Кавкаби Бухари” [11] китоби Нажмиддин Кавкабий ҳаёти ва ижодига бағишланган тадқиқотдир. Айниқса, бизга маълум бўлмаган қўлёзмалар ва адабиётлар билан тўлдирилган 36 бетли адабиётлар рўйхати таҳсинга лойиқ.

А. Джумаевнинг тадқиқотларида, Нажмиддин Кавкабий илмий меросига тегишли маълумотлар илк бор Ўзбекистон ҳудудидан ташқаридаги ҳужжатларни кенг ва атрофлича ўрганиш жараёнида мақомшунослик тарихининг янги саҳифалари очила бошлади. Хусусан, Нажмиддин Кавкабийнинг Эрон ва Россия Федерациясида сақланаётган манбаларининг тизимли равишда таҳлил этилиши орқали буюк олимнинг нафақат Марказий Осиё, балки ундан кенгроқ доирада ҳам тутган ўрни очиб берилди.

Бу соҳада А. Джумаев форс-тожик ва ўзбек тилидаги тадқиқотларни жалб қилибгина қолмасдан, замонавий олимларнинг инглиз ва француз тилидаги илмий изланишларига танқидий муносабат билдириб, республикамиз мақомшунослиги обрўйини халқаро миқёсда ўзига хос услубда намоён этди.

Хулоса ўрнида, Темурийлар давридан фарқли ўлароқ, Шайбонийлар ва ундан кейинги замонларга келиб, мусиқий мафкура тараққиётида, Мароғий

ва Жомийларга ўхшаган алломалардан кўра, муסיкий илмидан хабардор, лекин амалиётни етакчи тутган устозлар олдинги қаторга чиқа бошлайди. Олдинлари илми адвор соҳибларига “хожа”, “мавлоно” каби нисбатлар берилган бўлса (Хожа Абдулқодир Мароғий, Мавлоно Нажмиддин Кавкабий ва бошқалар), кейинчалик олий даражадаги соз аҳли кўпроқ “устоз” дейиладиган бўлди.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Фитрат. Ўзбек классик муסיқаси ва унинг тарихи. -Т.: 1993. Б. 56.
2. Семёнов А. А. Мавляна Каукаби и его “Коллийат”. Қўлёзма. ЎзР ФА, Инв. № С-30. № 107. 38-вароқ.
3. Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. -Т.: 1963; Ражабов И. Мақомлар. -Т.: 2006.
4. Рашидова Д. А. Дервиш Али Чанги и его трактат о музыке (Мавераннахр, XVI-XVII в.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Институт искусствознания. -Т.: 1981. Б. 135.
5. Рашидова Д. Наджмаддин Кавкаби Бухори//История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. -Москва: 1972. –Б. 365-376; Рашидова Д. Мавлоно Нажмиддин Кавкабий// “Шарқ юлдузи”. № 1. -Т.:, 1973. – Б. 189-203.
6. Рашидова Д. Музыкальный трактат Мавлана Кавкабий Бухараи. ЎзР ФА. Инв. № Р-28. № 508.
7. Шодмонов Н. Темурийлар даврида муסיқашунослик. -Т.: “Хазина”, 1995. Б. 28-29.
8. О. Матякубов. Бухоро Шашмақомига яна бир назар. -Т.: 2014 (296 бет); О. Матякубов. Бухарский Шашмаком. -Т.: 2013 (312 бет); О. Матякубов. Узбекская классическая музыка. Том 1. Истоки. -Т.: 2015 (228 бет); О. Матякубов. Узбекская классическая музыка. Том 2. Теоретические основы. -Т.: 2015 (216 бет).
9. Otanazar Matyakubov. The Musical Treasure-Trove of Uzbekistan: The Phenomenon of Uzbek Classical Music //Anthropology&Archeology of Eurasia. USA. International journal. Taylor & Francis inc. Vol. 55, No.1, 2016. Pages 60-105; Отаназар Матякубов. Новая концепция узбекского национального искусства маком // “XXI asr musiqa san’ati: muammo va yechimlar”. Халқаро конференция тўплами. -Т.: 2018. Б.305-313.
10. Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макамы. -Т.: 2006. Б. 176.
11. Александр Джумаев. Наджм ад-дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XVI-XVII вв. Жизнь и творчество (исследование и переводы). -Т.: “Baktria press”, 2016. 320 бет +40 бет илова.

Муминахон ҲИКМАТУЛЛАЕВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси таянч докторанти

ТОРЛИ-ЧЕРТМА ВА ТОРЛИ-УРМА ЧОЛҒУ МУСИҚАСИНИНГ РИТМ АСОСЛАРИ (дудор, қашқар рубоб, чанг, танбур)

Аннотация. Мақолада ўзбек чолғу мусиқасининг метр томони ўрганилган ва таҳлил этилган. Шунингдек, чолғу ижрочилигида метрнинг ўзига хос турлари ажратилиб, уларнинг кенг ва оз тарқалган кўринишлари тўғрисида сўз юритилган.

Ўзбек чолғу мусиқаси метр қатламнинг шаклланиш асослари ижро техникаси ва созанданинг ўзига хос талқини билан боғлиқ эканлиги куй намуналаридан маълум бўлганлиги ёритилган.

Калит сўзлар: ритм, метр, усул, талқин, доимий-урғули, доимий-ўзгарувчан, эркин-ўзгарувчан.

Аннотация. В статье изучена и проанализирована метрическая сторона узбекской инструментальной музыки. Также в инструментальном исполнении выделяются специфические виды метра, в том числе рассматриваются их широкое и малораспространенное проявления.

По изученным образцам мелодии выявлено, что основы формирования метрической стороны узбекской инструментальной музыки связаны с техникой исполнения и специфической интерпретации музыканта.

Ключевые слова: ритм, метр, усул, интерпретация, регулярно-акцентный, регулярно-переменный, свободно-переменный.

Annotation. In this article, the metrical side of Uzbek instrumental music is studied and analyzed. Also, in instrumental performance, specific types of meter are distinguished, including their widespread and sparsely distributed manifestation.

According to the studied samples of melody, it is known that the foundations of the formation of the metric sides of Uzbek instrumental music are associated with the technique of performance and the specific interpretation of the musician.

Keywords: rhythm, meter, usul, interpretation, regularly-accentual, regularly-variable, freely-variable.

Ритм мусиқа тилининг гармония ва куй каби муҳим унсурларига нисбатан нафақат мусиқага, балки санъатнинг бошқа турлари, яъни назм ва рақсга ҳам тааллуқлидир. Мусиқа дастлаб ушбу турлар билан яхлит (синкретик) бирликда бўлиб, доимий равишда назм ва рақс санъати билан биргаликда келган бўлса ҳам, мустақиллигини йўқотмаган.

В. Холопова шундай ёзади: “Ҳозирги кунга қадар мусиқий ритм изоҳларидан Должанскийнинг таърифи тўғрироқдир”. Хусусан, А. Должанский: “Ритм – бу, чўзим ва урғуларнинг ўзаро муноса-

бати ҳамда кетма-кетлигидир. Ҳар бир мусиқий асар ўз ритмига эга. Уни ўлчаш ва англаш воситаси бу, метрдир”, – деб ёзади [1; 11].

Кенг маънодаги ритм икки асосий тушунчага таянади. Яъни *метр* ва *ритм*. Улар бир-бири билан чамбарчас боғлиқ бўлиб, бири иккинчисиз мавжуд бўла олмаганидек, иккинчиси ҳам биринчисиз маънога эга эмас. Ритм товушларнинг вақтдаги ўзаро алоқаси, яъни ритмик суратдир. Метр эса бу алоқаларнинг ўлчови бўлиб, мусиқанинг тизимлаштирувчи ва ташкиллаштирувчи намойиш воситаси асосидир [2]. Хусу-

сан, музиканинг ҳар бир унсурида, аввало, ташкиллаштириш қонуниятларининг мавжуд эканлиги муҳим. Ритмда эса бу метр билан боғлиқдир. Музикий назарияда метрнинг икки муҳим асоси белгиланади, яъни маълум бир чўзим билан равон вақт ҳаракати ҳамда урғули ва урғусиз ҳиссаларнинг ўзаро муносабати.

Маълумки, музиқада метрнинг қатъий ва эркин турлари мавжуд. Қатъий метр деганда кучли ва кучсиз ҳиссаларнинг равон ҳаракати тушунилади. Эркин метрда эса уларнинг ўрни аниқ намойиш бўлмайди. Жумладан, барча таҳлил этилган ўзбек чолғу куйларининг куйидаги метр турларини шартли равишда куйидагича ажратиш мумкин:



Ушбу куй бошидан охиригача бир метр кўринишида, яъни 3/4да ёзилган ва ундаги барча кучли ҳиссалар сақланган. Шунингдек, ижро штрихларининг метрга нисбатан зид келган урғулари мавжуд эмас. Бу гуруҳга оид асарлар таҳлилидан кўринадики, маълум бир метрдаги куйлар у ёки бу чолғуда кўпроқ ёки озроқ ифодаланган. Умуман олганда торли-чертма ва торли-урма чолғу куйларида метрнинг жуфт кўриниши амалиётда энг кўп қўлланган, тоқ метрлар эса бирмунча озроқ. Доимий-урғули метр гуруҳига мансуб икки ва уч қисмли кўринишда келган асарлар чолғу ижрочилигида камроқ учрайди. Хусусан, чанг ижросидаги “Қашқарча” куйида биринчи қисм 4/4(с) метрида,

• доимий (мунтазам) - урғули (акцент);

• доимий-ўзгарувчан;

• эркин-ўзгарувчанлик;

• ушбу гуруҳларнинг у ёки бу сифати бир куй доирасида жамланган.

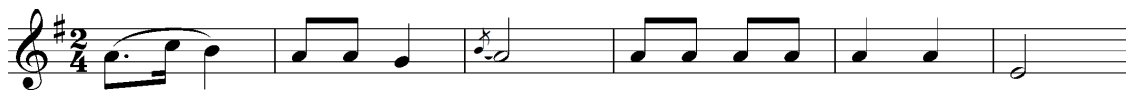
Метрнинг *доимий-урғули* турида кучли ва кучсиз ҳиссаларнинг равон кетмакетлиги ифодаланади. Барча метр кўринишлари доимий-урғулига хосдир. Ўзбек торли-чертма ва торли-урма чолғу музиқасининг мазкур гуруҳга оид 115 нота намунасида 2/4га 45та, 3/4га 25, 4/4(с)га 29, 6/8га 15 ва 3/8га 1та мисол. Ўзбек чолғу музиқасида ушбу турдаги куйлар кўпроқ учрайди. Хусусан, қашқар рубоб куйлари қаторидан “Гулбахор”ни мисол қилиб келтириш мумкин.

иккинчи қисм 6/8да, учинчи қисм худди биринчи қисмнинг метрик такрори сифатида келган. Шунингдек, танбурда ижро этилган “Насрулло V” куйида 1-қисм (бўлим)да 6/8 ва 2-қисм(бўлим)да 2/4 метрлари ифодаланган. Жумладан, мазкур асар туркумли бўлиб, “Насрулло” ва 4 та таронадан иборат. Ҳар бир асар маълум бир метрда ижро этилиб, у ёки бу метр турига мансуб. Улардан 4-тарона (“Насрулло V”) доимий-урғули метр турининг икки қисмли (бўлим) кўринишида янграйди. Туркумий асар бўлгани учун охирги куйда (4-тарона) биринчи куйнинг (“Насрулло”) метри (ва куйи) такрорланган, шу сабаб бир асарда икки хил метр намоён бўлган дейиш мумкин.

1-қисм



2-қисм



Мазкур гуруҳга яна “Қашқарча”, “Азим дарё”, “Уфори Сегоҳ” куйларини мисол қилиш мумкин.

Доимий-урғули гуруҳидаги икки ва уч қисмли кўринишида ифодаланган метр турларининг тузилиш принципи барча таҳлил этилган куйларда тоқ ва жуфт ёки фақат жуфт ўлчовлар таққосламаси билан шаклланган. Бинобарин, шунини таъкидлаш лозимки, ташқи кўринишдан маълум бир метр белгилангани куй айнан ушбу ўлчовда ёзилган дегани эмас. Балки, метрнинг ички тузилиши ундаги тоқ ёки жуфт ўлчов хусусиятини аниқлайди.

Метрнинг доимий-ўзгарувчан урғули тури кўпроқ икки хил метрнинг бирлашишидан ҳосил бўлади. Унинг доимийлиги такрорланиб туришидадир. Яъни икки хил метрдан ташкил топган доимий-ўзгарувчанлик маълум вақт ичида равон кетма-кетликда такрорланади. Ушбу такрорланиш унинг доимийлигини ҳам билдиради. Унинг ўзгарувчанлиги тактаро бўлиб, икки хил турдаги метр бутун куй давомида бирин-кетин, бир тартибда намоён бўлади. Доимий-ўзгарувчанликка бир қатор куйларни мисол қилиш мумкин. Масалан, дутор ижросидаги “Гардуни Бузрук” метрининг ташкилланиши $2/4+3/4+3/4$ кўринишида:



Метрнинг $2/4+3/4+3/4$ кўриниши бутун асар давомида сақланиб қолади. Мазкур кетма-кетликда ифодаланган метрга “Гардуни Дугоҳ”, “Гардуни Наво” ва “Гардуни Сегоҳ” каби куйларни мисол қилиш мумкин. Метрнинг ушбу гуруҳига мансуб $3/4+3/8$ кўриниши чолғу ижрочилигида қўлланиши асарлар таҳлиладан кузатилади, бунга “Талқинчаи мўғулчаи наво” ва “Талқинчаи савти калон” каби куйлар мисол бўла олади. Жумладан, уларда $3/4+3/8$ метр ифодасига талқин (талқинча) усулининг таъсири бор деб айтиш мумкин. Чунки, ушбу усулнинг метрик ташкилланиши айнан шундай белгиланади. Хусусан, доимий-ўзгарувчан гуруҳида метрнинг $2/4+3/4+3/4$, $3/4+4/4$, $2/4+3/4$ каби кўринишлари ҳам мавжуд.

Доимий-ўзгарувчан метрлар таҳлиладан кўринадики, мазкур ўзгарувчанликнинг доимий сақланиб қолиши куйларда маълум бир усул билан боғлиқ.

Яъни юқорида келтирилган куйларга “Гардун”, “Талқин”, “Чапандоз” каби усуллар асос бўлган, ушбу усуллар эса табиатдан айнан ўзгарувчанлигининг доимийлиги билан белгиланади ва ажралиб туради. Мазкур гуруҳга оид торли-чертма ва торли-урма чолғу куйларидан 16та мисол аниқланди. Жумладан, “Қаландар II”, “Насрулло II”. Умуман олганда доимий-ўзгарувчан метр гуруҳига доир намуналарнинг асосий қисми мумтоз муסיқага мансуб куйлар эканлиги асарларни ўрганиш давомида аниқланди.

Метрнинг эркин-ўзгарувчан тури деганда, куй давомида метрнинг кутилмаганда, тўсатдан ўзгариши тушунилади. Яъни бирон-бир куй $2/4$ ўлчовида ёзилган, аммо унинг айрим жойларида $3/4$ ўлчовининг келиши ва доимий равишда такрорланмаслиги унинг эркинлигини билдиради. Бунга О. Қосимов ижроларидаги (дутор) “Чоргоҳ”ни мисол сифатида келтирамыз.



Ушбу куйда асосий метр 2/4, аммо бутун куй давомида ўлчовнинг 3/4га ўзгариши бир неча бор келганлиги кузатилади. Бу ўзгариш аниқ бир вақт ўтиши билан белгиланмаган. Яъни биринчи маротаба 3/4 метри келганидан сўнг унинг қайтиши 57 тактдан, учинчи маротаба 44 тактдан сўнг ва тўртинчи келиши 19 такт ўтгач такорланади. На-

тижада 3/4 метрига ўзгариш вақти бир хил бўлмай бу, унинг доимий эмаслигини шакллантиради. Хусусан, “Чоргоҳ” куйининг бошқа ижрочилар талқинидаги намунасида метрнинг тури доимий-урғули кўринишда ифодаланган. Масалан, С. Тахаловнинг танбур ижроси учун мослаштирган “Чоргоҳ” куйидагича:



Бунда фақат 2/4 метри қўлланган, унда маълум бир агогик (темпнинг тезлашиши ёки секинлашиши) оғишмалар ҳам кузатилмайди. Хусусан, ушбу куй метр турининг у ёки бу эканлиги бевосита ижро талқини билан белгиланади дейиш мумкин. Эркин-ўзгарувчан метр туридаги куйларга ўзбек чолғу ижрочилигида намуналар санокли: “Дилхирож” (чанг), “Тонг отгунча” (танбур) каби куйлар.

Метрнинг юқорида санаб ўтилган гуруҳларидан биринчиси ўзбек чолғу ижрочилик амалиётида кенг қўлланилади, аммо иккинчи ва учинчиси бундан мустасно. Чунки, доимий-ўзгарувчан ва эркин-ўзгарувчан метр кўринишида ёзилган нота мисоллари кўп бўлмаган, торли-чертма ва торли-урма чолғу куйларининг деярли 18.5 фоизини ташкил этади.

Ушбу 3 гуруҳнинг у ёки бу сифати бир куй доирасида жамланган метр турларига, ўзбек чолғу ижрочилигида кўп бўлмаса-да, бир қатор куйлар мавжуд. Хусусан, бу гуруҳнинг куйидаги кўринишлари таҳлил давомида аниқланди:

- доимий-урғули ва эркин ўзгарувчан метр турининг асар давомида бирин-кетин намоён бўлиши;
- доимий-урғули+доимий-ўзгарувчан метр турлари бир вақтда, яъни параллел кўринишда янграши.

Доимий-урғули ва эркин-ўзгарувчан метр туридаги куйларда асарнинг қисмлари у ёки бу метр кўринишида ифодаланган. Яъни, асарнинг 1-қисми доимий-урғули, 2-қисми эса эркин-ўзгарувчан каби кўринишда (ёки аксинча). Бунга танбур ижросидаги “Сегоҳ” куйини мисол сифатида келтириш мумкин.





Ушбу парчадан 2/4 ва 3/4 метрларнинг келиш тартиби эркин деб айтиш мумкин. 3/4 илк бор 7 тактдан сўнг янграган бўлса, унинг кейинги келиши 2/4 ўлчовидаги 8 такт ўтгач ижро этилади. Умуман олганда асарнинг биринчи қисмида икки мартаба 3/4 метрининг ўтиши баён этилади. Ўрта қисм эса ўзгармас 6/8 метрида ифодаланган. Учинчи қисмда яна эр-

кин-ўзгарувчан метр тури такрорланиб, бу сафар 3/4 ўлчови фақат бир мартаба янграйди.

Доимий-урғули+доимий-ўзгарувчан метр турлари биргаликда янграган куйга “Савти Чоргоҳ” мисол бўлади. Мазкур куйда параллел равишда икки хил метр тури намоён бўлган. Яъни 5/4 ва 4/4+5/4+5/4+6/4.



Ушбу лавҳада кўриниб турибдики, дойра усули (савт) 5/4 доимий-урғули метрда ифодаланган, дутор куйи эса доимий-ўзгарувчан кўринишида янграган. Ушбу икки хил метр тури худди полиметр сифатида ташкил этилган. Шунингдек, мазкур метрларнинг такт чегараси ўзаро ҳар хил ташкилланишган, уларнинг мос келиши эса ҳар 4 тактда ифодаланган. Доимийлик бу мисолда шакл дара-

жасида ҳам ифода этилган дейиш мумкин.

Хулоса ўрнида айтиш мумкинки, ўзбек чолғу ижрочилигида метр турларининг қўлланилиши ранг-баранг. Чолғу ижрочилигида содда метр турлари мураккабларга нисбатан кенгроқ ифодаланган. Шунингдек, маълум бир метрнинг белгиланиши чолғу турига ва ижро талқинига боғлиқ экан.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. -М.: 1971.
2. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. -М.: 1980.

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

ЭСТЕТИКО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ КВАРТЕТОВ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

(вопросы интерпретации)

Аннотация. В эпоху венского классицизма квартет становится одним из ведущих жанров музицирования. Музыка квартетов отличается возвышенно духовным содержанием, где глубокое выражение течения мыслей художников того времени отразилось не только на форме и содержании, но и технике и манере исполнения.

Возникший стиль новой полифонии утвердился в квартетах на базе классической гармонии и, таким образом струнные квартеты поднялись на уровень симфонических циклов. Словом, обогащение выразительных средств, углубление содержания и усложнение композиционных структур становится ведущим аспектом в процессе эволюции музыкального искусства, опережающего исторический процесс.

Ключевые слова: струнный квартет, венские классики, исполнительство, интерпретация, техника исполнения.

Аннотация. Вена классицизми даврида квартет етакчи мусикий жанрлардан бири эди. Квартетлар мусиқаси юқориши маънавий мазмуни билан ажралиб туриши, ўша давр рассомларининг фикрлари оқими нафақат шакл ва мазмунда, балки ижро техникаси ва услубида ҳам ўз ифодасини топган.

Пайдо бўлган янги полифония услуби классик гармонияга асосланган квартетларга ўрнашди ва шу тариқа торли квартетлар симфоник туркумлар даражасига кўтарилди. Бир сўз билан айтганда, ифода воситаларининг бойитилиши, мазмуннинг чуқурлашуви ва композиция структураларининг мураккаблашуви тарихий жараёндан илгарилаб, мусиқа санъати ривожига етакчи омилга айланади.

Калит сўзлар: торли квартет, Вена классиклари, ижрочилик, талқин, ижро техникаси.

Annotation. During the Viennese Classicist era, the quartet rose to prominence as a leading genres of music playing. The music of quartets is distinguished by its sublimely spiritual depth, in which the deep expression of the artists' currents of thought was reflected not only in form and content, but also in technique and performance manner.

The novel form of polyphony that arose was established in quartets on the basis of classical harmony, propelling string quartets to the level of symphonic cycles. In essence, the richness of expressive means, the deepening of content, and the difficulty of compositional structures take precedence over historical processes in the evolution of musical art.

Key words: string quartet, Viennese classics, performance, interpretation, performance technique.

Венские классики утвердили квартет как жанр чрезвычайно серьезный, с возвышенно духовным содержанием, способный выразить глубокое течение мыслей со всеми их

сложными и неожиданными аспектами. Конечно в классическом квартете нашлось место и жанрово-бытовым образам, но здесь они играют далеко не главную роль. Кроме того, эти образы

представлены иначе, чем в симфонии, или более тонко, или более остро, характерно, или более лирично. В квартете гораздо меньше чем в симфонии ощутимы связи с оперой, то есть с тем, что вызывает у слушателя более или менее конкретные ассоциации.

Значительность содержания, отход его от бытовой лёгкости обусловлены в квартете, как и в симфонии, появлением и утверждением разработочного развития в сонатном аллегро и кристаллизацией сонатного цикла с закономерной последовательностью частей. Это возвышает квартет над всеми видами бытовой музыки, придаёт его облику классичность. С технико-музыкальной стороны квартет закрепил роль новой полифонии, которая возникла на основе сложившейся тогда классической гармонии. Такая полифония опиралась на гармонические закономерности и это отличало её от старинной полифонии. Сочетание индивидуализированных голосов и строгой логики классической гармонии – отличительная черта всего стиля венской классики, но в квартете с его обязательным четырёхголосием выявлялась особенно отчётливо.

Квартеты венских классиков по своему стилю очень сложны, хотя по фактуре очень удобны для исполнения и не представляют технической сложности по сравнению с произведениями композиторов более позднего времени. Малейшая неточность метроритма, темпа, интонации искажает стиль и характер музыки. Классические квартеты требуют особо тщательной, филигранной отделки всех мельчайших деталей нотного текста.

Также как и в симфониях в струнных квартетах венских классиков наблюдается опережающая эволюция, обогащение выразительных средств, углубления

содержания и усложнение композиционных структур.

Отмечается и тенденция к кристаллизации, возрастанию значимости каждого отдельного квартета в творчестве композитора. Так, если у Гайдна насчитывается 83 струнных квартета, то у Моцарта их 23, а у Бетховена всего лишь 16.

Если в творчестве Гайдна преобладают квартеты светлого безмятежного характера, что дало возможность биографу композитора Стендалю с полным основанием назвать их “беседой четырёх приятных людей”, то в творчестве Моцарта квартет наполняется сложным психологическим содержанием, противоречивостью музыкальных образов, изощренной полифонической техникой письма. В квартетах Бетховена проступают совершенно новые черты, новые характеры – страстные шиллеровские натуры эпохи “бури и натиска”, где беседы превращаются в острые драматические столкновения. Последние квартеты Бетховена представляют собой своеобразные вершины мудрой философской созерцательности, в которых прорываются бурные вспышки гневных мятежных протестов.

Великий интерпретатор Бетховена Густав Малер не без основания предлагал исполнять творения такого гигантского масштаба как последние квартеты Бетховена силами струнного оркестра. Симфонизм бетховенского мышления получил своё яркое воплощение и в струнных квартетах, концепции которых характеризуются особой масштабностью и требуют соответствующего подхода к их исполнению, поиска новых выразительных средств, штрихов и приёмов игры, более насыщенного звучания, тембровых красок, приближающихся к инструментам симфонического оркестра. Таким образом, квартеты венских классиков весьма разнообразны и, несмотря на общность в их при-

надлежности к одной композиторской школе, требуют, тем не менее, чуткого подхода к пониманию содержания, стиля и выбора того или иного интерпретационного решения, исполнительской концепции, убедительного художественного воплощения.

Основоположником классического квартетного творчества является Гайдн, которому принадлежит свыше 80 струнных квартетов. Свой первый квартет композитор написал в 1755 году, а лучшие зрелые сочинения этого жанра относятся к 1790-м годам. Последний, оставшийся незавершённым струнный квартет ор. 103 - №83 по сквозной нумерации, Гайдн писал в 1803 году. За период немногим более сорока лет квартет в его творчестве прошёл путь от чисто бытового назначения жанра до профессионального с только ему присущим обликом и стилем.

Начиная с 1772 года через каждые несколько лет появлялась новая серия его квартетов, состоящая обычно из шести произведений. Ранние квартеты 1760-х годов представляют собой только поиски. Количество частей в них не стабильно. Четырёхчастность утвердилась с квартета № 17. Темы в ранних квартетах Гайдна малоиндивидуализированы, фактура очень проста, движения голосов скованны, первая и вторая скрипки часто звучали в октаву, разработочное развитие почти отсутствовало.

В то же время в них проявляются столь любимые Гайдном неожиданности - динамические, мелодические, фактурные, буфонность, юмор.

Значительный сдвиг происходит в квартетах ор. 17 и 20, написанных соответственно в 1771 и 1772 годах, когда в произведениях Гайдна проникает патетический строй чувств. Мелодии первых и третьих частей напряжённо взволнованны, менуэты ярко лирические и неожиданно терпкие. Финалы задорны,

контрастны, полны жизнерадостности. В квартетах господствует первая скрипка, но остальные голоса уже обнаруживают стремление к большей значимости. Активнее всего ансамблевые голоса в финалах, где солирование сведено к минимуму.

Следующий этап - квартеты ор. 33, так называемые "Русские", законченные в 1781 году. Они послужили образцом для Моцарта, создавшего вскоре свои знаменитые шесть квартетов, которые посвятил Гайдну. Квартеты ор.33 отличаются большей углублённостью мыслей, но строй в них спокойнее, уравновешеннее, чем в ор. 17. Особым признаком этих квартетов является включение скерцо вместо менуэта. Примечательно, что в финалах утверждается форма рондо, тогда как прежде квартет у Гайдна нередко завершала fuga.

В квартетах начала 1790-х годов - ор. 64,71,74 утверждается развитой квартетный стиль, где все голоса живут своей жизнью, сливаясь в стройно организованное целое. Преобладает классический тип цикла с сонатным аллегро на первом месте, с медленной частью на втором и менуэтом на третьем. Квартет и теперь остался для композитора областью исканий. Если в Лондонских симфониях сложился единый тип симфонии, то каждый квартет прежде всего индивидуален. По сравнению с симфониями - особенно много значат детали, часты переходы от одного настроения к другому, или к сменам их оттенков. В квартете не всегда имеется и та уравновешенность контрастных образов, которая отличает симфонию, вся композиция в целом иногда остаётся словно незамкнутой, недоговорённой. Но наряду с этим встречаются квартеты с более ясной, чем в симфониях выраженной единой линией развития от первой к последней части цикла.

Исключительно многообразен образный мир квартетов. Среди них есть квартеты эмоционально яркие, предвещающие романтиков, есть и строгие, мелодически сдержанные и галантные узорчатые, и фольклорные, и моторные, интонационно сглаженные. Многие из квартетов, подобно симфониям, стали получать названия, как например, квартет ор.33 – “Птичий”, ор. 50 № 6 – “Лягушачий”, ор.64 № 5 – “Жаворонок”, ор. 74 № 3 – “Всадник” или “Кавалерийский”, ор. 76 № 4 – “Восход солнца”. Эти названия не должны пройти мимо исполнителей квартетов, осмысливающих образное содержание музыки Гайдна. Музыкальный мир квартетов Гайдна – это богатая мыслью и изобретательными находками область творчества, предоставляющая исполнителям исключительно благодатный материал для проявления своих возможностей.

Использованная литература

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

Шойиста ГАНИХАНОВА,
 доктор искусствоведения, и. о. профессора
 Государственной консерватории Узбекистана

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАНТА

Аннотация. Объективная реальность заставляет сегодня пересмотреть ряд устоявшихся традиций и интегрировать новации в различные сферы деятельности, в первую очередь в образование. Реформы в структуре отражаются на учебных планах и программах, меняются методы и методики, мультимедия вошли в способы подачи материала и в способы выполнения заданий, оценивание знаний.

Вместе с тем, незыблемыми оказались значения знаний и навыков, прививаемых музыкантам-профессионалам. Рассматривать названную проблему мы взяли на примере блока музыкально-исторических дисциплин.

Ключевые слова: образование, методика, учебный план, музыкально-исторические дисциплины.

Аннотация. Бугунги кунда объектив реаллик бизни анъаналарни қайта кўриб чиқишга, инновацияларни турли соҳаларга, жумладан, таълим соҳасига интеграциялашга ундайди. Таълим тизимидаги ислохотлар даставвал ўқув режалар ва дастурларда ўз аксини топди. Метод ва методикалар ўзгариб бормоқда, мультимедиа эса материални тақдим этишда, топшириқларни бажаришда, билимни баҳолашда хизмат қилмоқда.

Таъкидлаш жоизки, профессионал даражадаги мусиқачиларга сингдирилдиган билим ва кўникмаларнинг аҳамияти муҳим. Ушбу муаммо мусиқий-тарихий фанлар блоки мисолида кўриб чиқилади.

Калит сўзлар: таълим, методика, ўқув режа, мусиқий-тарихий фанлар.

Annotation. Objective reality today forces us to reconsider a number of well-established traditions and integrate innovations into various fields of activity, primarily in education. Reforms in the structure are reflected in curricula and programs, methods and techniques are changing, multimedia has entered into the ways of presenting material, and the ways of completing tasks, evaluating knowledge.

At the same time, the values of knowledge and skills instilled in professional musicians turned out to be unshakable. We have undertaken to consider this problem using the example of a block of musical and historical disciplines.

Key words: education, methodology, curriculum, musical and historical disciplines

Значение знаний и навыков, приобретенных музыкантом в курсах относящихся к блоку музыкально-исторических дисциплин, невозможно переоценить. Об этом высказываются музыковеды, композиторы, педагоги исполнительских специализаций и сами исполнители. Процесс подготовки профессионала исполнителя

сложен и “большим подспорьем здесь являются знания в области истории и теории музыки” - считает профессор О. Ю. Юсупова [4]. Эти знания необходимы исполнителю для осмысления музыкального произведения, постижения его образно-смысловой идеи, что в свою очередь ведет к достоверной его интерпретации.

Современное состояние образования в Республике заставляет по-иному взглянуть на методику преподавания. Известно, что меняются учебные программы, коренным образом изменилась сама система образования. Однако, в этой статье хотелось бы коснуться некоторых вопросов, встающих перед педагогом непосредственно в процессе обучения.

Ранее, блок музыкально-исторических предметов был представлен такими дисциплинами как – Всеобщая история музыки, музыкально-сценическая или оперная драматургия, музыкальная социология, музыкальное искусство, целый ряд практических дисциплин. Однако, этот важнейший для музыканта пласт знаний питается, сегодня, лишь одним источником – это предмет “История музыки народов мира”. Многомерность названия говорит о содержательности предмета, о его информативной насыщенности. Но, к сожалению, учебных часов на освоение материала отводится очень мало. Вследствие чего сложный и требующий осмысления материал усваивается недостаточно хорошо.

Будучи поставленным в жесткие рамки учебных планов, имеющихся на сегодняшний день, педагог на занятиях пытается максимально выполнить задачи курса музыкально-исторических дисциплин. При этом вводятся новые методики, проводятся дополнительные занятия, увеличивается объем домашних заданий.

Известно, что учебные планы изучения предмета “Всеобщая история музыки” основаны на познании развития музыкальной культуры в историческом плане: от древности до современного композиторского творчества. Облик и творчество отдельно взятого композитора изучается (и это верно) в его непосредственно связи с развитием мировой истории и культурой вообще. Иначе говоря, педагог строит свои лекции рассчитывая на знания по истории, литературе, философии, религиоведению, этики осведомленности в истории смежных искусств

(этот предмет также незаслуженно вытеснен из учебных планов). Но, к сожалению, картина сегодняшнего дня не совсем приятна – современные студенты плохо осведомлены в названных науках, а основа основ студента гуманитария преподается лишь на 4(!) курсе.

Все мы можем констатировать, что сегодня звук шелеста страниц книги сменил звук щелканий электронной мыши компьютера. Этот факт отнюдь не является критерием неудовлетворительной оценки способностей современного студента. Более того, считаю, что традиционная позиция предыдущих поколений считать последующие менее развитыми лишена оснований и отвергается тем самым прогрессом, который мы наблюдаем в ходе развития науки, культуры и других областях человеческой деятельности.

Безусловно, каждый образованный человек должен иметь определенный багаж знаний. Как современный физик, занимающийся нанотехнологиями читал книгу “Роберт Оппенгеймер и атомная бомба” (кстати теперь по книге снят блокбастер) и учебник Ландау и Прохорова, так современный музыкант обязан прочесть “Божественную комедию” Данте, знать мифы древней Греции, представлять как выглядят полотна да Винчи, Рафаэля, импрессионистов, знать какие государства входили в состав Австро-Венгерской империи, почему учебник Ливановой ограничен датой 1789 года и т.д. Замечу, что на лекциях по музыкально-историческим дисциплинам не раз наблюдался повышенный интерес к связям и параллелям с другими науками. Известно, что музыка всего лишь отражение реальной действительности и когда студент это начинает осознавать, то он лучше понимает семантику тех произведений, которые слушает и исполняет. Студенты перестают задавать вопросы – “Зачем нам знать кто такие Вергилий и Александр Невский?” “Мы изучаем французскую музыку, а изучают ли французы – узбекскую?” и т.п.

Из того малого, что названо видно, что проблемы, встающие перед преподавателем музыкально-исторических дисциплин глобальны. Но мы обязаны решать их “здесь и сейчас”. Этим и занимаются педагоги кафедры “Истории музыки и критики” Государственной консерватории Узбекистана. Ставшее традиционным использование аудио материалов сегодня пополняется применением аудио-визуальных материалов – это видео записи опер, концертов, фильмов, интервью с музыкантами и т.д. Курсор элек-

тронной мыши студента, по рекомендации педагога, может быть направлен на интересный и познавательный сайт. Оригинально поданный материал может подтолкнуть учащегося “закачать” в свой iPod не попсовую однодневку, а шедевр мировой музыкальной литературы. Словом, реформирование системы музыкального образования продиктовано современными условиями. Условиями технического прогресса, информационной насыщенностью и процессами глобализации во всех сферах науки и искусства.

Использованная литература

1. Абдуллаева М. (2023). Переход от учебы к труду и возможностям трудоустройства с точки зрения студентов Государственной консерватории Узбекистана. *Международный журнал исследований и обзоров социальных наук*, 6(5), 449-453. <https://doi.org/10.47814/ijssrr.v6i5.1318>
2. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. -Москва: 1983.
3. Политаева Т. И. Перспективы интеграции в системе музыкального образования (на примере взаимодействия музыкально-исторических дисциплин). <https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy-integratsii-v-sisteme-muzykalnogo-obrazovaniya-na-primere-vzaimodeystviya>
4. Юсупова О. Ю. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве. // *Вопросы музыкального исполнительства и педагогики*. Вып. V. -Ташкент: 2007. С.154.

Қаҳрамон ҲАБИБУЛЛАЕВ,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

ТУБА ИЖРОЧИЛИГИГА АМАЛИЙ-УСЛУБИЙ МАСЛАҲАТЛАР

Аннотация. Мақолада пуфлама ва зарбли чолғулар таълим йўналишининг туба ижрочилигида нафас постановкаси ҳамда тембр-техник имкониятлари масалалари тўғрисида маълумотлар берилган.

Калит сўзлар: афферент, labia-oris, модуляция, эуфониум, иннервация, амбушюр, лабиум-инфериус.

Аннотация. В статье о духовых и ударных инструментах даны сведения о постановке дыхания и о проблемах темброво-технических возможностей в исполнительстве на тубе.

Ключевые слова: афферент, labia-oris, модуляция, эуфониум, иннервация, амбушюр, лабиум-инфериус.

Annotation. The article about wind and percussion instruments provides information about breathing control and issues of timbre-technical possibilities in tuba performance.

Key words: afferent, labia-oris, modulation, euphonium, innervation, embouchure, labium-inferius.

Тубада ижро қилишни ўрганиш жараёнида ижрочилик аппаратининг постановкаси бир бутун жараён бўлиб, уни бошқариш учун ҳар бир кейинги қадам ва ҳаракатни тавсияфловчи услубий тавсиялар зарур. Бу тавсиялардан мақсад – талабанинг тана, бош, қўл, оёқларининг тўғри жойлашуви натижасида тўғри товуш ҳосил қилишдир. Тубада ижро этишни ўрганишда қуйидаги услубий тавсияларни қўллаш талаб этилади:

Ижрочилик аппаратининг постановкаси бўйича амалий маслаҳатлар. Тубада ижро этишни ўрганишни 14 ёшдан бошлаш керак. Бу ёшга келиб талаба ўтирган ҳолда тубани бир текис ушлаб туриб, бош, тана, қўл, оёқларини тўғри жойлаштира олади, бўйинини чўзмасдан, қийналмасдан мундштукни лабларига тўғрилаши мумкин. Талаба стул ўртасида суянчиққа суянмай ўтириши лозим. Елка ва белни текислаш, оёларни тахминан елка кенглигида

очиш, товонларни полга тираш керак. Ўрганиш жараёнида тубани ўнг ва чап сонлар орасида ушлаб, чолғуни юқорига кўтариб ёки пастга тушириб, мундштук баландлиги лабларга нисбатан мослаштирилади. Талабанинг чап қўли чолғуни ушлайди ва ўзи томон ёки ўздан нарига тубани оғиштиради. Ўнг қўл ўнг томондан оғиб ўтади, бармоқлар эса тубанинг вентил механизми тугмалари устида ярим ой шаклида жойлашади. Биринчи товушни ҳосил қилиш учун мундштукни чолғунинг мундштукли трубкасига жойлаштириш керак, сўнгра мундштукни лабларга олиб келиб, бурун ёки оғизнинг четларидан нафас олиб, олинган нафасни чолғуга эркин чиқариш лозим. Бунда мундштук косасида жойлашган лабларнинг марказий қисми тебранма ҳаракатга келтирилади. Юқорида келтирилган тавсияларга риоя қилган ҳолда талаба томонидан ҳосил қилинган товуш си-бемол ёки катта октавадаги фа бўлиши мумкин.

Баъзида талаба биринчи бор си-бемол контроктава товушини ҳам ҳосил қилиши мумкин. Ўқитувчи бунга катта эътибор билан қараши лозим, чунки бу жуда яхши кўрсаткичдир. Агарда талаба тубани бир текис ушлай олмаса, қандай қилиб тўғри нафас олиш кераклигини билмаса ва психологик жиҳатдан тубада ижро этишни ўрганишга тайёр бўлмаса, уни аввалига тубага ўхшаш чолғуларда ижро этишни ўргатиш мақсадга мувофиқдир, масалан, тенор, баритон ёки эуфонияда [7].

Ижрочилик аппарати сирларини ёритишга алоҳида эътибор қаратиш лозим. Чолғу ижрочилик аппарати постановкаси самарасини оширишнинг ўзига хосликлари ва муаммоларини диққат билан ўрганганда қуйидаги саволлар туғилади:

1) турли хил бадий-ижрочилик масалаларини ечаётганда ижрочилик аппарати қандай ҳолатда?

2) мазкур масалаларни ечиш жараёнида қандай ҳаракатлар ижрочилик аппаратининг бузилишига олиб келади?

Лабларда мундштукнинг ўрнаштирилиши қуйидагича тузилган: оғизнинг айланма мушаги, бўшашган бирлаштирувчи мато, тери ва сўлакки қобик. Кўпгина машқ қилишни эндигина бошлаган туба чолғу ижрочилари ўрта регистрда легатони узок вақт ижро қилсалар, 10-20 минутдан сўнг оғиз четларидаги ўнг ва чап айланма мушакларда оғриқ сезадилар. Бунга эътибор бериб, шуни таъкидлаш керакки, ижро вақтида лабларнинг тери-мушак бурмалари оғизнинг айланма мушагига таянади. Шунинг учун айланма мушакни мустаҳкамлаш ва ижрочилик аппаратини шакллантиришни чуқур, турғун ижрочилик нафаси аниқлаб беради. Яъни ҳиқилдоқни туширган ҳолда очиқ оғиз билан тўлиқ нафас олиш ва чиқариш. Ижрочилик аппаратининг тўғри постановкасини шакллантиришда биз турғун

ва доимий нафасда айнан шу лаблар тери-мушак бурмаларининг тебранишини (модуляция) амалга оширамиз.

Мис дамми чолғуда товуш чиқаришда мундштукнинг ўлчамлари мундштукда тебранишлар ва модуляцияни яратиш учун тери-мушак бурмаларининг марказий қисмини аниқлаштириб беради. Ижро вақтида лаблар мундштукка тегиб, у билан контактга киришади. Шунинг учун тери-мушак бурмаларининг турғун тебранишларни ташкил этишида мундштукнинг нима билан қопланганлиги ҳам ниҳоятда муҳимдир.

Ижрочи лаб аппаратининг ҳамма компонентлари ўзаро боғлиқлик ва бирликда ишлаши лозим. Ижрочилик аппаратининг бирорта компоненти бошқалари билан бирликда ишламаса, бу, албатта, туба жаранги сифатига таъсир этади, ижрочилик ҳаракатлари табиийликни йўқотади. Ижрочилик аппарати постановкасининг шаклланиш жараёнида пайдо бўлган қийинчиликлар ва мураккабликлар ҳамма компонентларнинг ўзаро таъсирини мослаштириш ва ташкил этиш билан боғлиқ.

Тубада ижро қилишни ўрганиш жараёнида ижрочилик аппаратининг тўғри постановкаси нафақат ташқи томондан кўриниши, балки эшитилиши ҳам лозим, чунки тўғри постановканинг мақсади – битта ёки бир гуруҳ товушларни мукамал, сифатли ва мослашган жарангини ҳосил қилиб ижро этишдир.

“Амбушюр” деб лабларнинг тубада товуш ҳосил қилиш жараёнида қатнашувчи қисмига айтилади. “Амбушюр” атамаси билан одатда мис дамми чолғуларда ижро вақтида ижрочининг юз ва лаб мушакларининг эластиклиги, ўзаро ҳаракати, машқланганлиги, бардоши, кучи, эгилувчанлиги ва ҳаракатчанлиги даражаси назарда тутилади.

Ижрочилик маҳоратига эришиш учун амбушюр икки йўналишда мукаммаллаштирилиши лозим: лаб ва юз мушакларининг кучи ва чидамлилигини ривожлантириш ҳамда уларнинг эгилувчанлиги ва ҳаракатчанлигини ривожлантириш. Лаб ва юз мушакларининг кучи ва чидамлилиги узоқ давом этувчи, ғайратли, нормал физиологик шарт-шароитларга хос бўлмаган вазиятлардаги ишда мужассамлангандир. Тубада ижро этиш ижрочилик жараёнида маълум баландликдаги товушларни ҳосил қилишда мушакларнинг тўғри жойлаша олиши, интонацион ўзгаришларда, тўсатдан товушнинг кучсизланишида, турли хил динамик бўёқларда уни ушлаб тура олишида намоён бўлади.

Мундштукни танлашдаги тавсиялар. Тубада ижро этишни ўрганишни энди бошлаган талабага мундштук танлашда ўқитувчи мис дамли чолғуларда ижро этувчининг лаб аппаратининг тузилиши ва унинг ўзига хосликлари ҳақидаги билимларга таяниши лозим. Оғиздаги лаблар (лот. *labia-oris*) бу – оғиз бўшлиғига киришни қамраб олувчи тери-мушак бурмалари бўлиб, таърифга кўра, улар мушак ҳисобланмайди. Юқори лаб – лабиум-супериус ва пастки лаб – лабиум-инфериус. Ҳар бир лаб уч қисмга ажратилади: тери, оралиқ ва шиллиқ парда. Тубада ижро қилишни ўрганиш жараёнида ижрочилик аппаратини постановка қилиш тамойили бу – талабанинг физиологик ўзига хосликларини ҳисобга олишдир. Талабаларда лабларнинг абсолют ва нисбий қалинлиги, тишларнинг жойлашуви ва тишлам турли хил бўлади. Лаблар тузилишининг яширин ўзига хосликлари ҳам мавжуд: мушак пайлари йўналишларидаги фарқлар, иннервация (*in* – ичида ва нервлар) ва қон таъминлаш. Ин-

нервация бу – орган ва тўқималарни нервлар билан таъминлаш, бу эса ўз навбатида уларнинг марказий нерв системаси билан алоқасини амалга оширади (МНС). Иннервацияни иккига ажратиш мумкин: афферент (таъсирчан) ва эфферент (ҳаракатли). Орган ҳолати ва унда юз бераётган жараёнлар ҳақидаги сигналларни таъсирчан нерв рецепторлари қабул қилади ва уларни МНСга марказга интилувчи пайлар орқали юборади. Буларнинг ҳаммасини ҳар бир талаба учун алоҳида ҳисобга олиб, амбушюрни шакллантиришда ҳар бир талабага индивидуал ёндашувни излаш керак.

Мундштукни танлаш технологиясига оид маслаҳатлар.

Тубада ижро этишни ўргатишда мундштукни талаба лаб аппаратининг визуал ва кўриш характеристикаларидан келиб чиққан ҳолда танлаш мумкин. Косаси жуда катта ёки жуда кичкина мундштукни танлаш керак эмас. Биринчи ҳолда талаба товуш ҳосил қилиш жараёнини назорат қила олмайди, иккинчи ҳолда эса ортиқча босим пайдо бўлиши мумкин. Шунинг учун аввалига косаси ўртача бўлган мундштукни танлаш лозим, бунда, албатта, тубачи талабанинг лаблари шаклига эътибор бериши керак.

Мундштук косаси чуқурлигига туба жарангининг кучи боғлиқ. Бунда товуш қуюқ, ҳажмли ва оғир бўлиб чиқади, ижрочи кўпроқ нафас олишига тўғри келади. Ўрганишни бошлаётган тубачининг нафас олиш ва чиқариш ҳажмининг кичиклигини ҳисобга олган ҳолда косаси чуқур бўлган мундштукни танлаш тавсия этилмайди. Туба чолғусида ижрочиларнинг мундштук танлашдаги кўп йиллик кузатувлари қуйидаги мулоҳазаларга олиб келган: мундштукнинг лаблар тегиб турувчи сиртининг ички ва ташқи

тузилиши юмалоқ шаклда бўлиши керак. Бу, биринчи навбатда, лаб аппаратининг юмалоқ тузилиши билан боғлиқ. Инсон лабларининг устки ва пастки қисмлари: тери, оралик ва шиллик парда бир-бирига равонлик билан ўтиб, умумий ички ва ташқи тузилишига кўра шарсимон, юмалоқ шаклни эслатади.

Тубада ижро этишни ўрганиш жараёнида ижрочининг лаблари мундштукка бироз тақалганлиги ёки доимо мундштук косаси ичида бўлганлиги сабабли қуйидаги гипотезани келтириш мумкин: шарсимон юмалоқ шакллар ўзига ўхшаш шакллар билан жуда яхши ўзаро ҳаракатга киришади. Шу вақтгача нега мундштукнинг четлари (поля) косанинг ичига равон эмас, балки кескин ўтиши маълум эмас. Албатта, бу, тубада товуш ҳосил қилиш жараёнида лабларнинг тортилиши ва қулаётганлиги хиссиётини яратади. Бу ҳолда ижрочи лаб аппарати таянчи оғиз айланма мушакларининг яхши машқ олганлиги ва тўғри ижрочилик нафасига боғлиқ бўлади.

Ижрочилик нафасининг постановкаси. Тубада ижро қилиш жараёнида қандай қилиб тўғри нафас олиш кераклиги талабага тушунтирилаётганда одатда қуйидаги фикр келтирилади: ижрочилик нафаси бу – тез нафас олиш ва секинлик билан уни чиқаришдир. Сўнгра қандай қилиб тўғри нафас олиш кераклиги тушунтирилади, яъни нафас олиш вақтида диафрагма пастга тушади, нафас чиқариш вақтида ўз жойига қайтиб келади, бунда, албатта, қорин пресси иштирок этади. Кейин диафрагманинг қандай ишлаши кўргазмали намойиш этилади, талабанинг эътибори диафрагма ҳаракатлари ва нафаснинг турли хил кўринишларига қаратилади. Табиийки, ўқитувчи буларнинг ҳаммасини талабага тушунтира олиши лозим, аммо юқорида келтирилган фикр-

ларни ҳисобга олган ҳолда қуйидаги саволларни қараб чиқиш мақсадга мувофиқ:

1. Тубада ижрони эндигина ўрнаётган тубачи бирданига тўғри нафас ҳақидаги маълумотларни чуқур ўрна оладими, диафрагма ҳаракатларини нафас олиш ва чиқаришда ҳамда бу жараёнда қатнашувчи мушакларнинг ишини назорат қила оладими? Албатта, тубада ижро қилиш вақтида тўғри нафас олиш учун талабага назарияни узоқ вақт давомида ўргатишга тўғри келади.

2. Ижрочилик нафаси постановкасини амалиётдан эмас, балки назариядан бошлаш мақсадга мувофиқми? Шубҳасиз, ўрганишни бошлаётган талабага нафас постановкаси учун тубада бажариш керак бўлган машқларни кўрсатиш муҳимроқдир, бундан кейин назария билан шуғулланиш мумкин.

Профессионал туба чолғу ижрочиларининг ижрочилик фаолиятдан қуйидаги фикрни келтириш мумкин: тубада ижро вақтида турли интерваллар – терциялар, квартастар, квинталар билан бир товушдан бошқа товушга ўтишда нафас олишда тушиб, нафас чиқаришда аста-секин кўтарилиб диафрагма фаол ишлай бошлайди. Бунинг натижасида оғиз бўшлиғига нафас билан биргаликда мушакларнинг қисқариш импульслари ҳам киради ва бу товуш ҳосил қилиш жараёнида таянчни топишга ёрдам беради. Талаба квинтага ўтишни легато ёки қаттиқ атака билан бажариш учун нафас олганда мия мушакларга фаолроқ ишлаш тўғрисида сигнал юборади, талабанинг ўзи эса бу етарли даражада катта интервал эканлигини тушунган ҳолда секундали кетма-кет ҳаракат билан товуш ҳосил қилишдагига қараганда кўпроқ нафас олишга ҳаракат қилади. Шу тариқа тубада турли хил штрихлар, арпежио, интерваллар, аккордларни ижро этиб,

кетма-кет бир товушдан бошқасига ўтиб, талаба тўғри ижрочилик нафасини шакллантиради. Ижрочилик нафаси постановкасини аниқ интервалли машқлардан бошлаш тавсия этилади. Бу машқлар ёрдамида диафрагма фаол ишлай бошлайди, нафас чиқаришда эса тубада ижро қилишни ўрганиш жараёнида товуш ҳосил қилишни тўлиқ назорат қилишга имкон берувчи турғун ҳаво устунни шаклланишига имкон яради.

Янги услубий тавсиялар туба чолғусида ижро этадиган талабаларда ижрочилик маҳорат ва кўникмаларини шакллантириш учун профессионал ва индивидуал ёндашувни амалга оширишга ёрдам беради. Мазкур услубий тавсияларга риоя қилган талаба ижрочилик аппарати ва ижрочилик нафасини тўғри шакллантира олиши ҳамда лабларда мундштукнинг постановкасини технологик жиҳатдан тўғри амалга ошириши мумкин.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века в двух операх Бортнянского//Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. -Л.: Т. 2, 1927.
2. Баранцев А. Мастера игры на кларнете Петербургской-Ленинградской консерватории 1862-1985 гг. -Петрозаводск: 1989.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке -М.: 1972.
4. Берни Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. -М-Л.: 1967.
5. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. По Франции и Италии. -Л.: 1961.
6. Бронфин Е. Джоакино Россини. -М.: 1973.
7. 60211500 – Инструментальное исполнительство: Духовые и ударные инструменты (тромбон) Учебное пособие для студентов бакалавриата высших учебных заведений.

Елена МАТВЕЕВА,

и. о. доцента Государственной консерватории Узбекистана

О РАБОТЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НАД ПЕРВЫМ КОНЦЕРТОМ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ МУСТАФО БАФОЕВА

Аннотация. В статье рассматривается Первый концерт для скрипки с оркестром композитора Узбекистана Мустафо Бафоева в аспекте создания индивидуальной исполнительской концепции. Автор статьи на основе личного исполнительского и педагогического опыта раскрывает образное содержание музыки концерта и формирует методические исполнительские рекомендации.

Ключевые слова: скрипичный концерт, образное содержание, исполнительская концепция, штрихи, маком, хорезмская нагма, усул.

Аннотация. Мақолада Ўзбекистон композитори Мустафо Бафоевнинг скрипка ва оркестр учун Биринчи концерти яққохон ижро концепциясини яратиш нуқтаи назаридан кўриб чиқилади. Мақола муаллифи концерт мусиқаси тимсолий мазмунини ўзининг шахсий ижрочилик ва педагогик амалиётидан келиб чиққан ҳолда очиқ беради ва ижрочиликнинг услубий тавсияларини шакллантиради.

Калит сўзлар: скрипка учун концерт, тимсолий мазмун, ижрочилик тамойили, штрихлар, маком, Хоразм нағмаси, усул.

Annotation. The article deals with the First Concerto for Violin and Orchestra by Uzbekistan composer Mustafu Bafoev in the aspect of creating an individual performing concept. Based on personal performing and pedagogical experience, the author of the article reveals the figurative content of the concerto's music and forms methodical performing recommendations.

Key words: violin concerto, figurative content, performing concept, strokes, maqom, Khorezmian nagma, usul.

Жанр скрипичного концерта привлекает узбекских композиторов богатыми возможностями художественного содержания и современной техники музыкального письма в создании национальной концепции интерпретации жанра. Он находится в русле перспективных направлений развития инструментального концерта в Узбекистане, рассмотренных доктором искусствоведения, профессором Н. С. Янов-Яновской и пришедшей к следующему выводу: "Растущий интерес к жанру композиторской молодежи, общий уровень советского

инструментального концерта, который, безусловно, не может не сказаться на творчестве узбекистанских композиторов, наконец богатейшие возможности, которые таит в себе узбекская народная музыка с ее сокровищницей мелоса и ритма, - вот те предпосылки, которые позволяют ждать в недалеком будущем качественного сдвига в развитии жанра инструментального концерта в республике" [1; 96].

Особенно интересны в этом отношении скрипичные концерты Мустафо Бафоева и, в частности, его Первый концерт для скрипки с оркестром.

Непревзойдённый мастер в области вокально-хоровых и музыкально-сценических жанров, Бафоев столь же успешен и в области инструментальной музыки. Имеющий огромный опыт работы с оркестрами народных инструментов, досконально знающий выразительные и технические возможности народных инструментов, Бафоев использует их в своих инструментальных сочинениях.

Ярким художественным образцом этого является его Первый скрипичный концерт. Он имеет подзаголовок, указывающий на его национальную программу "Хорезмская нагма и усуль", ориентирующей музыканта-исполнителя на хорезмский маком и его закономерности.

Данный концерт представляет собой одночастную композицию, в которой имеется два раздела, обозначенные в программе произведения: хорезмская нагма и усуль. Внутренняя двухчастность обусловлена макомны-

ми традициями, организующие музыкальную форму. Вместе с тем концерт очень современен в звуковом отношении и является отражением творческих принципов Бафоева. Удивительно органичный синтез национального традиционного и современного составляющих элементов композиции отражается в неповторимо самобытном красочном звучании скрипки и оркестра. Принцип концентрирования проявляется здесь в диалогизации солиста и оркестра. Очень впечатляюще звучит начало концерта *Moderato*, где скрипка в нюансе *fff ben marcato* буквально обрушивает на слушателя каскад виртуозных пассажей тридцатьвторыми с акцентированием каждой ноты группы тридцатьвторых на фоне столь же яркой партии оркестра в нюансе *fff ben marcato*, наполняющие терпкие, резкие пролонгированные гармонии малых секунд, преобразующиеся в виртуозные мелодические секундовые пассажи:

1 *Moderato* ♩ = 70

Violin

fff ben marcato

Piano

fff ben marcato

Ped.

Каждый диалог-импровизация скрипки и оркестра создают увлекательное импровизационное состязание солиста и оркестра. Процесс соревновательности приводит к общению солиста и оркестра в общий неудержимо

динамический поток звуковой виртуозности, завершая начальную процессию многократным повторением звука "до" в трёхоктавный унисон, достигающий *fff*, символизирующий завершение раздела:

[Moderato]

Музыкальное развитие продолжает раздел Andante в цифре 4:

Это новая фаза движения, основанная на свободных имитациях фигурирующих пластов, развивающихся по восходящей линии. Схема раздела различных видов фигураций создаёт ощущение классического концертирования как соревнования солиста и оркестра. Virtuозность игры достигает апогея, в музыкальное развитие

включаются аккорды-гроздь, завершающие данный раздел многозвучными полиаккордами и речитативом солиста.

Следующая фаза развития Andantino размер 6/8 в цифре 7 – это новый блок виртуозной игры солистом *saltando* в нюансе *mp* на фоне малых секунд и октав в глубоком басу:

В музыкальное развитие вплетается новое тематическое образование в виде двухоктавных унисонов. Музыкальное развитие приобретает многослойность параллельных движений голосов в импровизационном потоке. Образующиеся свободные фигуры приводят к страстной лирической кульминации, изумительно широко

раскрывающей мелодию солиста как обобщение предшествующих ей мелодических линий. Нюанс *f* и ремарки *con passion* создают бесконечную в своей красоте кантилену, приводящую к новому более напряжённому уровню эмоционального подъёма в цифре 10, где солист играет в нюансе *fff agitato ben marcato*:

[Andantino]

Musical score for measure 10, marked [Andantino]. The score is in 8/8 time and features a solo line with triplets and a piano accompaniment with sustained chords. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'fff agitato e ben marcato'. The piano part includes markings for '8va' and '8vb'.

Ниспадающий каскад триолей шестнадцатыми на фоне красочных педальных звучаний полиаккордов непо-

средственно приводит к Allegro в цифре 11, где в музыкальное развитие вступает усуль.

Musical score for measure 11, marked Allegro. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 150. The score is in 8/8 time and features a solo line with pizzicato and arco passages and a piano accompaniment with chords. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f'. The piano part includes markings for '8va' and '8vb'.

Это второй раздел концерта, в котором горизонталь смещается вертикально и на первый план возвышается энергия ритмического пульса, передаваемая полярным сопоставлением

чередующихся в верхнем и нижнем регистрах. И здесь принцип концертирования, как и в первом разделе концерта создаёт эффект соревновательности, состязательности в мастерстве игры. Аккорды в партии

скрипки в темпе *Allegro* должны исполняться стремительным движением смычка ближе к грифу, для большего удобства озвучивания сразу четырёх нот. Вся 11 цифра исполняется у колодки в самой сильной части смычка и для более быстрого перехода от аккордов к *pizzicato*.

Чередование приёмов игры *pizzicato* и *arco, col legno* в цифре 12, удары по корпусу скрипки, смена размера, смена разных видов фактуры динамизирует музыкальное развитие. Как писал А.Ширинский: “Прием *col legno* – удар по струне древком смычка – создает весьма специфический, причудливый звуковой эффект” [2; 58]:

11 pizz. arco V V 12 col legno p (удары по корпусу)

Всё это приводит к колоссальной кульминации, после которой наступает временный спад напряжения в разделе

Meno mosso лишь для того, чтобы начать новую волну динамического развития.

21 22 Vivo ♩. = 150 (G) 2 ff marcato 8va

В музыке проходит танцевальный характер, устремлённый к *Vivo* в цифре 22, где звучание скрипки приобретает тембр карная с его восходящими призывными интонациями. Это уже своего рода *perpetuum mobile* – непрерывное движение, завершающее концерт на оптимистической ноте.

Обобщая аналитические наблюдения над процессом работы музыканта-исполнителя над Первым скрипичным концертом Мустафо Бафоева, необходимо подчеркнуть, что принцип изучения данного произведения имеет методологическое значение и для освоения других концертов современных композиторов Узбеки-

стана. Как отметил исследователь узбекского скрипичного концерта А. А. Хашимов: “Концерты композиторов республики приучают к тонкому восприятию сложной, развитой гармонии, делают более острым чутье скрипичного колорита, обогащают фразировку, подготавливают исполнителей к постижению современной музыки” [3; 63]. Это очень важно, поскольку современные скрипичные концерты композиторов Узбекистана содержат множество исполнительских штрихов, приёмов игры, требующих от музыканта-исполнителя поиска инновационных выразительных средств, техник и технологий игры.

Использованная литература

1. Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане// История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. Сборник статей. -Москва: “Музыка”, 1972. – с. 64-96.
2. Ширинский А. А. Штриховая техника скрипача. -Москва: “Музыка”, 1983, - 85 с.
3. Хашимов А. А. Скрипичные концерты композиторов Узбекистана и методика их исполнения. -Ташкент: “Ўқитувчи”, 1980, – 64 с.

Дилфуза АБДУГАППАРОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси ўқитувчиси

ДИЛОРОМ ЧАНГИЙ

Аннотация. Муסיкий жанрлардан суворий, лапар, ялла, оразивор ва мақомлар деярли барча дostonларда учрайди.

Мақолада “Сабъайи сайёр” дostonидаги айрим воқеалар ҳамда қадимий ва кам ўрганган Дилором чангий ҳақида маълумот берилган.

Калит сўзлар: чанг, Дилором чангий, дoston, А. Навоий, Моний, Баҳром.

Аннотация. Почти во всех дастанах встречаются такие музыкальные жанры как, суворий, лапар, ялла, оразивор и макомы.

В данной статье даны сведения о некоторых событиях и мало изученные материалы о древней Дилором чангий из дастана “Сабъайи сайёр”.

Ключевые слова: чанг, Дилором чангий, дастан, А. Навои, Моний, Бахром.

Annotation. In almost all dastans, musical genres such as, suvooriy, lapar, yalla, orazivor and makoms have been found.

This paper provides some data and law-studied data about ancient Dilorom changiyi from the dastan “Sab’ai saiyor”.

Key words: chang, Dilorom changiyi, dastan, A. Navoi, Moniy, Bahrom.

Муסיкий жанрлардан суворийлар, лапарлар, яллалар, оразиворлар, мақомлар деярли барча дostonларда учрайди. Шунингдек, санъаткорлар ҳақида ҳам кўплаб афсона ва асотирларда таърифлар берилди. Шундай дostonлардан бири “Сабъайи сайёр”-дир. Унда тарихда бўлиб ўтган воқеаларга тўқима афсоналар ҳам кўшилган.

Мазкур дoston ҳақида кўплаб шоирлар, мутафаккирлар адабий ва илмий асарлар ёзишган. Ундаги асосий қаҳрамонлар – Баҳром, Дилором ва Моний ҳақида бошқа дostonларда ҳам сўз юритилди. Баҳром деганда етти иқлимнинг подшоси, Дилором деганда гўзал қиз, беназир овоз соҳибаси, моҳир созанда, Моний деганда ажойиб рассом кўз олдимизда гавдаланади. Бу одамларнинг барчаси тарихий шахслар бўлиб, дostonларда уларнинг қилган ишлари бироз бўрттирилган.

Баҳром – Ажам шоҳи, ҳатто буюк Хитой империясини ҳам ўзига тобе этган мард саркарда. Ўзига хос ҳис-туйғуларга бой персонаж.

Дилором – ёшлигида ота-онасидан етим қолади ва Гургандаги қул бозорида Хожа исми савдогар сотиб олади. Хожа уни муסיқага қизиқтириб, яхши созандаларга шогирдликка беради. Дилором муסיқа ижро этиб, ашула айтишдан ташқари, юқори табақали зодагонлар ўртасида ўзини тутиш, одоб-ахлоқни ҳам ўрганади. Асли хоразмлик бой савдогар ва карвонбоши бўлган Хожа Хитойдан мол олиб келиб, Европа ва Араб давлатларида савдо қилади. (Унинг ўзи ҳам рубоб чалиб, ашула айтиши ҳақида кўплаб дostonларда келтирилган.) Дилором воёга етгач, уни ҳам карвонда бирга олиб юриб, санъатидан баҳраманд бўлиб кетишади [6; 83]. Дилоромнинг гўзал овози ва созининг таърифини эшитган Хитой императори уни саройга таклиф этиб, шу ерда хизмат қилишини таъминлайди. Бора-бора сарой мулкига айлантиради.

Моний – ҳозирги тил билан айтганда, яхши маънодаги жосус, ҳеч кими йўқ юрт кезиб, кўрган-кечирганларининг суратини чизиб юради. Хитойга борганида, байрамларнинг бирида Дилором-

нинг санъатига, ижросига гувоҳ бўлади. Унинг хонишидан император саройида қафасдаги булбулдек сақланаётганлигини сезади ва гўзал сурат чизади.

Алишер Навоийнинг “Хамса” асаридаги “Сабъайи сайёр” достонида шундай баён қилинади:

*Муъбадиким, вараққа чекди рақам,
Ким не навъ ўтдилар мулки Ажам*
[1; 204].

Унда Баҳромнинг овга чиқиб, рассом Моний билан учрашгани, Дилоромнинг суратини кўриб, ошиқ бўлгани ҳақида ҳикоя қилинади [3; 165]. Баъзи мисраларда “моҳ” сўзи ой ва балиқ маъноларида келган. Яъни Баҳром “Ойдан ойга муттасил” – узоқ вақт шоҳлик гаштини сурди, ойдан балиққача – ердан кўккача бўлган элнинг шаҳаншоҳи бўлди (Ўрта асрларда ерни катта балиқ ўз устида кўтариб туради деган тасаввур мавжуд эди). Бу ерда Навоий “Моҳ” ва “Моҳи” сўзларидан сўз ўйини ясаган. “Ғариб умр” – бу ерда “ғариб” сўзи ҳам бечора, ёлғиз маъносида, ҳам ажойиб-ғаройиботларга тўла умр маъносида ишлатилган.

Иккисини, яъни бири – ғариб бўлиб юришинг сабабини айт, иккинчиси, ўзинг кўрган энг ажойиб-ғаройиб воқеалардан айт.

Моний – афсонавий моҳир рассом, Моний ибн Фатак (216-276) ўзининг муқаддас китобларини гўзал миниатюралар билан безатган. Шарқ адабиётида Моний уста наққош, рассом сифатида машҳур.

Иккинчи сўз – бу ерда кўрган энг ажойиб воқеалардан сўзлаб бериш.

Муштарий – бу ерда харидор маъносида.

Саккизинчи бобда Дилоромнинг хусни таърифланади, уни бедил (ҳолсиз) ҳолда Баҳромга олиб келганлари айтилади. Бу ерда шоир лафзий санъат қўллаб, “зулф” (кокил) ва “лайл” (тим қора – тун, кеча) сўзлари орқали гўзалнинг тим қора зулфи-кокили дом (тузоқ)га ўхшашлигини тасвирлайди (“лайл” сўзидаги “ل” ҳарфини тузоққа (илгакка)

нисбат беради) [4; 77]. “Кўзи оху, унинг қоралиги (қорачиғи) Хўтан (шаҳар номи, у ерда аъло навли мушқлар етиштирилган) мушқига (мушқ – тим қора тусли хушбўй нарса) ўхшайди, худди жайрон (оху) ўз мушқидан унинг кўзига хол томизгандек (жайрондан мушқ олинади)”. “Лаблари орасида оғзи шундай яширинки (очилмаган), тешилмаган лаъл дейсан, оғзи (лаълга нисбат берилган) шунчалик кичикки, лаблари орасида кўринмайди”. Бу байтларда лафзий санъат қўлланган бўлиб, лабнинг жонбахшлигига ишора қилинган ҳолда тақдир котиби “жон” яратишда (ёзишда ل جўзидаги) “нун”-“ذ” ни қуйироққа ёзиб, унинг ғабғаби (ияк) айланасини ва “нун”нинг нуқтасидан ғабғаб чуқурчасини ясаган, дейилади. “Қошлар бутхона пештоқидек бир-бирга пайваста (туташган) ва улар ичида раҳмсиз мастона икки кўз”. Тоқни қўй, у (қош) қоронғу меҳроб (саждагоҳ), қош устидаги холи қора пашшадир”. Бу ерда “Дилором” ҳам исм, ҳам луғавий маънода (“дилга ором берувчи”) қўлланилган. Хусрав Дехлавийнинг достонида ҳам Баҳромнинг севгилиси “Дилором” деб аталган. Низомийнинг “Ҳафт пайкар”ида эса унинг исми “Фитна”, Ашрафнинг “Ҳафт авранг”ида “Озода” дейилади.

Ўн тўртинчи боб Дилоромни чанг чалишдаги маҳорати хусусидадир. Қақнус – жуда хушовоз, афсонавий қуш. Унинг тумшуғида жуда кўп тешиқлар (360 та) бўлиб, ҳар биридан турлича овоз чиқиб, қуй пайдо бўлар эмиш. Бу қушнинг мукамал таърифи “Лисон уттайр” достонида берилган [2; 74]. Бадиий адабиётда Қақнус – абадий ҳаёт тимсоли ҳамдир. Хўтан – шаҳар номи бўлиб, Шарқ шеъриятида гўзал аёллари, аъло сифатли мушқлари, нафис шойилари билан шуҳрат қозонган шаҳар сифатида талқин этилади. Бу ерда Дилоромнинг гўзал сифатларига ишора қилинган.

Ўн бешинчи бобда Баҳромнинг май ҳарорати таъсирида Дилоромни дашту биёбонга ташлагани хусусида ҳикоя қилинади. Қаламзан – шоҳ саройида ҳукм

ва фармонларни ёзиб, халққа тарқатувчи мирзо. Бу мисра танқидий матнда: “Дема кўн туъма бўлди балки шубон”. Танқидий матнда “уйи”. “Муз сумалагидан шамъ ясайман, деган бўлади”, яъни нияти пуч бўлади. Низомийда: Фитна дейди: “Ўқинг билан қулоннинг оёғини бошига тик!” Хусрав Деҳлавийда: Дилором дейди: “Кийикларнинг урғочисини эркак, эркагини урғочи қил!” Низомийда: Фитна дейди: “Бу кучнинг кўплигидан эмас, машқнинг натижасидир”. Хусрав Деҳлавийда: Дилором дейди: “Бу ҳунар – жоду, сеҳр ишидир” [5; 128]. “Икки қаттиқ ҳадис”нинг бири бу ерда Дилоромнинг шоҳга таҳсин айтмагани, иккинчиси тўғри гапни айтгани эди. Низомийда: Баҳром Фитнани ўлимга маҳкум этиб, ҳукми бажаришни саркардасига топширади. Хусрав Деҳлавийда: Баҳром Дилоромни отдан тушириб, саҳрода қолдириб кетади [6; 82].

Ўн олтинчи бобда Баҳромнинг мастлиги тарқаб, Дилоромини истаб, биёбонга кетиб, уни топмай, ўзини йўқотгани ҳақида сўз юритилади. Ғорати

Ғўр – бу ерда “ғорат” “талон-тарож” деган маънода. Яъни Ғўрга қилинган босқинчилик. Жони бўлмагандан кейин тан ернинг қуйида (тагида) бўлади, яъни ерга кўмилади. 1) “Қуёш ботиб, осмонда юлдузлар пайдо бўлди”; 2) “Дилором кўринмагач, Баҳром кўзёш тўқди”. Бу байтда ташбиҳ санъати қўлланиб, икки маъно ифодаланган: Хизр афсоналарга кўра, “оби ҳайвон” (тириклик суви)ни излаб топган ва ундан ичиб, доимий тирикликка эришган пайғамбардир, дейди.

Баҳром кийикни аниқ нишонга олиб отганидан кейин Дилором буни қўл машқи, қобилиятсиз, аммо етти мучаси соғ одам ҳам кўп машқ қилса, бундай ўқушига эриша олади, лекин қонун чалиб, хониш қилиш учун Оллоҳ берган иқтидори бўлиши керак дегани учун жазога тортилади.

Кўриниб турибдики, мусиқий қобилияти бўлган инсонларга қадимдан алоҳида эътибор қаратилган. Айниқса, соз чалиш баробарида куйлаш бебаҳо санъат ҳисобланган.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Навоий Алишер. Сабъаи сайёр. “Янги аср авлоди” нашриёти, -Тошкент: 2009.
2. Навоий Алишер. Тарихи анбиё ва ҳукамо. Тарихи мулки Ажам. Мукаммал асарлар тўплами. Йигирма томлик. Ўн олтинчи том. -Тошкент: 2000.
3. Қуронбеков А. “Хамса” уммонидан қатралар. -Тошкент: 2017.
4. Бать Л. Г. Ҳаёт бўстони. Навоий ҳақида қисса. “Ғафур Ғулом” нашриёти. -Тошкент: 2016.
5. Е. Э. Бертельс. Навоий. “Тафаккур қаноти” нашриёти, -Тошкент: 2015.
6. Б. А. Донияров. Алишер Навоий ва мусиқий тарбия. “Фан ва технология”, -Тошкент: 2012.

Захро МУХАМЕДЖАНОВА,
доцент Государственной консерватории Узбекистана

СОНАТА АКМАЛЯ САФАРОВА В АСПЕКТЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

Аннотация. На основе анализа сонаты сделана попытка обозначить некоторые черты стиля молодого композитора Узбекистана Акмаля Сафарова. Композиторское мышление молодого автора неразрывно связано с его исполнительской практикой, пианизм рассматриваемого произведения опирается на национальную самобытность узбекской традиционной музыки. В сонате синтезированы европейские жанры с узбекским музыкальным фольклором.

Ключевые слова: композитор, стиль, соната, фортепианная музыка, исполнительство.

Аннотация. Ўзбекистонлик ёш бастакор Акмал Сафаров услубининг айрим хусусиятлари у яратган соната асари асосида аниқлашга ҳаракат қилинди. Ёш муаллифнинг композиция тафаккури унинг ижрочилик амалиёти билан узвий боғлиқ бўлиб, кўриб чиқилаётган асарнинг пианизми ўзбек анъанавий мусиқасининг миллий ўзига хослигига таянади. Сонатада Европа жанрлари ўзбек мусиқа фольклори билан синтез қилинган.

Калит сўзлар: бастакор, услуб, соната, фортепиано мусиқаси, ижрочилик.

Annotation. Based on the analysis of the sonata, an attempt was made to identify some features of style of the young composer of Uzbekistan Akmal Safarov. The composer's compositional thinking is inextricably linked to his performing practice, the pianism of the work in question is based on the identity of Uzbek traditional music originality. The sonata synthesizes European genres with Uzbek musical folklore.

Key words: composer, style, sonata, piano music, performance.

Фортепианная школа Узбекистана имеет богатую историю и ее развитие непосредственно связано с формированием композиторского творчества нашей Республики. Ряд известных композиторов начинали свои первые творческие шаги в качестве пианистов-исполнителей, что стало причиной расцвета жанров фортепианной музыки. Традиции заложенные Г. Мушелем, Б. Гиенко, С. Вареласом, Р. Абдуллаевым, М. Атаджановым, Д. Амануллаевой, О. Абдуллаевой нашли продолжение в творчестве композиторов молодого поколения.

В данной статье мы хотим обратиться к творчеству лауреата республиканских и международных конкурсов, члена

Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, Акмаля Сафаров. Ещё в годы учёбы в отделе “Специальное фортепиано” Республиканского музыкального колледжа делал свои первые попытки сочинения музыки, а именно – попытки создания маленьких пьес для фортепиано. В дальнейшем, его интерес к композиторскому искусству усиливается, он поступает в Государственную консерваторию Узбекистана на кафедру композиции и аранжировки. По композиции А. Сафаров занимался у известного композитора, Заслуженного деятеля искусств Республики Узбекистан, профессора Рустама Абдуллаева. Становление мастерства молодого композитора было

постепенным, но плодотворным. Ещё в годы учёбы ему удаётся организовать два концерта авторских сочинений в залах консерватории, второй из которых посвящён именно фортепианной музыке.

Каждый композитор проходит путь исполнителя и во многих случаях посвящает своё творчество одному сольному инструменту. Акмаль Сафаров среди огромного тембрального колорита предпочитает инструмент рояль, а фортепианная музыка занимает важное место в его творчестве.

Среди многих фортепианных сочинений автора выделяется соната для фортепиано, которую композитор написал ещё в студенческие годы. Данное произведение состоит из трёх частей и написано оно в классическом стиле с лёгкими отклонениями в неоромантизм. Каждая из частей имеет свои осо-

бенности, философию, а главное несет отпечаток национального стиля. Ознакомившись с целым рядом фортепианных, а также симфонических произведений А. Сафарова, можно прийти к выводу, что автор уже в начале своего творческого пути predetermined принцип синтеза европейских классических форм с традициями и стилями узбекской национальной музыки. Следовательно, этот факт можно наблюдать и в его фортепианной сонате.

Первая часть сонаты имеет традиционную форму сонатного аллегро со вступлением. Задумчивая, местами прерывающаяся, умеренная мелодия вступления как бы обрамляет эту часть и подводит к более стремительной главной партии. Эта мелодия в другом облики встречается далее в преддверии разработки.

Главная партия имеет танцевальный характер, который очень хорошо передается триолями, что присуще некоторым жанрам узбекской национальной музыки. Драматургию развития всех сво-

их сочинений композитор возлагает на связующую партию. Это, в свою очередь, обеспечивает целостность восприятия произведения. В частности, связующая партия сонаты сохраняет стремитель-

ность и чёткий ритм главной партии, но при этом приобретает более резкое звучание благодаря диссонирующим аккордам. Это и есть некий элемент со-

временности или же подражание композитора творчеству представителей русской композиторской школы, а именно – С. С. Прокофьева и И. Ф. Стравинского.



Достоин внимания резкий контраст между главной и побочной партиями сонаты. Он определяется лирикой звучания. Тема партии обыгрывается в разных

регистрах, уплотняется каждый раз вертикаль темы на фоне волнующих арпеджио в левой руке.



Как было упомянуто выше, тема вступления обрамляет экспозицию и является мостом к разработке. Последнее же, в свою очередь, построено на теме главной партии. Здесь сохраняются и квадратность, и ритмичность темы главной партии, а триольность

местами обрывается, тем самым как бы прикрывая целостность первоначальной мелодии и создавая некую интригу для слушателя. Объясняет это автор таким образом, что в некоторых сочинениях великих классиков, которые написаны в форме сонатного аллегро,

имеет важное значение внесения эпизода вместо разработки. А. Сафаров, в свою очередь, сохраняет разработку и добавляет ещё эпизод, тем самым дважды обыгрывает тему главной партии. Если в первый раз она предстаёт перед нами более в статичном виде, то во второй раз в ней преобладает динамика движения с элементами побочной партии.

Предыкт также построен на теме главной партии в искаженном виде. Реприза же является видоизменённым и динамичным повторением структуры экспозиции, но побочная партия в ней представлена уже в главной тональности.

Особое место занимает вторая часть сонаты. В ней автор обращается к вершине узбекской народной музыки – к традиционной музыке – макомам.

Andante moderato

В своих сочинениях композитор часто обращается к макомам, потому что он привлекает его своим неким спокойствием, философией, поступенным движением. Именно эти особенности подтолкнули автора к добавлению медленной части к сонате. Исходя из полифонических форм, следует отметить, что вторая часть

представляет собой некую фугетту, которая начинается и развивается на одном дыхании.

Третья часть напоминает стремительный характер первой части. В ней преобладает токкатность. Написана она в форме рондо и имеет свою ладовую структуру (фа-диез фригийский).

Вся часть пронизана национальными элементами, каждый эпизод наполнен мелодикой узбекских народных танцев и песен. Завершает третью часть и всю сонату в целом торжественная coda.

Таким образом, композиторская школа Узбекистана приобрела в лице Акмаля Сафарова яркого и самобытного творца, его творческий талант развивается, а музыкальная культура Узбекистана обогащается новыми сочинениями.

Использованная литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. -Москва: 1962.
2. Мухамедова Ф. Фортепианная музыка Узбекистана, формирование, жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат диссертации доктора философии по искусствоведению. -Ташкент: 2019.
3. Закирова В. Концертные жанры в творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат диссертации доктора философии по искусствоведению. -Ташкент: 2018.
4. Исламова Д. Стилиевые тенденции исполнительской культуры современной фортепианной музыки. Автореферат диссертации доктора философии по искусствоведению. -Ташкент: 2022.

Умрбек ДЖУМАНИЯЗОВ,
Урганч давлат университети ўқитувчиси

ҚЎШИҚ-ЛА КЎРАМАН ОЛАМНИ...

Аннотация. Мақолада имконияти чекланган бўлишига қарамай, санъат ва маданият соҳасида ўчмас из қолдирган, жарангдор овози, бетакрор бастакорлик асарлари билан халқимиз қалбидан чуқур жой эгаллаган инсонлар ҳақида сўз боради.

Калит сўзлар: “блинд”, Стиви Уандер, Рей Чарлз, “қори”, Эрка Каримов, Расул Мамадалиев, Назир Раҳимов.

Аннотация. Статья рассказывает о людях, которые, несмотря на свои ограниченные возможности, оставили неизгладимый след в области искусства и культуры, заняли ведущее место в сердцах нашего народа своим звонким голосом, уникальными композиторскими произведениями.

Ключевые слова: “blind”, Стиви Уандер, Рэй Чарльз, “кари”, Эрка Каримов, Расул Мамадалиев, Назир Рахимов.

Annotation. This article tells about the people who, despite their limited abilities, have left an indelible mark in the field of art and culture, have taken a deep place in the hearts of our people with their ringing voice and unique compositional works.

Key words: “blind”, Stevie Wonder, Ray Charles, “kari”, Erka Karimov, Rasul Mamadaliyev, Nazir Rakhimov.

Инсон имконияти чегара билмайди. Шундай инсонлар борки, кўз нуридан айрилган бўлишига қарамадан, иқтидори, оламшумул ишлари билан тарихда ўчмас из қолдирган. Уларнинг ичида жамоат арбоблари, ҳайкалтарошлар, актёрлар, спортчилар, ёзувчилар, тадбиркорлар, мусиқачилар ва бошқа соҳа вакиллари ҳам бор. Луи Брайл (франциялик тифлопедагог, кўзи ожизлар учун “брайл” алифбоси ихтирочиси); Хелен Келлер (америкалик ёзувчи, ўқитувчи ва жамоат арбоби); Жозеф Пулитсер (Америка нашриётчиси, журналист, “сарик матбуот” жанрининг асосчиси); Дэвид Бланкет (Буюк Британия ички ишлар вазири, сиёсатчи), Михаил Суворов (шоир, ўқитувчи); Эрик Вайхенмаер (Эверест чўққисини забт этган биринчи кўзи ожиз альпинист) ва бошқалар. Бу рўйхатни узоқ давом эттириш мумкин. Айниқса, бундай инсонлар мусиқа санъати соҳасида кўпчиликлари ташкил қиладди: америкалик Стиви Уандер (1950), Рей Чарлз (1930-2004), Кларенс Картер (1936),

Гинний Овенс (1975), Раул Мидон, Лемон Жефферсон (1893-1929), Артель Лейн – Док Ватсон (1923-2012), Терри Гиббс (1954), Леон Пайне (1917-1969), Даян Шуур (1953), Маркус Робертс, Жорж Ширинг (1919-2011), Луис Томас Хардин – Мундог (1916-1999), Виллий Жонсон (1897-1945), Ронний Милсап (1945), Ленни Тристано (1919-1978), Ал Гибблер (1915-2001), Сонни Террий (1911-1986), Рахсан Роланд Кирк (1936-1977), Виллий Мактел (1898-1959), Ревенд Герий Давис (1896-1972), Алфред Рид (1880-1956), Артур Тейтум (1909-1956), Род Клемонс (1945), англиялик Алек Темплтон (1909-1963), Жон Стенлий (1712-1786), Фридрих Делиус (1862-1934), италиялик Андреа Бочелли (1958), Франческо Ландини, канадалик Жеф Хили (1966-2008), испаниялик Хуакин Родриго (1901-1999), франциялик Гильберт Монтаж (1951), япониялик Нобуюки Судзи (1998), австриялик Рудолф Браун (1869-1925), ҳиндистонлик М. Чандрасекарян (1937), эронлик Муийин (1952, асл исми Насруллоҳ Муийин Нажафободий) ва б.

Юртимизда ҳам ўзининг соҳир овози, бастакорлик асарлари ва такрорланмас ижролари билан халқимиз юрагидан чуқур жой эгаллаган санъат вакиллари талайгина. Чет давлатларда кўзи ожиз санъаткорларнинг исмига “блинд” сўзи қўшиб айтилса (масалан, Блинд Бой Фюллер, Блинд Виллий Мактел, Блинд Блейк, Блинд Лемон Жеферсон ва б.), диёримизда уларни “қори” деб ҳурмат билан тилга оладилар. “Қори” атамаси араб тилида “ўқувчи” деган маънони билдириб, икки хил маънода ишлатилади. Биринчиси, Қуръоннинг барча сураларини ёд олган ва қироат билан ўқийдиган кишини билдирса, иккинчиси, кўзи ожиз кишиларни ҳурмат юзасидан “қори” деб чақирришади [1; 306]. Санъат соҳасида биринчи гуруҳга Акбар Ҳайдаров, Ҳамрокул Тўрақулов, Сирож Юсупов, Нурилла Юнусов, Исоқхон Жўрахоновни, иккинчи гуруҳга Эрка Каримов, Расул Мамадалиев, Юнус Юсупов, Рустам Турсунов, Ҳабибулло Шамсиев, Сурайё Қосимова (Фарғона-Тошкент); Оролмирзо Сафаров, Фарҳод Ҳалимов (Самарқанд); Нишон Авазов, Очилбек Авазов (Қашқадарё); Ўлмас Расулов (Сурхондарё); Назир Раҳимов, Бахтиёр Султонов (Қорақалпоғистон Республикаси); Отабой Ҳоллиев, Очилбек Матчонов, Дилфуза Нурметова (Хоразм) ва бошқа санъат вакиллари кириштишимиз мумкин. “Қори”лар ижодида асосан муножот, ҳамд, наът, катта ашула, манзума ва панд-насихат (дидактик) ашулалар етакчи ўрин эгаллаган. “Ибтидо қилдимки”, “Гавҳари нури иймоним”, “Қилғучиман”, “Банда, ранжур бўлмагин” (Машраб); “Жудо қилур” (Убайдий); “Айланур” (А.Уммат); “Етмасман” (Ражойий); “Васфи бисмиллаҳ” (Муҳлис) каби ҳамдлар, “На қилғайман, Худоё?” (А. Яссавий); “Сен агар раҳмат ниқобин ёпмасанг”, “Собитқадам қил” (С. Оллаёр); “Уммат деб чақирғайму?”, “Сандин ўзга меҳрибоним йўқ”, “Бўлғаймукин” (Машраб); “Йўлим йўқ” (Отаҳий); “Оч йўлим..”

(Ҳазиний); “Ҳасбуналлоҳ” (А. Эшон); “Йиғлагил” (Мирзо); “Қичқирай” (Нисорий); “Ўраб ғафлат” (Ражойий); “Дармондин ортуқ” (С. Боқирғоний) сингари муножотлар, “Ўн саккиз минг оламга...”, “Уммат демас Муҳаммад” (А. Яссавий), “Расулulloҳ келадур”, “Бандасига меҳрибондур” (Б. Машраб), “Ё ҳаёт ан-набий”, “Тасаддуқ, ё Расулulloҳ” (Ҳазиний), “Насиб этгаймукин” (Муҳийи), “Мани пушти паноҳим бор” (А. Уммат), “Назар айланг осийларга”, “Арз этсам” (Дилафгор), “Бўйи Муҳаммадийкелур”га (И. Қорий) ўхшаган наътлар, “Соз билан суҳбат” (М. Ғойиб), “Жуғут ўғлон қиссаси”, “Кийикнома” (Назирий), “Исмоил алайҳиссалом қиссаси” (С. Боқирғоний), “Жаннатга беуммат қадам қўймам” (И. Қорий) манзумалари, “Бешак билинг”, “Саҳар вақти бўлганда” (А. Яссавий), “Бўлмас”, “Яхшидур”, “Соғлиқ қадрини бил” (Маҳтумқули), “Беҳабар бўлма ўлимдин” (Хувайдо), “Ғалат”, “Саҳарларда”, “Бордур”, “То етим бўлмай киши” (Ҳазиний) каби панд-насихат (дидактик) ашулаларни юксак маҳорат билан ижро қилганлар [2; 6].

Бундан ташқари, “Мен кимга дей”, “Керма манманлик билан”, “Қўзғолмасун”, “Билолмасман” (Р. Мамадалиев) [3, Б.8], “Ғалаба қўшиғи”, “Дилдоринг келур”, “Мужгонларинг”, “Кўзинг кўзимга тушганда”, “Келди қалам қошли қиз”, “Ноз қилурсан” (Н.Раҳимов) [4, Б.78], “Жаноним келиб”, “Келибдур”, “Билмасанг билгил”, “Созандалар мадҳи” (Ю.Юсупов) [5, Б.21], “Сенсиз”, “Келдикетди”, “Умидим” (Б.Султонов), “Мени эслагил”, “Зухром келмади”, “Боғ кўча”, “Ёр-ёр”, “Табассумингдан” (Р.Турсунов), “Бухорони соғиндим”, “Ёрим”, “Сигмадим”, “Кўлимда паймона” (Ў.Расулов), “Бағримга қайтгил”, “Муҳаббат мангу куйимсан”, “Нигорим”, “Шафқатинг борми?”, “Қўшиқ-ла кўраман оламни” (О.Сафаров), “Ўлинми”, “Ёр нози”, “Сарёғ”, “Келаман дейди”, “Ёрима айтинг”, “Ёронлар”, “Керақдур”, “Киши

ҳақи”, “Олам муаттар бўлмас...” (О.Матчонов) сингари турли мавзудаги ашулаларни басталаб, шинавандалар эътиборига ҳавола этганлар.

Имконияти чекланган инсонларни кўп бора қузатганмиз: уларнинг аксарияти ўз қисматлари олдида бош эгиб яшайдилар, ўзларини ночор ва ўзгалар кўмагига муҳтож инсонлар деб биладилар. Лекин, биз юқорида номларини келтириб ўтган инсонлар тамоман бунинг акси бўлиб, асло қисматидаги ногиронлигидан, кўзи ожизлигидан нолимаганлар, балки вужудидаги бу камчиликка қасдма-қасд яшашга интиланлар. Баъзи соғлом одамлардан ҳам кўпроқ нарсаларни билишга интилдилар ва бунга

эришдилар. Ҳаётимиз давомида бундай санъаткорларнинг кучли хотира, мутлақ эшитиш қобилиятига эгалитига, бир нечта чолғу асбобларни моҳирона даражада ижро қила олишига гувоҳ бўлганмиз. Ҳатто, уларнинг ичида назмда ҳам қалам тебратиб шеър, ғазал ва мухаммаслар ёзганлари ҳам бор.

Ушбу мақола сабр, матонат билан қийинчиликларни енгиб ўтиб, юксак натижаларга эришган санъаткорлар ижодига бағишланиб, ўз соҳасида етакчи бўлишга интилаётган барча учун илҳом манбаи бўлади деган умиддаман. Келгусида ҳали бу мавзуда кўплаб илмий тадқиқот, изланишлар олиб борилишига ишонаман.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ўзбекистон Миллий энциклопедияси. -Тошкент: 2003.
2. Носир Р. Соз билан суҳбат. -Тошкент: “Nurafshon businnes”, 2019.
3. Остонақулов И. Сўз чамани ичра наво кўргизиб. -Тошкент: “Meriyus”, 2012.
4. Жумамурод ўғли Қ. Манғитлик ҳофиз. -Тошкент: “Ношир”, 2016.
5. Н.Қодиров Н. Ғижжак ижрочилигида маҳаллий услублар” Тошкент “Муסיқа” 2016

Javohir ISHALIEV,

O'zbekiston davlat konservatoriyasi huzuridagi Botir Zokirov nomidagi

Milliy estrada sana'ati instituti o'qituvchisi

JAZ IJROCHILIGIDA IMPROVIZATSIYA MAHORATINI SHAKLLANTIRISH

Annotatsiya. Maqolada jaz musiqasining o'ziga xosligi, jaz ijrochiligida improvizatsiya mahoratining dolzarbligi va uni shakllantirish borasida so'z boradi. Shuningdek, yosh jaz musiqasi ijrochilari egallashi lozim bo'lgan bilim va ko'nikmalar yuzasidan tavsiyalar berilgan.

Kalit so'zlar: jaz musiqasi, improvizatsiya, jaz standartlari, musiqiy psixologiya, musiqiy ta'lim.

Аннотация. В статье речь идет об уникальности джазовой музыки, актуальности импровизационного мастерства в джазовом исполнении и его формировании. Также были даны рекомендации по знаниям и навыкам, которыми должны обладать молодые исполнители джазовой музыки.

Ключевые слова: джазовая музыка, импровизация, джазовые стандарты, музыкальная психология, музыкальное образование.

Annotation. This article examines the uniqueness of jazz music, the relevance of the skill of improvisation in jazz performance and its formation. Recommendations are also given regarding the knowledge and skills that young jazz musicians should acquire.

Key words: jazz music, improvisation, jazz standards, musical psychology, musical education.

Jaz erkin ijro etilishi bilan dunyo musiqachilarining qalbini zabt etgan. Xo'sh, jaz qanday ijro etiladi, bunda nimalarga e'tibor berish kerak? Jaz ijro etishda erkinlik va ijodkorlik muhim omil hisoblanadi. Ijrochi asarni erkin va o'z his-tuyg'ulariga tayangan holatda ijro etadi. Bunda improvizatsiya mahoratining o'rni muhimdir. Jaz ijrochilarini keng ma'noda ijrochi, bastakor, aranjirovkachilarning umumiy jamlanmasi, deb tushunish mumkin. Ular asarning asosiy mavzusidan foydalangan holda ijro etadi, uni qayta garmoniyalashtiradi va improvizatsiya mahoratidan foydalanib sayqal beradi. Jaz ijrochiligida professionallik darajasiga yetishda turli mashqlar ustida ishlash talabalarga jaz musiqasining ritmik murakkabliklarini o'zlashtirishda yordam beradi. Ijrochi, albatta, blyuz ladlarini va xalq ladlarini mukammal bilishi lozim. Bundan tashqari jaz garmoniyasi va akkordlarning maxsus belgilar orqali ifodalanishi bo'yicha

bilim va ko'nikmalarga ega bo'lishi shart. Jaz ijro mahoratini rivojlantirish mehnat, amaliyot va janrning o'ziga xos xususiyatlarini chuqur anglashni uyg'unlashtirishni talab qiladi. Jaz ijro mahoratini oshirish uchun bir necha asosiy qadamlarni sanab o'tamiz:

1. Jaz musiqasini tinglash. Jaz san'atkorlari va uslublarining keng doirasini tinglab, janrga sho'ng'ing. Ritmlarga, ohanglarga, improvizatsiyaga va musiqaning umumiy tuyg'usiga e'tibor bering. Jaz nazariyasini o'rganing, akkord progressiyalari, shkalalar, ritmlar kabi asosiy elementlari bilan tanishing. Bu improvizatsiya va kompozitsiya uchun mustahkam poydevor yaratadi.

2. Jaz standartlarini o'rganish. Jaz standartlari janrning asosidir. Ushbu standartlarni ijro etishni o'rganing va mashq qiling, ularda berilgan akkord o'zgarishlariga, ohanglarga va improvizatsiya imkoniyatlariga e'tibor bering. Mashhur jaz musiqachilarining yakkaxon ijrolarini tah-

lil qilib, ularning improvizatsiya usullarini bilib oling.

3. Texnik malakani rivojlantirish. Jaz ijro etish yuqori darajadagi texnik malakani talab qiladi. O'z texnikangiz ustida ishlang, jumladan, shkalalar, arpejiolar va jazga xos bo'lgan turli mashqlarni ijro eting.

4. Yakkaxonlarni transkripsiya qilish. Yakkaxon jaz ustalarini transkripsiya qilish improvizatsiya mahoratini rivojlantiruvchi bebaho vositadir. Ularning sololarini transkripsiya qilish va o'rganish orqali iboralari, ohangdor g'oyalari va ritmik nyuanslari haqida tushunchaga ega bo'lasiz, so'ngra ularni o'z ijroingizga qo'shishingiz mumkin.

5. Muntazam ravishda improvizatsiya qilish. Jaz o'zining improvizatsiyasi bilan mashhur, shuning uchun muntazam ravishda improvizatsiya qiling. Oddiy ohanglardan boshlang va asta-sekin murakkabroq g'oyalar va variatsiyalarni qo'shib boring. Ayni vaqtda o'zaro ta'sir qilish va javob berish qobiliyatingizni rivojlantirish uchun orqa treklar yoki boshqa

musiqachilar bilan birga ansamblda ijro eting.

6. Boshqalar bilan ijro etish. Jaz bu – hamkorlikdagi san'at turi. Shuning uchun boshqa musiqachilar bilan ijro etish imkoniyatini qidiring. Jaz ansambliga qo'shiling, professional ijrochilar bilan “jam session” qiling. Bu, tinglash qobiliyatini rivojlantirishga, musiqiy muloqot qilishni o'rganishga va turli musiqiy kontekstlarga moslashishga yordam beradi.

7. Yo'l-yo'riq izlash. Shaxsiy yo'l-yo'riq va fikr-mulohazalarni taqdim eta oladigan jaz o'qituvchisidan saboq olishga harakat qiling. Ular sizga yaxshilanishi kerak bo'lgan yo'nalishlarni aniqlashda yordam beradi. Amaliyot mashqlarini va jaz ijrochilari sifatida o'z tajribasiga asoslangan tushunchalarni taklif qiladi.

Xulosa qilib aytish mumkinki, jaz ijro mahoratini rivojlantirish bir umrlik sayohatdir. Intizomli mashq qilish va musiqaga bo'lgan ishtiyoq bilan siz jaz musiqachisi sifatida doimiy ravishda o'sib borasiz.

Нигора НАЖМЕТДИНОВА,
Урганч давлат университети ўқитувчиси

ФОРТЕПИАНО СИНФИДА ИНСТРУКТИВ ЭТЮДЛАР УСТИДА ИШЛАШ УСУЛЛАРИ

Аннотация. Мақолада ижрочилик техникаси устида ишлашнинг асосий дидактик тамойиллари, пианиночи-педагогларнинг тажрибасидан келиб чиқиб, фортепиано синфида инструкторив этюдлар устида ишлаш жараёнида учрайдиган муаммоларни ҳал қилишнинг баъзи усуллари тўғрисида маълумотлар баён этилган.

Калит сўзлар: этюдлар, фортепиано, техника, кўникмалар, ижрочилик.

Аннотация. В статье описаны основные дидактические принципы работы над техникой исполнения, основанные на опыте педагогов-пианистов и некоторые пути решения проблем, возникающих при работе над инструктивными этюдами в классе фортепиано.

Ключевые слова: этюды, фортепиано, техника, навыки, исполнение.

Annotation. This article describes the main didactic principles of working on the technique of performance, based on the experience of pianists, and some ways to solve problems that arise when working on instructive etudes in the piano class.

Keywords: etudes, piano, technique, skills, performance.

Фортепиано педагогик амалиётида этюдлар устида ишлаш муҳим ўрин тутди. Пианистик амалиётда фортепиано этюди XIX асрнинг бошларида кенг тарқалди, бу эса виртуоз ижрочилик санъатининг жадал ривожланиши, фортепианонинг тобора оммалашиб бориши ва ушбу чолғуда ижро этишни ўрганишга бўлган қизиқиш кучайганлигига боғлиқ бўлди.

Машҳур “Gradus ad Parnassum” (“Парнаста қадам”) тўпламининг муаллифи М. Клементидан бошлаб деярли ҳар бир таниқли пианиночи-педагог ижрочилик техникасини ривожлантириш учун мусиқий-инструкторив материал бўлиб хизмат қиладиган этюдларни яратишни ўз бурчи деб билган. XIX аср давомида бошланғич таълим учун энг оддий намуналардан тортиб, юқори техник маҳоратга эга, пианиночилар учун мавжуд бўлган энг мураккаб асарларгача катта ҳажмли фортепиано-этиюд адабиёти пайдо бўлди.

Шундай қилиб, этиюд у ёки бу техника турининг машқига айланди ва муаллиф унга қулоққа ёқадиган мусиқий қиёфа

беришга ҳаракат қилди. Бундай асарларнинг классик намуналари – Карл Чернининг этюдларидир.

Талабаларга этюдлар танлашда, бир томондан, уларнинг муайян техник кўникмаларни изчил ва мунтазам равишда эгаллашини ҳисобга олган ҳолда, ижро маҳоратини ҳар томонлама ривожлантириш вазифаларини ҳисобга олиш лозим, бошқа томондан, этюдларни танлаш режалаштирилган бадиий репертуар асарлар билан боғлиқ бўлиши керак.

Этиюдларнинг услуби ва характерининг хилма-хиллигидан ташқари, техник турлар бўйича фарқланишини ёдда тутиш керак: гаммасимон ҳаракат, арпеджиолар, аккордлар, қўшалок ноталар, октавалар ва бошқалар.

Шуни таъкидлаш керакки, у ёки бу этиюдни ўрганиш усули унинг тури ва тuzилишига, шунингдек, талабанинг қобилияти, ёши ва индивидуал хусусиятларига боғлиқ. Шунинг учун, этиюдлар устида ишлаш методикасида бирон-бир универсал усулларга риоя қилиш мақсадга мувофиқ эмас.

Педагогнинг биринчи ва ажралмас вазифаси – талабага берилаётган вазифа тўғрисида батафсил тушунтиришдир. У ёки бу техник маҳоратни ривожлантириш учун материал сифатида берилган этюднинг асосий мақсади, ушбу материалнинг шакли ва ривожланиши нуқтаи назаридан этюднинг тузилиши, унинг товуш образининг умумий характери қандай эканлигини айтиш лозим. Этюд устида ишлашнинг аниқ иш режасини белгилаб бериш, қандай қилиб ва қандай кетма-кетликда этюднинг айрим қийин жойларини ёки умуман этюдни ўрганиш учун у ёки бу усулдан фойдаланиш кераклигини кўрсатиш керак.

Ўқитишнинг биринчи йилида нафақат вазифаларни тушунтириш, балки, дарсда этюдни таҳлил қилиш учун ўқувчи машқлар ва техник усулларга вақт ажратиши лозим. Шу билан бирга, аста-секин орттирилган тажриба асосида кўпроқ мустақил ишлашга ўргатиш лозим. Масалан, вақти-вақти билан ўқувчига илгари ўрганилган этюдларга ўхшаш этюдларни бериш жуда фойдали, бу ушбу этюд худди шу тарзда ўрганилиши кераклигини кўрсатади.

Этюд билан танишиб чиқиб, у билан ишлаш бўйича режа тузилгандан сўнг, ўқувчи биринчи навбатда, этюдни секин суръатда ижро этиш ва нота ёзувидаги аниқликка қатъий риоя қилган ҳолда, нота матнини синчковлик билан ўрганишни бошлаши керак. Ўқитишнинг дастлабки йиллариданоқ нотани диққат билан ва тўғри ўқиш, зарур аппликатурани қўллаш ва муаллифнинг барча кўрсатмаларига амал қилишга ўргатиш лозим.

Ўқувчи этюдни секин суръатда ижро этиб, айни вақтда унинг тузилиши, нота матнининг деталлари, аппликатурасини эслаб қолиши керак. Этюд пухта таҳлил қилинганидан кейин ёддан чалишга ўрганишни бошлаш керак.

Айрим фразалар устида ишлаётганда, ўқувчи этюд матнини ижро этиши жараёнида уни нафақат иккита қўл, бал-

ки ҳар бир қўл билан алоҳида ўрганиши лозим. Бу, мусиқий матнни хотирада мустаҳкамлайди ва ҳаракатларни тўғри йўналтириш, эшитилишнинг керакли характерини таъминлаш имконини беради. Бундай иш, материални ўрганиш жараёни мураккаблашишига қарамай, кўпроқ ишончга ва ижронинг аниқлигига ёрдам беради.

Ишнинг биринчи босқичи муаллифнинг талаб қилаётган эшитилиш, динамик ва бошқа кўрсатмаларига риоя қилган ҳолда, этюдни секин, сўнгра ўртача суръатда ижро этишга олиб келиши керак. Шундагина ижронинг техник мукамаллигига эришиш учун машқ характеридаги турли вазифаларни бошлаш тавсия этилади.

Ўқувчи этюдни секин суръатда ёддан ижро эта бошлаганида, ижронинг динамик томонига эътибор қаратиш керак. Этюдни ўрганишнинг айнан бошланғич босқичида ўқувчини товушнинг динамик йўналишини бажариш билан боғлиқ бўлган ҳаракат сезгиларига кўниктириш жуда муҳимдир.

Шундай қилиб, этюдни тез суръатда ижро этишдан олдин, ўқувчи мусиқий матнни яхши ўрганиши ва ёдлаб олиши, этюдни нафақат секин, балки ўртача, тезкор суръатда ҳам ижро этишга эришиши керак. Бироқ, кўпинча мусиқий матнни яхши ўрганмай ва зарур ижро кўникмаларини ривожлантирмай туриб, максимал тез суръатда ижро этишга ҳаракат қилиш ҳолатлари кузатилади.

Тез суръатда ижро этиш учун фортепиано клавишларига “яқин” ва анча “енгилроқ” бармоқлар билан чалиш керак. Бундан ташқари, қўл чарчамаслиги учун ижро жараёнида ўқувчига дам олишни ўргатиш керак. Педагогнинг вазифаси ўқувчига шундай дам олиш жойларини кўрсатиш ва унинг бажарилишини назорат қилишдир.

Тез суръатга секин-аста ўтиш зарур. Мусиқий асарни секин суръатда ижро этганда онг ҳар бир товушни назорат қила олади, тез суръатда ижро этилгани-

да эса бу имконсиз, онг товушлар гуруҳи ижросини бошқаради. Бундан ташқари, ижрочининг эҳтиёткорлиги ва тезлиги жуда муҳимдир: бармоқлар енгил ижро этиши учун қўл, билак ёки тирсак қулай ҳолатда бўлиши керак.

Этюдларнинг энг кенг тарқалган турларидан бири – аккордлар жўрлигида ўнг ёки чап қўлдаги гаммасимон тасвирдаги тузилма бўлиб, булар бармоқларнинг равонлигини ва тезлигини ривожлантириш этюдларидир. Ушбу турдаги этюдларни дастлабки 1-2 йил давомида секин ва текис ҳаракатда ўрганиш мақсадга мувофиқ, бунда ижро услубларини тўғри чалиш, товуш сифатига эришиш ва темпни аста-секин ошириб бориш тавсия этилади. Бармоқларнинг ҳаракатчанлигига эга бўлган ўқувчилар учун ўқитишнинг 4-5-йилларидан бошлаб этюдлар устида ишлашда мусиқа матнининг ритмик вариантлари асосида машқлардан фойдаланиш мақсадга мувофиқ.

Техник вариантлар тизими – тез ижро этиладиган триол ва секин ижро этиладиган таянч ноталарнинг алмашилиши асосида қурилган товушлар кетмакетлигидан ритмик фигурани шакллантиришдир. Этюднинг алоҳида қисмларини шу тарзда ижро этиш эшитилишнинг текислигини таъминлайди, бармоқ равонлигини ва ҳаракатчанлигини ривожлантиради ва ўрганилаётган нота матнини хотирада мустаҳкамлайди. Ритмик усуллар билан ижро этишда максимал ритмик аниқликка эришиш ва қўлнинг сиқилишига йўл қўймаслик керак. Тез ижро этиладиган триолни, урғу берилган товушга таянган ҳолда, худди бирлаштирувчи ҳаракат билан бир ҳаракатда бажариш керак [4; 35].

Секин ижро этиладиган ноталар, қўлнинг тўлиқ эркинлигини ҳис қилган ҳолда, аниқ ижро этилиши керак. Бунда ўқувчи тез ижро этиладиган ноталарни чалишга ақлий тайёргарлик кўриши керак. Этюдлар устида ишлашда бундай ритмик усулларни фақат гаммаларни тезлик билан ижро эта оладиган ва бар-

моқларнинг ҳаракатчанлигига эга бўлган ўқувчиларга тавсия қилиш мақсадга мувофиқ. Ушбу машқлар бармоқлари кучсиз бўлган ўқувчиларга фойдали бўлади.

Бармоқларни фаоллаштиришнинг яна бир усули – “нуқта” усулидир. Қисқа товуш енгил, кучсиз, узун товуш эса фаол ва кучли бўлиши керак. “Нуқталар” билан чалиш усулининг афзаллиги, иложи борича бир зумда қўлларни бўшатиш кўникмасини ривожлантиришдир. Тўхташлар ва урғуларнинг тактнинг кучсиз ҳиссаларига кўчиши, ўқувчига диққати нималардан четда қолганини билиб олиш имконини беради.

Этюд устида ишлашнинг кейинги усули – товуш ҳосил қилишнинг турли усулларида фойдаланган ҳолда, этюдни ижро этишдир. Бармоқларни мустаҳкамлаш учун этюдни аниқ ва баян овозли ёки, аксинча, енгил *staccato* чалиш фойдалидир. Баъзан этюдни товуш йўналишининг максимал текислигига эришган ҳолда, *legato* ва *pianissimo* ўрта тезликда ижро этиш тавсия этилади.

Этюд устида ишлаш усулини осонлаштириш учун баъзан нота матни кўришини ўзгартириш лозим. Бундан мақсад – ўқувчи аввал техник топшириқни соддалаштирилган шаклда ўрганиши ва шундан кейингина муаллиф белгилаган шаклда ишлашга киришишидир.

Ҳар қандай тўхтовсиз тез ҳаракатда ижро этиладиган этюдда ўқувчи учун дам олиш жойларини белгилаш лозим. Бундай этюд устида ишлашни бошлаганда, қўлда чарчоқ пайдо бўлганда, ҳар қандай ҳолатда ҳам ижрони мажбуран давом эттирмаслик кераклигини ўқувчи билиши, бундай ижро маъносиз ва ҳатто зарарли эканлигини тушунтириш зарур. Шунинг учун, қўл чарчай бошлаганини сезганда тўхташи ёки суръатни секинлаштириши керак [5; 86].

Чарчашнинг олдини олиш учун қуйидагича маслаҳатлар бериш мумкин: қўллар этюдни ўртача суръатда чалишга одатланмагунча, тез суръатда чалишга ҳаракат қилмаслик, тез суръатда ижро

этишга аста-секинлик билан ўтиш, умумий эшитилишни ошириб юбормаслик, “бирлаштирувчи ҳаракатлар” дан фойдаланиш, билакнинг мослашувчанлигига эътибор бериш лозим. Қўлларнинг ҳаракатланиш хусусиятини ўзгартирадиган ва баъзи “эркинлаштирувчи” билак ҳаракатларини ёки эшитилишни юмшатиш ва шу билан қўлни дам олдириш керак бўлган жойларни белгилаш муҳимдир.

Жўр бўладиган қисмининг (яъни чап қўлнинг) яхши ижро этилиши катта аҳамиятга эга, чап қўл гўё дирижёр вазифасини бажаради. Бундан ташқари, муаллиф томонидан қўйилган паузаларнинг аниқ ижро этилиши ва уларда чап қўлнинг бўшатилиши ўнг қўлдаги зўриқишни ҳам камайтиришга ёрдам беради. Шунини унутмаслик керакки, жўр қис-

мининг яхши ижро этилиши мусиқий маънони кучайтиради ва соф техник ривожланишга ижобий таъсир кўрсатади. Шунинг учун чап қўлнинг анча енгил қисми устида ҳам, анча қийин бўлган ўнг қўл устида каби ишлаш лозим.

Ўқитувчи ўқувчининг техник хатоларини таҳлил қилиб, пианистик аппаратнинг қайси қисмлари нотўғри ишлашини, бу камчиликларнинг характерини (ҳаддан ташқари бўрттириш, аппаратнинг ҳаддан ташқари сустлиги, қўлнинг нотўғри ҳолати ва бошқалар) тушунтириши керак.

Хулоса қилиб айтганда, этюдлар устида ишлашнинг бош ва асосий омили – умумий вазифани, аниқ ижрочилик мақсадларини аниқлаб олиш ва мусиқий матнни пухта ўрганишдир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. -М.: 1965.
2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. -М.: “Классика – XXI”, 2003.
3. Муҳаммаджонова З. Фортепиано чалишни ўргатиш услубияти. “Янги нашр”, -Т.: 2006.
4. Надырова Д. С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано. -Казань: 2014.
5. Нейгауз Н. Об искусстве фортепианной игры. -М.: 2000.
6. Ражабова Д. Фортепиано машғулотлари. “Ўқитувчи”, -Т.: 1994.
7. Сраджаев В. Проблемы развития фортепианной техники. -Т.: 1985.

Музаффар ТАШПҰЛАТОВ,

Ўзбекистон давлат консерваторияси таянч докторанти (PhD)

ЎЗБЕКИСТОН ЗАМИНИДА ИЛК ЗАМОНАВИЙ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ ДАРГОҲЛАРИ ФАОЛИЯТИ

Аннотация. Мақолада Ўзбекистонда мусиқа таълими, тараққиёти ва тадқиқотлари юзасидан маълумот берилган. Бундан ташқари, унинг яқин ўтмиши ва бугунги аҳволи ҳақидаги айрим фикрлар ҳам келтирилган.

Калит сўзлар: педагогика, анъана, санъат, Шашмақом.

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

Ключевые слова: педагогика, традиция, искусство, Шашмақом.

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

Key words: pedagogy, tradition, art, Shashmakom.

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

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

Республикада европача тизимда хонанда, созанда, композитор ва мусиқа-шуносларни тайёрлаш учун шаҳарларда уч босқичли махсус давлат мусиқа мактаблари, техникумлар, консерватория ва санъат институтлари бирин-кетин ташкил қилина бошланди.

1924-25-ўқув йилида Туркистон Халқ консерваторияси қошида Тошкент давлат мусиқа техникум-интернати (келгу-

сида Ҳамза номидаги мусиқа ўқув юрти), сўнгра В. Успенский номидаги иқтидорли болалар академик лицейи ташкил топди. Мазкур ўқув даргоҳи расмий равишда тасдиқланган ўқув режаси ва европача услубда тузилган дастурлар билан бирга барча чолғу-созлар ва хонандалик бўйича малакали ўқитувчилар билан таъминланди.

XX аср бошларида Туркистон Автоном Республикаси Маориф комиссарлиги тузилиб, унинг Илмий Кенгаши ҳузурида “Музыка-этнографик билим ҳайъати” ташкил топди. “Ғ. Юнусов, К. К. Юдахин, Е. Д. Поливанов, Ғ. Зафарий каби олим ва ёзувчилар бўлиб, уларнинг асосий вазифаси янги мактаблар учун ўзбек тилида дарсликлар, ўқув-методик қўлланмалар ва илмий-оммабоп асарлар яратиш эди” [2; 276].

Янги Бухоро ҳукуматининг ижтимоий-маданий ҳаётида фаол иштирок этиб келаётган А. Фитрат ташаббуси билан 1921 йилда “Шарқ мусиқа мактаби” ташкил қилиниши муҳим маданий ҳодиса бўлди. Ўқув даргоҳи учун А. Фитрат дастлаб ўз уйини ажратиб бериши ва унинг фаолиятига бевосита мутасаддилик қи-

лиши, шунингдек, мактабга Ота Жалол, Ота Ғиёс, Левича, Домла Ҳалим Ибодов, Шоҳназар Соҳибов, Бобоқул Файзуллаев, Маъруфжон Тошпўлатов каби машҳур ҳофизу мақомшуносларни жалб этиши, Бухоро зиёлиларининг мусиқа мактабидан кўзлаётган мақсадлари юксаклигидан далолат беради.

1925 йилда Хивада ҳам асрий анъаналар замирида Хива болалар мусиқа мактаби очилди ва Матюсуф Харратов директор этиб тайинланди.

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

1921-1924 йилларда Туркистондаги маориф институтларида ҳам мусиқа дарси мажбурий предмет сифатида ўқитила бошланди. Бироқ ўқув режалари, асосан, рус билим юртлари учун мўлжалланган бўлиб, асосий предметлар нота саводи, рус мусиқа назарияси ва тарихи, инқилобий мазмундаги рус хоридан иборат эди. Фарғонада 1921-22-ўқув йилида фаолият кўрсатган миллий профессионал музикачилар тайёрлаш мусиқа мактабида 7та синф бўлиб, улар: фортепиано, скрипка ва альт, виолончель, контрабас, дамли чолғулар, хор синфи ва халқ куйларидан иборат эди [3; 16].

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

1928 йилда Самарқанд мусиқа ва хореография институти ўз фаолиятини бошлади. Н. Миронов раҳбар этиб тайинланди. Институт ўз олдига халқ ижодиётини тадқиқ этиш, миллий ашула ва рақс санъатларини ўргатиш, мусиқа тарихига оид маълумотларни тўплаш ҳамда нота наму-

наларини яратишдек маърифий вазифаларни мақсад қилиб қўйди.

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

1930 йили Ўзбекистоннинг пойтахти Самарқанддан Тошкентга кўчирилиши туфайли Самарқанд мусиқа ва рақс институти ҳам 1932 йили Тошкентга кўчиб ўтди.

1934 йилда Тошкентда Олий мусиқа мактаби ташкил қилинди. 1936 йилдан эътиборан у Тошкент давлат консерваторияси мақомини олди. Ўқув жараёнидан ташқари, дастлабки йилларданок, Ўзбекистон ва Туркменистон халқ артисти, композитор, музикашунос-олим В. Успенский раҳбарлигида илмий-методик кабинет очилди.

1939 йили Тошкент давлат консерваторияси қошида махсус ўн йиллик мусиқа мактаби ташкил этилган эди. 1949 йили В. Успенский вафотидан сўнг мактабга унинг номи берилди ва академик лицей-интернати мақомини олди.

Турли йилларда шу мактабни битирган ўқувчилар келгусида мусиқа техникуми ва консерваторияларда ўқиб, юқори малакали мутахассислар бўлиб етишиб чиқдилар ва замонавий ўзбек мусиқа санъатини ривожлантиришга ҳисса қўшдилар. Ўзбек маърифатчи олимларнинг мусиқага оид илк дарслик ва қўлланмалари нашр этилди.

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

Н. Мироновнинг ўзбек ва татар тилларида “Мусиқа саводи” қўлланмаси, рус тилида “Музыка узбеков” (1929), “Музыка таджиков” (1930), аспирантлар билан ҳамкорликда ёзилган М. Ашрафийнинг “Бухоро халқ кўшиқлари”, Т. Содиқовнинг “Фарғона халқ кўшиқлари”,

Ш. Рамазоновнинг “Хоразм халқ кўшиқлари” дан иборат тўплам (Н. Миронов таҳрири остида) ҳамда Н. Мироновнинг “Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока” номли китоблари 1931 йилда нашр этилди. “...Барча таълим даргоҳларининг миллий чолғулар бўлимида европалик композиторларнинг скрипка, альт, виолончелга мўлжалланган асарлари ўқув дастурига киритилган эди” [4; 81].

Бу даврда “...аксинча, миллий мусиқа созлари учун дарс соатлари умумий дарс юкламасининг атиги 5 фоизини ташкил этар, санъат мактабларида ўзбек миллий рақс санъати сирларини ўрганиш учун ҳафтада атиги 2 соат вақт ажратилган эди” [5; 2-4].

Ўзбек мусиқа маданияти, таълими ва мусиқашунослиги ўтмишини бир бутун тизим сифатида кўрадиган бўлсак, уларда акс эттирилган муаммоларнинг аксарияти бугунги кунга нақадар ҳамоҳанг эканлигини кузатиш қийин эмас. Шунинг учун ҳам бу меросга миллий кадриятларимизнинг ажралмас тарихий қисми деб қараб, уларни замонавий илм-фан ютуқларига таянган ҳолда изчил ўрганиш – давр талаби бўлиб майдонга чиқмоқда.

Мустақиллик йилларида Ўзбекистонда европа мусиқа тамойиллари билан муштаракликда миллий мусиқий анъаналар ҳам барқарор ривожланди. Бу борада бир қатор қарор ва фармонлар имзоланиб, ўзбек мусиқа маданияти тараққиётида муҳим омил бўлиб хизмат қилди. Хусусан, Тошкент давлат консерваторияси

(келгусида Ўзбекистон давлат консерваторияси) нафақат республикада, балки минтақада ҳам энг юксак ва салоҳиятли даргоҳ сифатида шуҳрат қозониб келмоқда.

Ўзбекистон Республикаси Президентининг “Маданият ва санъат соҳасининг жамият ҳаётидаги ўрни ва таъсирини янада ошириш чора-тадбирлари тўғрисида”-ги 2020 йил 26 майдаги ПФ-6000-сон Фармонида [1; 3] мувофиқ Ўзбекистон Республикаси Маданият вазирлиги тизимида Ўзбекистон давлат консерваториясининг “Ўзбек мақом санъати факультети” ҳамда Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институтининг тегишли таълим йўналишлари ва мутахассисликлари негизида мақом ижрочилиги, бахшичилик ва катта ашула йўналишлари бўйича кадрлар тайёрловчи таянч олий таълим муассасаси – Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институти ташкил этилганлиги ҳам замонавий таълим тизимида миллий анъаналарга бўлган юксак эътибор сифатида белгиланади.

Чунончи, “устоз-шогирд” анъаналарини кенг жорий этиш каби устувор вазифаларни бажаришни мақсад қилиб қўйган мазкур олий даргоҳ 2021-ўқув йилидан бошлаб самарали фаолиятини бошлади. Бугунги кунда Ўзбекистон заминидан вужудга келган мусиқий таълим даргоҳлари фаолиятини кузатар эканмиз, бунда Шарқ ва Ғарб муштараклиги, миллий ва европача тамойилларга асосланган улкан тажриба мактаби қарор топганлигига гувоҳ бўламиз.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш. Мирзиёевнинг 2020 йил 31 майдаги ПФ-6000-сон Фармони. “Халқ сўзи” газетаси, 27 май, 2020.
2. Ўзбекистоннинг янги тарихи: Ўзбекистон Совет Мустамлакачилиги даврида. -Тошкент: 2000.
3. Ўзбекистон миллий давлат архиви, 34-фонд, 1-рўйхат, 716-йиғмажилд, 16-в.
4. Ирзаев Б. Ўзбек мусиқа маданияти тарихи саҳифаларидан. -Тошкент: 2017.
5. Ижрочилик санъати юксалиши керак//Совет Ўзбекистони санъати. 1985.

Динара ХИДИРОВА,

самостоятельный соискатель (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

О НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ СОНАТЫ №1 ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Д. САЙДАМИНОВОЙ

Аннотация. В статье на примере Сонаты № 1 предпринимается попытка выявить некоторые стилистические особенности произведений композитора. В материале поднимаются вопросы связанные с интерпретацией произведения, инструментального ансамбля и особенностями содержания. Методика целостного анализа сонаты позволила автору определить некоторые этапы становления и развития камерно-инструментального жанра в Узбекистане. На основании полученных данных были определены особенности стиля в скрипичных произведениях композитора, ранее не изученных и не анализируемых с точки зрения исполнительской техники.

Ключевые слова: инструментальная соната, скрипка, интерпретация, стиль, композиторы Узбекистана.

Аннотация. Мақолада Соната №1 асари мисолида композиторнинг айрим услубий ўзига хос томонларини очиб беришга ҳаракат қилинди. Материалда асар талқини, чолғу ансамбль ва мазмун моҳияти билан боғлиқ масалалар кўтарилди. Сонатанинг яхлит анализи методикаси муаллифга Ўзбекистонда камер-чолғу жанрининг шаклланиш босқичлари ва ривожланишини аниқлашга ёрдам берди. Олинган маълумотлар асосида композиторнинг скрипка учун асарларидаги услуб қирралари аниқланди.

Калит сўзлар: чолғу соната, скрипка, талқин, услуб, Ўзбекистон композиторлари.

Annotation. Using Sonata No. 1 as an example, the article attempts to identify some stylistic features of the composer's works. The article raises issues related to the interpretation of the work, the instrumental ensemble and the features of the content. The method of holistic analysis of the sonata allowed the author to identify some stages of the formation and development of the chamber instrumental genre in Uzbekistan. Based on the data obtained, the peculiarities of the style in the composer's violin works were determined, which had not previously been studied and analyzed from the point of view of performing technique.

Keywords: instrumental sonata, violin, interpretation, style, composers of Uzbekistan.

В процессе развития камерной музыки были созданы цельные художественные произведения, сформированы основные жанры. Так, жанр сонаты, за более чем трехвековую историю становления, обрел свою специфику, характерную структуру и концепцию развития художественной мысли.

Путь формирования жанра сонаты восходит к творчеству западно-европейских композиторов и его можно обозначить несколькими этапами: от трио-сонат и сонат для клавира эпохи барок-

ко через аккомпанированную сонату, получившую широкое распространение в Европе с 1735 по 1835 год и в которой главенствует клавир, к камерной сонате, где партии инструментов приобретают равноправие. Следует заметить, что это равноправие в какой то степени предвосхитил И. С. Бах в своих сонатах для скрипки и фортепиано.

Камерно-инструментальная музыка в творчестве узбекских композиторов является сложным и самобытным направлением. Первое в узбекской музы-

ке сочинение для струнного инструмента – Соната для скрипки и фортепиано Г. Мушеля (посвящена М. Ф. Гнесину). Камерная музыка обладает большими возможностями передачи лирических эмоций и самых тонких градаций душевных состояний человека и вызывает интерес у многих композиторов Узбекистана. К жанру скрипичной сонаты обращались - Г. Мушель, А. Набиев, А. Варелас, Т. Курбанов, Н. Закиров, И. Пинхасов, А. Эргашев, М. Бафоев, К. Рахимов, Д. Сайдаминова, О. Абдуллаева. Тем не менее в отличии от фортепианной музыки на данный момент мало статей и научных работ, раскрывающих специфику жанра скрипичной сонаты в узбекской музыкальной культуре с точки зрения вопросов исполнительской интерпретации.

Особый интерес в изучении заявленной проблемы представляет творчество одного из выдающихся мастеров композиторского искусства - Дилором Ахматовны Сайдаминовой. Скрипичные произведения композитора еще не изучены с точки зрения исполнительского анализа и представляют большой интерес. Её легко узнаваемый стиль отличают своеобразные музыкальные краски – мелизматика, широкое глиссандирование и применение кластеров, яркие ритмические интенсивные фигурации, повторение и опевание одного звука, что в свою очередь создаёт имитацию звучания народных щипковых инструментов.

Национальное лицо композитора проявляется не в ярко выраженных интонациях, а в обобщенном философско-созерцательном подходе к узбекской культуре в целом, где композитор большое внимание уделяет связи духовного мира Человека, Природы и Высших сил. Д. Сайдаминова говорит что пишет “глубоко национальную музыку, но через призму и взгляды 20 века” [1; 17]. Здесь уместны привести слова Антона Веберна: “Музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом” [2; 14].

В своей статье “Музыкальный мир Дилором Сайдаминовой” Е. Мустафина условно делит творчество композитора на 3 этапа, где *первый этап* (1967-1981 гг.) характеризуется формированием стиля, это годы ученичества и студенчества, в котором формируется фундамент и философско-эстетическая база Д. Сайдаминовой. Наиболее значительным произведением этого периода является фортепианный цикл “Стены древней Бухары”. Именно это произведение дало импульс к развитию индивидуального стиля композитора, в котором уже прослеживается связь глубинных истоков национальной культуры и узбекского классического музыкального наследия. “Желание заглянуть в глубь веков и постичь высочайшую культуру моих предков, - говорит композитор, - стремление установить духовную связь это то, что меня вдохновляло и давало возможность двигаться вперед”.

Второй этап (1982-1999 гг.) можно назвать утверждением стиля. В этот период были написаны произведения в самых разных жанрах - Концерты для фортепиано, секстет “По следам Франчески”, Соната для скрипки и фортепиано, цикл “Фрески Афросиаба”, в которых раскрываются новые стилистические особенности и основополагающими значениями становится тембровая красочность с элементами импрессионизма и минимализма.

Третий этап композитора это кульминация всего ранее наработанного, процесс развития и эволюции стиля (с 2000 года до настоящего времени). В этот период были написаны масштабные произведения возвышенного содержания: концерт-симфония “Сад моего детства”, композиция “Амир Тимур” для соло ударных и симфонического оркестра, музыка к отрывкам из сборника “Западно-восточный диван”, “Оглянувшись назад” для скрипки и камерного оркестра, “Запах ночи”, “Танец дождя” для камерного оркестра, фортепианный цикл “Диалог с Хайямом”. Здесь композитор еще больше углубляется

в “невидимые” тонкие миры, мир душевных переживаний человека, переосмысливаются вопросы Времени и Пространства.

В мировой практике есть огромное число примеров когда произведение сочинялось в соавторстве с исполнителем и часто посвящалось ему же. Так, Л. Бетховен писал скрипичные сонаты для своих друзей скрипачей и посвятил свою сонату №9 своему другу Р. Крейцеру, П. Чайковский свой скрипичный концерт А. Бродскому, М. Брух и И. Брамс – Иоахиму, Э. Лало свою Испанскую симфонию – Сарасате, Д. Шостакович и А. Хачатурян писали свои концерты непосредственно для Д. Ойстраха. Это дает нам предположить что в творчестве композиторов и исполнителей складывается некий тандем, где исполнитель в какой-то степени является и соавтором.

В композиторском творчестве Д. Сайдаминовой большой интерес вызывают камерные сочинения. Здесь важную роль играет то, что сын композитора, Тигран Шиганян, скрипач, и первые произведения были написаны именно для него во время его учебы в Ташкенте: пьеса “Умид” была написана для исполнения для конкурса в Казахстане (в условиях конкурса обязательное исполнение произведения узбекского композитора).

Д. Сайдаминова особо отмечает помощь Т. Шиганяна в редактировании своих скрипичных произведений, в особенности штрихов и аппликатуры. Т. Шиганян явился первым исполнителем

Сонаты №1 на фестивале в Москве “Московская осень”.

Соната для скрипки и фортепиано №1.

Это сочинение относится ко второму этапу творчества композитора. Произведение было написано в 1997 г. для конкурса в Италии и посвящено Т. Шиганяну (позже соната была переделана для скрипки и струнного современного камерного оркестра под названием “Моему Сыну”). В ноябре 2001 года под руководством Давида Стока исполнялась в Питтсбурге, в Университете Дюкейн. Солист – Тигран Шиганян.

Соната №1 - произведение одночастное, требующее от исполнителей высокого уровня профессионализма. Здесь на первый план выходят мастерство исполнителей, глубокое понимание философских задач композитора, раскрываемых в произведении и умение тонко прочувствовать и проинтонировать яркую палитру красок. В сонате сохранена тенденция к равноправию голосов, тончайшая детализация мелодических, интонационных, ритмических и динамических выразительных средств, искусная и многообразная разработка тематического материала.

Сонату открывает вступление рояля на три *ppp* в нюансе *leggerissimo* при удержании баса на педали и подводит к вступлению речитатива скрипки *Agitato*. Вступление скрипки характеризуется широким смычком с большим глубоким звуком.

The image shows a musical score for the beginning of the Sonata No. 1 for Piano and Violin. The score is in 4/4 time, marked "Lento". The piano part features a series of chords in the right hand, mostly marked "ppp", and a bass line in the left hand with "Ped." markings. The violin part has a melodic line with slurs and accents.

6 **Agitato**

Vln. *mf*

Pno. *ppp* *p* *riten.* *mf*

Ped.

Постепенно начинают появляться более мелкие длительности попеременно с pizzicato у скрипки что приводит к

Allegro energico, где явно ощущается равенность голосов и требует от исполнителей идеального ансамбля.

32 **arco Allegro energico**

Vln. *arco*

Pno. *secco sempre*

Ped. Ped. Ped. Ped.

36

Vln.

Pno. *secco staccato sempre*

В сонате широко применяются разнообразные скрипичные штрихи и приёмы – трели, *glissando*, флажолеты, *sul tasto*, *sul ponticello* и достаточно широкий диапазон у обоих инструментов. В первую очередь соната сложна своим философским содержанием. От исполнителя здесь требуется выдержка, точное понимание времени и пространства, умение слышать себя и партнёра, богатый внутренний мир.

“Исполнитель есть, в сущности, исполнитель воли композитора. Он не привносит ничего, чего не содержалось бы в сочинении. Если он талантлив, то приподнимает завесу над истинным смыслом произведения - лишь оно гениально, и лишь оно в нём отражается. Он не должен подчинять музыку себе, но раствориться в ней” [3; 35].

“Скрипач должен проникнуть в дух произведения, но он должен войти в него не перереяженным в чужом платье. Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно своим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким, общим принципам вкуса, на основе которого мог бы развиваться их собственный стиль” [4; 13].

Следует отметить, что в XX веке значительно возрастает фактор индивидуальности исполнителя. В произведениях современных композиторов исполнитель имеет несомненно больше свободы в прочтении и интерпретации того или иного произведения. Это, с одной стороны, дает широкое поле для воображения исполнителю, но с другой стороны требует большой внутренней подготовки, понимания жизненных установок компози-

тора, его образного мира, идей и целей. Здесь должны быть одинаково развиты и умение глобально мыслить, осмыслить произведение и техническая база исполнителя, которая требует большой гибкости, развитой реакции, живости ума и умения быстро переключаться в разные образы. Впрочем все то, с чем сталкивается человек-исполнитель XX-XXI вв. - в процессе быстрого изменения окружающего мира и скоротечности времени.

Интерпретация Сонаты №1 в исполнении Тиграна Шиганяна и Виктора Чернелевского пронизана глубоким пониманием замысла произведения, где техническая оснащённость (владение звуком, свобода правой руки, интонирование и голосоведение, беглость пальцев и разнообразность вибрации), понимание исполнителем замысла произведения выходят на первый план. Особенно это проявляется в скрипичных каденциях где импровизационная основа материала дает волю воображению исполнителя. Немаловажную роль играет сам тембр скрипки, придавая характер мистичности и погружая слушателя в сверхъестественные миры. Здесь по-прежнему главенствующая роль отведена скрипке, где особенностью является концентрированность мысли, сжатость формы, *pizzicato* здесь - имитация народных щипковых инструментов, частое повторение и опевание одного звука, характерное для национальной узбекской музыки. Вся соната это в целом размышление, построенная на контрастах, но сохраняющая единство духа и динамику развития.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part begins at measure 135, marked 'CADENZA' and 'Appassionato'. It features a series of sixteenth-note runs, followed by a section marked 'pizz' (pizzicato) and another 'pizz' section. The Piano part is mostly silent, with a few chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'sf' and 'arco'.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The top system, labeled 'Vln.', begins at measure 140 with the instruction 'arco' and 'pizz'. It features a series of chords and a trill. The bottom system, labeled 'Pno.', starts at measure 146 and includes the instruction 'poco a poco dimin.' for both the right and left hands. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Обращаясь к жанру сонаты, Д. Сайдаминова значительно переосмысливает их содержательные возможности, привнося в них мироощущение современного человека, “дыхание” масштабных социальных катаклизмов, значительно расширяет их рамки с помощью накопленных средств художественной выразительности, исполнительских приёмов, композиционных техник нового времени. Таким образом композитор пропускает через призму себя весь свой накопленный богатый композиторский и жизненный опыт, оглядывается, анализирует, вспоминает.

Д. Сайдаминова подходит к проблеме национального в музыке очень

широко, и в этом смысле эстетический принцип ее отношения к фольклору и национальной традиции очень точно сформулировала исследователь И. Ромащук: “Композитору не свойственно акцентировать внимание на национальном колорите, обращаться к фольклорным истокам, однако в систему важных смысловых координат включены сугубо специфические лексемы, в числе которых мелизматика и глисандирование, сочетание узкообъёмных и пространственно удалённых друг от друга мотивов, свободное метроритмическое дыхание и синкопированные “удары” [5; 177].

Использованная литература

1. Гульзарова И. Дилором Сайдаминова. Жизнь в гамме звуков. -Ташкент: 2019.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. -М.: 1975.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. -М.: 1965.
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. -М.: 1965.
5. Ромащук И. Дилором Сайдаминова: национальный канон и языковое сознание// Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. -М.: 2003.

Мадина ЮСУПОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси ўқитувчиси

АКРОМ ҲОШИМОВНИНГ “УЙҒУР ХАЛҚ ҚЎШИҒИ МАВЗУСИГА ВАРИАЦИЯЛАР” АСАРИНИНГ ЎЗИГА ХОС ХУСУСИЯТЛАРИ

Аннотация. Мазкур мақолада Акром Хошимовнинг илгари мусиқа-шунослик адабиётида ёритилмаган, кизиқарли ва оригинал асарларидан бири “Уйғур халқ қўшиғи мавзусига вариациялар”и кўриб чиқилади. Мақсад – ушбу асарни батафсил таҳлил этиш, мавзуйлик, вариант-вариацион ривожлов тамойили ва ниҳоят, туркумининг яхлит ташкилланишига таъсир этувчи ўзига хос хусусиятларини очиб ва асослаб беришдан иборат.

Калит сўзлар: вариациялар, ритм, фактура, униб чиқиш типидagi вариационлилик, микровариацион туркум, вариант-вариацион туркум.

Аннотация. В данной статье рассматривается одно из интересных и оригинальных произведений “Вариации на тему уйгурской народной песни” Акрома Хашимова, ранее не получившего освещения в музыковедческой литературе. Цель статьи – подробно проанализировать данное произведение, выявить, раскрыть и обосновать его особенности, затрагивающие тематизм, приемы вариант-вариационного развития, наконец, организации цикла в целом.

Ключевые слова: вариации, ритм, фактура, вариация типа прорастания, микровариационный цикл, вариант-вариационный цикл.

Annotation. This article discusses one of the interesting and original works “Variations on the theme of the Uyghur folk song” by Akrom Khashimov, who had not previously received coverage in musicological literature. The purpose of the article is to analyze this work in detail, to identify, reveal and substantiate its features that affect thematics, methods of variant-variational development, and finally, the organization of the cycle as a whole.

Key words: variation rhythm, texture, germination type variation, variant-variational cycle.

Анъанавий Европа мусиқа шакллари-дан бири бўлмиш “Вариацион шакл” қадим-қадимдан ўз аҳамиятини йўқотмаган ҳолда шаклланиб ҳамда янгидан-янги қирралари очилиб келмоқда. Вариацион шакл Европа шакли бўлишига қарамасдан, Ўзбекистон композиторларининг ижодиётида ниҳоятда катта аҳамиятга эга, нафақат мустақил шакл, балки ривожлов тамойили сифатида ҳам кенг миқёсда қўлланилмоқда. Негаки вариационлилик барча шакл ва жанрлар учун энг универсал тамойиллардан бири ҳисобланади. Бундан

ташқари у очик шакл бўлиб, қонун-қоидалари қатъий белгиланмаган, иккинчидан, композиторнинг эркин, индивидуал ижодий ёндашувини талаб этади, учинчидан эса, ўзбек анъанавий мусиқасига хос бўлган тамойиллардан биридир. Замонавий Ўзбекистон композиторларининг вариацион шаклдаги асарларида бирхиллик кузатилмайди, балки ҳар бир композиторнинг индивидуал ёндашувини кўриш мумкин. Бу эса вариацион шаклнинг келажакда янгидан-янги талқинлари вужудга келишидан далолат беради. Қуйида Акром Ҳошимовнинг

“Уйғур халқ кўшиғи мавзусига вариациялар” (Вариации – на тему уйгурской народной песни) асарини кўриб чиқамиз [1]. Унинг ўзига хослиги уйғур халқ кўшиқлари анъаналарига таянгани билан боғлиқдир.

Асарнинг бошида бир овозли якка гобой ижросида катта бўлмаган тузилма ётади ва у эпиграф вазифасини бажаради.

Эпиграф мавзуни оҳанг, лад, мавзуйлик нуқтаи назаридан ва тузилиши жиҳатдан тайёрлаб беради. Бундан ташқари эпиграфнинг вазифаси нафақат жанр, характерни ифодалайди, балки *ривожланиш тамойилини* ҳамда *асарнинг шаклини олдиндан аниқлаб* беради. Эпиграф импровизацион (бадиҳа) характерга эга бўлиб, асарнинг шаклланиши ва эркин ривожланишига таъсир кўрсатади. Импровизацион характер, аввало, композитор томонидан суръатнинг *Andante ad libitum* деб белгиланиши, нота матнида такт чизиқлари ва метр (ўлчов)нинг кўйилмаганлиги, интонацион ва ритмик жиҳатдан доимий янгилиниши, бойитилиши орқали намоён этилади.

Ушбу эпиграф интонацион-мавзуй жиҳатдан ўзаро боғлиқ бўлган уч композицион босқичдан иборат. Биринчиси экспозицион, иккинчиси ҳажм жиҳатидан ривожланган бўлиб, ривожланувчи, учинчи тузилма эса дастлабки регистрга қайтиб, ритмик-интонацион жиҳатдан оддийроқ тарзда намоён бўлади ва яқун вазифасини бажаради. Шу билан бирга учта фаза бир хил интонацион (каденцион) формула билан яқунланади. Бундай шаклланиш $i : m : t$ мантикий ривожлов тамойилини акс эттиради.

Вариациянинг мавзуси куйчан, оҳангдор, нафис, кўшиқсимон характерга эга бўлиб, ре дорий ладида ёзилиб, 10 тактли (4+6) давридан ташкил топади.

Вариациянинг мавзуси бир нечта тузилмалардан иборат, улардаги дастлабки тузилма *микро-мавзу (негиз)* функциясини бажарса, қолган 3 та тузилма унинг эркин вариантлари сифатида идрок этилади. Тузилмаларнинг навбатма-навбат

ўтиш жараёнида тактлар сони кўпайиб боради ва вариацион ривожловнинг *униб чиқиш типидagi вариационлилик* тамойилига асосланади [2].

Микро-мавзу вазифасини бажарувчи дастлабки тузилма 1,5 такт (1-2т), иккинчи тузилма 2,5 такт (2-4т)дан иборат бўлиб, иккала тузилма бошланғич экспозицион вазифани бажаради. Учинчи тузилма 4 тактли (4-8) бўлиб, ривожланувчи вазифасини, 2 тактли тўртинчи тузилма эса яқун вазифасини амалга оширади. Биринчи тузилма пастки регистрда берилади, ундан кейинги тузилмалар эса юқори регистрларга кўтарилади ва ривожланиш жараёнида регистр кенгаяди, интонацион-ритмик ривожлов мураккаблашади ва янги лад таянч товушлари (соль) пайдо бўлиб, асосий таянч (ре) товушига қайтиб келади ва шу билан мавзу тугалланади. Шу ўринда айтиб ўтиш керакки, мавзу ўз навбатида *микровариант-вариацион туркум* сифатида талқин этилади [3].

Яна шуни айтиш керакки, жўр овознинг ўзи ҳам мавзунинг интонацион варианты сифатида баён этилади. Негаки у куйнинг оҳанги, товушларига асосланган ҳолда аккорд ва ёрдамчи товушлар орқали ранг-баранглик, бўёқдорлик тусини беради ва плагал гармонияга асосланади.

Вариант-вариацион туркум ўзичида 7 та вариант-вариацияларни қамраб олади. Вариант-вариациялар давомида мавзунинг баъзи компонентлари сақланади, баъзилари эса бутунлай ўзгаради. Мавзунинг оҳанги, метр (ўлчов), лад (ўрта вариацияда g эолийдан ташқари), каданс айланмалари, тузилишининг умумийлиги бутун туркумнинг яхлитлигини таъминлаб беради.

Ривожланиш жараёнида турли вариациялаш усуллари қўлланилади: *фигурацион, метр-ритмик, суръатли* (1-вариациядан ташқари доимий янги суръатнинг келиши билан боғлиқ), *фактура*. Айнан мана шу вариациялаш усуллари характер ва жанрга ўз таъсирини кўрсатади.

Қуйида туркумнинг ҳар бир вариант-вариацияларига қисқача таъриф бериб ўтилади:

1-вариант – 12-тактдан бошланиб, мавзунинг давоми сифатида идрок этилади, чунки мавзу ва вариант ўртасида аниқ бир чегара йўқ. Ушбу вариантда фактура кескин ўзгаради ва тоқкатасимон кўринишда намоён бўлади. 11-тактдан бошлаб имитацион усулнинг кiritилиши боис унинг ҳажми кенгаяди. Мазкур вариант юқори регистрларда янграб, мавзунинг эркин варианты сифатида ифодаланади.

2-вариант (*Moderato*) – рақссимон характерга эга бўлиб, аккордли фактурада баён этилади.

3-вариант (*Piu mosso*) – мавзудан фактурани, 1-вариантдан эса мавзуни (6-10 такт) олиб синтезлаштиради. Шундай қилиб, вариациянинг ичида “*вариацияга вариация*” ривожлов тамойили пайдо бўлади.

4-вариант (*Allegro*) – *метр-ритмик* жиҳатдан олдинги вариантлардан ажралиб туради. Унда бир вақтнинг ўзида 3 та қатлам эшитилади. Уларнинг ҳар бири ўзининг метр-ритмик формуласига эга ва бу ҳолат *полиритмикага* олиб келади. Фактура фигурацион йўллар билан ривожланган бўлиб, навбатдаги вариацияни тайёрлаб беради.

5-вариант (*Andante*) – куйчан, лирик характерга эга бўлиб, *g* эолий ладида ёзилган. Ушбу вариантда *фактурали вариациялаш усули* асосий вазифани бажаради. Фактурада 2 та қатламни ажратиб кўрсатиш мумкин:

а) пастки қатлам (фортепиано)да *мавзунинг материали* баён этилади;

б) юқориги қатлам (гобой)да ритмик жиҳатдан мавзуга қарама-қарши бўлган *контрапунктланувчи куй* берилади. Бунинг натижасида эса ўзига хос полифоник ансамбль юзага келади.

6-вариант (*Allegretto scerzando*) – олдинги вариантлардан кескин фарқланади. Ушбу вариант скерцо руҳида ёзилган бўлиб, асосан, метр-ритмик (диминуция) усули билан ривожланади. Бу ерда олдинги вариантга ўхшаб гобой ва фортепиано ўртасида диалог вужудга кела-

ди, лекин олдинги вариантдан фарқли равишда имитацион полифонияга асосланади.

7-вариант (*Allegro assai*) – рақссимон характерга эга. Ушбу вариант бир томондан, олдинги вариантларнинг *имитацион диалог* жараёнини давом эттирса, иккинчи томондан, дастлабки мавзунинг кўриниши қайтиб келиши туфайли, бутун вариантли туркумнинг **синтезлашган репризаси** сифатида қабул қилинади.

Туркумнинг якунида эпиграф мавзусининг бир тузилмаси қайтиб келади ва *у кода-реминисценция* (акс садо) сифатида идрок этилади.

Юқорида келтирилган таҳлил натижаларига таянган ҳолда қуйидаги хулосаларни келтириб ўтамиз:

Акром Ҳошимовнинг “Уйғур халқ кўшиғи мавзусига вариациялар” асарини вариацион шаклнинг қайсидир аниқ бир турига қарашли деб айтиб бўлмайди. Чунки унда вариацияларнинг бир нечта турлари, белгилари бирлашади.

1) Қатъий вариацияларнинг белгилари қуйидагича кўрсатилади:

- бутун туркум давомида лад-тоналик сақланиши;
- туркум давомида шаклнинг сақланиши (баъзида шакл кенгайиши ва қўшимчалари билан бўлиши мумкин);
- метр-ритмик асос сақланиши;
- мавзунинг асосий тузилмаларидан бирининг сақланиши. Бу эса остинатолик унсурлари ҳақида сўз юритишга асос беради.

2) Эркин вариацияларнинг белгилари қуйидагича намоён бўлади:

- характер (лирик, кўшиқсимон, рақссимон), жанр (лирик-куйчан, скерцосимон, тоқкатасимон)нинг ўзгариши;
- суръатнинг доимий ўзгариб келиши;
- метр-ритмик ривожловнинг фаоллиги (полиритмика);
- фактуранинг ўзгариши;
- мавзу ички тузилишининг ўзгариши.

3) Мавзунинг характери ва жанрнинг кетма-кет ўзгариши **жанр-характерли** вариациялар тўғрисида сўз юритишга асос беради.

4) Мавзу компонентларининг комбинаторикаси, вариациялаш даражаси, мавзу ва вариантларнинг функционал тенг ҳуқуқлилиги **вариант шаклнинг** белгиларидан далолат беради. [4]

Назаримизда, вариацион шакл турларининг синтезлашуви, интонацион-мавзуий асоси, бадиҳагўйлиги (импровизационлиги), метр-ритмнинг эркинлиги ва туркум жиҳатидан ноодатий тузилиши уйғур халқ анъаналари таъсири билан боғлиқ. Бу эса “Уйғур халқ кўшиғи мавзусига вариациялар” асарининг номланишида ҳам акс этади. Уйғур анъаналарининг таъсири турли томондан кўринади:

- биринчидан, мазуийликнинг интонацион асоси;
- иккинчидан, модал лад асосига таъниши;
- учинчидан, вариант-вариацион ривожлов тамойилининг нафақат мавзу ва вариантларнинг ўзаро муносабатида, балки ички мавзуийлик даражасида, яъни унинг биринчи тузилмаси негиз вазифасини бажаради, қолган тузилмалар эса унинг маълум даражада эркин вариантлари сифатида идрок этилади. Ушбу тамойил асосида микро вариантли туркум ҳақида сўз юритиш мумкин;

• тўртинчидан, *монодиянинг пастки тоника* тамойилининг акс эттирилиши. Бу барча тузилмаларда якуний каденцияларнинг ўхшашлиги ҳамда турғун товушнинг доимий равишда қайтиб келиши билан ифодаланади;

• бешинчидан, фикримизча, уйғур халқ чолғу ижрочилигининг акс эттирилиши, яъни якка ижрочи (бир овозли эпиграф)нинг бошлаб бериши, сўнг жамонинг қўшилиб жўр бўлиши;

• олтинчидан, концертлилик хусусиятларининг пайдо бўлиши. Фикримизча, бу ҳам ижрочилик анъаналари билан боғлиқ. Маълумки, халқ ижрочилигида ҳар бир ижрочи ўзаро муносабатда беллашган ҳолда, бир куйга янги вариантларини намоён этади.

Назаримизда, мавзуийликнинг фольклор табиати, уйғур монодияси қонуниятларига хос бўлган характер асарнинг ривожлов тамойилларини олдиндан белгилаб беради. Булар – *эркинлик, бадиҳавийлик баёни, жанр асосининг ўзгаришидир*. Уларнинг барчаси вариантларнинг мавзуга нисбатан ва ўзаро тенг ҳуқуқлилиги, монодиянинг пастки тоника асосига доимий равишда келиши, яъни микрорефренлик функцияси вариантли шакл хусусида гапиришга асос беради. Фикримизча, композитор вариант-вариацион шаклни ва уйғур халқ анъаналарининг ўзига хос хусусиятларини узвий равишда бирлаштирган ҳолда маъно-мазмун ва шакл жиҳатдан *ноодатий, оригинал* типдаги асарни яратди.

Асарнинг тузилиши	Эпиграф	Мавзу	1-вар	2-вар	3-вар	4-вар	5-вар	6-вар	7-вар	кода
Суръат	Andante ad libitum	Andante	Andante	Moderato	Piu mosso	Allegro	Andante	Allegretto scerzando	Allegro assai	Andante
Характер жанр	Импровизацион	қўшиқсимон, нафис	Қўшиқсимон, тоққата-симон	Рақс-симон	Рақс-симон	Мотор-ритмик	Лирик қўшиқсимон	Скерциоз-ли	Қўшиқ-рақс-симон	

Фойдаланилган адабиётлар

1. Хашимов Акрам. Произведения для духовых инструментов. -Т.: 2011.
2. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. -М.: 1967.
3. Мухтарова Ф. Ш. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана. -Т.: 1993.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып.1. -М.: 1995.

Умида МАТЯКУБОВА,
Урганч давлат университети ўқитувчиси

КОМПОЗИТОР Р. ШУМАННИНГ “ЎСМИРЛАР УЧУН ТЎПЛАМ” ТУРКУМИНИНГ БОЛАЛАР МУСИҚА АДАБИЁТИДА ТУТГАН ЎРНИ

Аннотация. Мақолада композитор Р. Шуманнинг “Ўсмирлар учун тўплам” идаги пьесалари мазмуни, характери, тузилиши, шунингдек, унинг яратилиши ва назарий асослари ҳақида маълумот берилган.

Калит сўзлар: “Ўсмирлар учун тўплам”, романтик санъат, маэстро, туркум, миниатюра, пьеса, фортепиано, лирик образлар, дастурий мусиқа.

Аннотация. В статье представлены сведения о содержании, характере и структуре пьес Р. Шумана в цикле “Альбом для юношества”. Также представлена подробная информация о создании и теоретической основе цикла.

Ключевые слова: “Альбом для юношества”, романтическое искусство, маэстро, серия, миниатюра, пьеса, фортепиано, лирические образы, программная музыка.

Abstract. This article presents information about the content, nature and structure of R. Schumann’s plays in the cycle “Album for Youth”. Detailed information about the creation and theoretical basis of the cycle is also provided.

Keywords: “Album for youth”, romantic art, maestro, series, miniature, song, piano, lyrical images, program music.

Шуман XIX аср тараққийпарвар романтик санъатнинг энг ёрқин намояндalarидан биридир. Унинг ижодиёти маънавий қашшоқликка қарши чиқиб, юксак инсонпарварлик оламига чақиради. Асарларида юксак, беғубор ҳис-туйғуларнинг чиройи, кучи ва бойлиги куйланади. Шуман мусиқасининг ўзига хос хусусиятлари – таассурот ва фикрлар чексиз оқимининг бетоқат эҳтироси ва мардлиги, нафис лиризм ва нозли ўзгарувчанлиги бўлиб ҳисобланади [1; 118].

Роберт Шуман – машҳур немис романтик композитори, унинг жаҳон мусиқа маданияти хазинасига кўшган ҳиссаси жуда катта. Турли жанрларда асарлар яратган маэстро бой мусиқий мерос қолдирган бўлса-да, ижодида алоҳида эътиборга сазовор миниатюралар туркуми мавжуд. “Ўсмирлар учун тўплам” деб номланган бу асар ранг-баранг ва ўзига

хос мусиқанинг ноёб намуналари бўлган миниатюралардан ташкил топган. Шуман уларда юқори эстетикани, мусиқий ва визуал воситаларнинг оқилона танловини моҳирлик билан уйғунлаштирганлиги сабабли мактаб дастури репертуарига киритилган.

Роберт фарзандларининг тарбиясига катта аҳамият берарди. Уларга китоб ўқиб ёки фантастик ҳикоялар айтиб берар, сўнг овоз чиқариб, фортепианода ижро қиларди.

Болаларнинг туғилган кунларида ўзига хос қутилмаган совға ўйлаб топарди. Тўнғич қизи Мария етти ёшга тўлганда мусиқа дафтари совға қилди, унда “1848 йил 1 сентябрь, Мариянинг 7 ёшга тўлган куни учун дадаси томонидан ёзилган пьеса”, - деб ёзилганди. Кейинчалик қизи бу миниатюрани мустақил равишда ўрганди ва уни отасига совға сифатида ижро этди.

Шуманнинг рафиқаси, истеъдодли пианиночи Клара Вик болалар ўрганадиган мусиқий асарлар деярли йўқ эканлигини бир неча бор таъкидлаган. Эҳтимол, айнан шу сўзлар оддий мусиқий асарлар яратиш ва тўплам қилиш ғоясига туртки бўлди. Композитор иштиёқ билан ишга киришди ва икки кунда саккизта миниатюрани ёзиб тугатди, илҳомга тўлиб-тошган маэстро тўхтаб қололмагани учун янги асарлар қайта-қайта пайдо бўлди.

Тўпламнинг асл нусхасида Роберт Шуман ўз композицияларига қўшимча равишда И. С. Бах, Г. Ф. Гендел, Л. В. Бетховен, Ф. Шуберт каби композиторларнинг миниатюра асарларини ҳам қўшди. Бундан мақсад ёш ижрочиларни муסיқа тарихи билан яқиндан таништириш эди.

Роберт Шуман дастлаб тўпламни тўрт қисмга бўлишни мўлжаллаб, ҳар бирини маълум бир фаслга бағишлади, бироқ кейинчалик болалар таассуротлари ва қизиқишлари оламини акс эттирувчи янги қисмлар қўшилиши туфайли унинг ниятлари ўзгарди. Композитор миниатюраларни мураккаблик даражасига қараб шартли равишда иккита дафтарга тақсимлаган. Тўплам, худди миниатюралардагидек, Шуман ижодий услубининг энг яхши томонларини акс эттиради. Унга ҳақ ҳеч ким болалар учун бунчалик самимий, лирик ва илҳом билан ёзмаган, болаларнинг тасаввур оламини кўрсатиб бермаган. Анъанавий муסיқа шакллари орасида пьесалар, сонаталар, этюдлар, вариациялар, рақс жанрлари каби бола психологиясини очиб бера оладиган асарлар жуда кам эди. Роберт Шуман болаларнинг ҳис-туйғулари ва кечинмаларини улкан муҳаббат ва бадий куч билан етказа олган биринчи композитор бўлган.

Унинг ижодида дастурий муסיқа катта ўрин тутади. Тўпламнинг барча қисмларида шундай дастур мавжуд. Умуман олганда, асар номи унинг мазмунини тўғри талқин қилишга, характери етказишга ёрдам беради [2; 361].

“Ўсмирлар учун тўплам”да Р. Шуман ўзининг фортепиано услубини ўзгартирмади ёки енгиллаштирмади, шунчаки болалар қўллари учун текстурали тақдиротни мослаштирди. Тўпламнинг деярли ҳар бир пьесасида унинг ўзигагина хос бўлган услубга дуч келиш мумкин.

Ҳозирда муסיқа мактаблари педагогик репертуарининг мажбурий қисми бўлган “Ўсмирлар учун тўплам” икки қисмга бўлинган 43 та фортепиано миниатюрасини ўз ичига олади. Биринчи тўпламда ёш ижрочилар учун 18 та, иккинчисида юқори синф ўқувчилари учун 25 та асар ўрин олган. Бироқ бундай ажратишни шартли деб ҳисоблаш мумкин, чунки биринчи ва иккинчи қисмда ижро мураккаблиги ва бадий мазмун жиҳатидан бир-биридан кам бўлмаган асарлар мавжуд.

Роберт Шуман болалик оламини ўзининг қизиқишлари ва таассуротлари, қувонч ва қайғулари билан ёрқин тасвирлаган, шунинг учун тўпламдаги пьесалардан олинган тасвирлар хилма-хил. Композитор “Қувноқ деҳқон”, “Қорбобо”, “Жасур чавандоз”, “Чавандоз”, “Эрталабки кичик ҳамроҳ”, “Мусофир”, “Нотаниш”, “Шаҳризода” да ранг-баранг портретлар чизади.

Ўғил болаларнинг болалиқдан орзу қилган сарсон-саргардонлик романтикаси “Итальян денгизчилари қўшиғи” ва “Денгизчи қўшиғи”да, қизлар қалбида акс садо берадиган лирик образлар номсиз қолган учта асарида ўз аксини топган. Булар ошиқ қалб мадҳиясидек янграйдиган юксак элегиялардир. “Тўплам”ни очиб берувчи “Қўшиқ”, “Оҳанг”, “Хорал” ва “Пьеса” миниатюраларида бола қалбининг беғуборлиги, осойишта манзара гўзаллиги, хаёлпарастликни тасвирлайди. “Бечора етимча” ва “Илк жудолик” пьесаларида қаҳрамонларнинг ички кечинмаларини ҳис қилишга чорлайди.

“Ўсмирлар учун тўплам”ни ҳақли равишда вақт синовидан ўтган дурдона асар деб аташ мумкин. Айнан у Пётр Ильич Чайковский “Болалар альбоми”ни яратишига туртки бўлди.

Лейбциг мактабининг вакили Роберт Шуман мусиқий санъатдаги романтизм ғояларининг ёрқин намояндаси эди. У ёш ижрочилар ва тингловчиларни нафақат ҳаётнинг ўзига хос ҳодисалари, балки инсон қалбида пайдо бўладиган жавоблар билан ҳам таништиради. “Ўсмирлар учун тўплам”нинг ҳар бир асари бошқа қарама-қарши миниатюралардан фарқли ўлароқ, инсоният мавжудлигининг абадий муаммолари билан таништиради, эзгулик ва ёвузлик ўртасидаги курашнинг юксак фожиасини очиб беради, тур-

ли руҳий ҳолатларда уларни ҳис қилишга имкон беради.

Р. Шуман асарларида дастурий характердаги романтик йўналиш композиторнинг фикрларини баён этишда ва унинг адабиёт, амалий санъат турлари билан боғлиқ ҳолда шаклланган [3; 167].

“Ўсмирлар учун тўплам” болалар онгини бойитади, воқеликни эмоционал ва салибий идрок этиш қобилиятини ривожлантиради. Бу эса дўстлик, севги, орзулар ҳақидаги ўз “ҳикоя”ларини яратишга интилаётган ёш мусиқачи учун жуда муҳим.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Иброҳимов О. А., Худойев Ғ. М. Мусиқа тарихи. -Тошкент: “Баркамол фойз медиа”, 2018.
2. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. 3-выпуск. -Москва: Изд. “Музыка”, 2004.
3. Саидий Саид Болта-Зода. Жаҳон мусиқаси тарихи. Дарслик, -Тошкент: 2019.
4. Жданова Г., Молчанова И., Охалова И. Музыкальная литература зарубежных стран. 2-выпуск. -Москва: Изд. “Музыка”, 2002.
5. Шорникова М. Музыкальная литература. Музыка, её формы и жанры. -Ростов-на-Дону: “Феникс”, 2013.
6. Шорникова М. Музыкальная литература. Развитие Западно-европейской музыки. -Ростов-на-Дону: “Феникс”, 2013.

Насиба ТУРСУНБОЕВА,

Ўзбекистон давлат консерваторияси катта ўқитувчиси

ТЕМУРИЙЛАР ДАВРИ “ШАРҚ РЕНЕССАНСИ”

Аннотация. Мақола XV-XVI асрларда Темурийлар сулоласининг ижтимоий-маданий ҳаёт ривождаги ролини ўрганишга бағишланган. Ўрганилаётган давр “Шарқ Уйғониш даври” деб номланди, чунки у бадий маданият, хусусан, меъморчилик, адабиёт, мусиқа санъати ва ҳомийлик ривожланишининг юксалиши билан ажралиб туради.

Калит сўзлар: маданият, санъат, Уйғониш даври, мусиқа.

Аннотация. Статья посвящена изучению роли династии Темуридов в развитии социальной и культурной жизни XV-XVI вв. Изучаемый период получил название “Восточный ренессанс”, так как был ознаменован высоким подъёмом развития художественной культуры, в частности, архитектуры, литературы, музыкального искусства и меценатства.

Ключевые слова: культура, искусство, ренессанс, музыка.

Annotation. The article examines the impact of the Temurid dynasty on the evolution of social and cultural life during the XV-XVI centuries. The researched period was known as the “Eastern Renaissance” because it saw a significant increase in the development of artistic culture, particularly architecture, literature, musical art, and patronage of the arts.

Key words: culture, art, renaissance, music.

Амир Темур ташкил этган марказлашган давлат шароитида ишлаб чиқариш кучлари ривожланиши билан бир қаторда ҳарбий юришлар натижасида тўпланган катта бойликлар ҳам маълум даражада мамлакатнинг иқтисодий ва маданий юксалишига ёрдам берди.

Темурийлар даврида хаттотлик ва миниатюра санъати жуда ривожланди. Кейинги авлод вакиллари бу ишларни давом эттирдилар. Бухорода эса мирза, хаттотлар “Ҳирот ёзуви”ни давлат ишларида 1920 йилгача қўллаб келдилар.

Хаттотлик билан бирга мусаввирлик санъати ҳам катта ўрин тутди. Бу санъатда “Шарқ Рафаэли” деб ном олган Беҳзод Ҳиротда яшаб ижод қилди. У ажойиб портретлар, жумладан, Навоий, Ҳусайн Бойқаро, Шайбонийхоннинг суратларини чизган. Ҳукмдорларнинг саройини безаган ва албатта, меҳнаткаш омма ҳаётини ҳам ўз расмларида акс эттирган. Масалан, Бибиҳоним мадрасаси қурилишини миниатюралари орқали ҳаққоний кўрсатиб берган.

Е. Полякова ва З. Раҳимова шундай таъкидлайдилар: “Беҳзод даҳоси туфайли XV асрда инсон ўз қимматига эга бўлди, композицияда унга алоҳида ўрин берилди, илгариги юзакичиликдан қочиб, табиийлик, мутаносиблик юзага келди, имо-ишоралари турли-туман бўлди, бойиди, ифодалироқ бўлди, янги-янги персонажлар вужудга келди, уларнинг кайфияти манзара характери орқали бериладиган бўлди” [1; 72].

Беҳзод Низомий “Хамса”сининг анъанавий мавзуларига чизган асарларида баъзи бадий асарлар персонажларининг қиёфасига ўз замондошлари шакл-шамойилини берди.

Гарчи темурийлар сунний мазҳабига ихлосманд бўлса-да, ўзларининг китобларини турли рангдаги тасвирлар билан беэмоққа интилдилар, сувбўёқ билан ишланган бу расмларда рангбаранг нақшлар ва жонсиз нарсаларнинг суратлари эмас, балки машҳур хонлар, аскарлар, ҳатто авлиёларнинг тасвирлари бор эди.

Г. Пугаченкова ва Л. Ремпельнинг маълумотларига кўра: “Баъзи бир олимлар бу даврни “Темурийлар ренессанси” (“Уйғо-ниш даври”) деб атайдилар” [2; 151].

Миниатюра санъатига Пираҳмад Боғишамолий ҳам ўз ҳиссасини қўшди. Боғишамолий таҳаллуси, афтидан, Темурийнинг Боғишамол боғини безатишда қатнашганлиги учун берилган бўлса керак.

Бундан ташқари тасвирий санъатда Султон Али ал-Баварди ва Шоҳ Музаффарнинг ҳам ҳиссалари бор.

Темурийлар даврида, шунингдек, му-сиқа санъати ҳам ривожланди. Шу ўринда муסיқашуносларга ҳомийлик қилган Алишер Навоий хизматларини қайд эт-моқ зарур. Бобурнинг гувоҳлик бериши-ча, Навоийнинг ўзи ҳам мусиқадан анча хабардор бўлиб, чолғу-қуйларга кўпгина қўшиқлар ва куй яратган.

Ҳирот муסיқашунослари Навоий шеърларидан кенг фойдаланганлар. Ма-салан, машҳур муסיқашунос ва машшоқ, шоирнинг яқин дўсти Хўжа Абдулла Марварид унинг ғазалларига куй баста-лаган. Бу қўшиқ шунчалар машҳур бўл-ган эканки, Ҳиротда у куйланмаган би-рорта хонадон бўлмаган.

Шайх Муҳаммад, Шайх Ҳусайн Удий ва Шайх Қулийлар машҳур ва таниқли му-сиқа санъати вакиллари саналар эди. Қулмуҳаммад ажойиб мақомлар яратар (ғижжак ўша пайтда кенг тарқалган), 12 симни чертиб чалинувчи асбобни уста-лик билан чала олар эди.

Му-сиқа санъати билан бир қаторда те-мурийлар даврида раққослик санъа-ти ҳам ривожланган. Бу ҳақида Х. Вам-бери: “Бобурнинг баёнига қараганда, ўша замонда раққосларнинг биринчиси саидлардан, пайғамбар наслидан Баҳр исмлик бир киши бўлиб, раққослик санъатида ғоят моҳир эди. Унинг шахсан ўзи бир неча рақсларни ижод этган”, – деб маълумот беради [3].

Алишер Навоийнинг моддий ва маъ-навий кўмаги туфайли кўпгина адабиёт, санъат, илму фан вакиллари обрў қозон-дилар.

Ўз навбатида XV асрнинг иккинчи ярми ва XVI аср бошларида кўпгина та-ниқли адабиёт, санъат, фан намояндала-ри чуқур ҳурмат белгиси сифатида Али-шер Навоий ҳазратларига ўз асарларини бағишлаган эдилар.

Пойтахтдаги бой-бадавлат кишилар Ҳирот ва унинг чеккаларида кошоналар, масжидлар, ҳаммомлар, мадрасалар қу-ришган, уларни мрамор кошин, ўймакор нақш ва ажойиб ёзувлар билан безашган. Улар бари те-мурийлар давлати пойтах-тининг куч-қудратини, салтанат бойли-гини ифода этиш мақсадида кўркам ва катта қилиб қурилар эди.

Шуни қайд этиш керакки, маданий ҳа-ётда, асосан, юқори табақа вакиллари-на эмас, балки аҳолининг муайян қисми ҳам иштирок этган. Саводли шаҳарлик киши, албатта, араб тилини билиши, Ҳа-дис, Қуръони Каримни ўзлаштириши, турли даврдаги адабиётлар билан таниш бўлиши шарт эди.

Шунингдек, шеър тузилишини яхши билиши, хаттотлик санъати, му-сиқа, ман-тиқ илмидан ҳам хабардор бўлиши зарур ҳисобланган. Барча маълумотлар шуни тасдиқлайдики, Ўрта асрда Хуросоннинг ривожланишида Шарқ, жумладан, Мар-казий Осиё халқлари катта ҳисса қўшган. Самарқандда маданий ҳаёт йўналиши Ҳиротдагидан ўзгачароқ бўлиб, бу ерда табобат, тарих, адабиёт ва шеърят билан кўпроқ шуғулланилар эди. Мовароуннаҳр ва Хуросон каби икки ўлканинг адабиёти орасида қатъий бир тафовут чегараси қўй-иш анча қийин. Темурийлар адабиёт ва на-фис санъат аҳлига катта ёрдам бериш би-лан бирга, ўзлари ҳам баъзан шулар билан бир сафда турдилар. Ҳатто улардан кейин-ги ўринда туришдан ҳам тортинмадилар.

Мир Алишер “Мажолис ун-нафоис” номли асарида Темур хонадонининг қуй-идаги шаҳзодалари шеърлар ёзганликла-рини санаб ўтган:

Шоҳруҳ Мирзо туркий ва форсий тилларида ёзган. У ишқ ва муҳаббатга доир адабиётда ҳам ўзини синаб кўрган. Севимли рафиқаси Гавҳаршод ҳақида-

ги жуда ҳиссиётли таъбирларини Ҳирот халқи анча вақтгача ҳикоя қилиб юрган.

Умаршайхнинг ўғли Султон Искандар Шерозий ҳам туркча, ҳам форсча шеърлар ёзган.

Халил Мирзо эса туркча шеърлардан иборат буюк бир девон қолдирган. Машҳур шоир Хожа Исмаил Бухорий унинг номини ҳурмат билан тилга олади.

Илми ҳайъат билан риёзиёт истеъдоди юқорида тилга олинган. Мирзо Улуғбек эса бундай фанлардан ташқари нафис адабиёт, рассомлик, мусиқа каби соҳалар билан жиддий шуғулланган, Қуръоннинг етти қироатини ёддан ўқий олган. Бу унинг хотира қуввати фавқуллодда кучли бўлганига далилдир.

“Отасининг тириклигидаёқ вафот этган Бойсунқур (1433 йилда вафот этган) ҳар вақт шоирлар, хаттотлар, рассомлар, мусиқашунослар билан бирга ҳамсуҳбат эди”, – деб маълумот беради Х. Вамбери.

Бойсунқур отаси саройида вазир бўлган, унинг раҳбарлигида кутубхонада китобларни рўйхатдан ўтказиш ва безашдан ташқари илмий матнлар бўйича ҳам иш олиб борган. Айнан шу ерда XV асрнинг 20-йилларида Фирдавсийнинг машҳур “Шоҳнома” асари тўлиқ матни тузилган ва ажойиб миниатюра билан безатилган.

Х. Вамбери яна: “Бойсунқурнинг кўп ичиб маст бўлиши туфайли ёш ўлиб кетган ўғли Бобур Мирзодан кўпгина туркий фардлар қолмишдир”, – деб ёзади.

Мироншоҳ ўғли Сайид Аҳмад Мирзонинг “Латофатнома” номли девони ва маснавийси қолган.

Булардан ташқари мазкур рўйхатга Ҳиндистонда бобурийлар сулоласининг

асосчиси Бобур Мирзони киритиш мумкин. Машҳур “Бобурнома” асари билан у ҳам шоир, ҳам сиёсий арбоб, файласуф сифатида кўз олдимизда гавдаланади.

Бобур фарзандлари (Хумоюн, Камрон, Аскарӣ, Хиндол, Гулчеҳра, Гулранг, Гулбадан)га ҳам яхши таълим беради. Хумоюн, Камрон, Гулбаданбегимларнинг шоир ва адиб бўлиб етишганлари бунга ёрқин мисолдир.

Ҳусайн Бойқаро ҳам мактовга арзигулик шеърлар ёзган. Шеърятни яхши тушунган ва етарли даражада сўз устаси бўлган шоҳ туркий адабиётни ривожлантиришга ҳаракат қилди, шунингдек, меъморчилик, мусиқа, хаттотлик ва миниатюра санъатига ҳам катта эътибор қаратди. Алишер Навоийнинг Ҳирот маданиятини ривожлантиришдаги барча ишларига ҳар томонлама кўмак берди.

Навоий расмий тарзда Ҳирот маданий ҳаётида етакчи раҳбар деб тан олинган. “Аҳли фазл ва аҳли ҳунарга Алишербекча мураббий ва муқаввий маълум эмаским, ҳаргиз пайдо бўлмиш бўлмай. Устоз Қулмуҳаммад ва Шайхӣ Ноий ва Ҳусайн Удийким, созда саромад эдилар, бекнинг тарбият ва тақвияти била мунча тараққий ва шуҳрат қилдилар.

Устоз Беҳзод ва Шоҳ Музаффар тасвирда бекнинг саъй ва эҳтимоми била мундоқ машҳур ва маъруф бўлдилар”, – деб хотирлайди Заҳириддин Муҳаммад Бобур [4; 154].

Шундай қилиб, Темур ва темурийлар даврида Мовароуннаҳрда фан ва маданият ривожлантирилади ва ҳақли равишда бу давр тарихда “Шарқ Ренессанси даври” деб аталади.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Полякова Е. А., Раҳимова З. И. Шарқ миниатюраси ва адабиёти. -Тошкент: 1987.
2. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. -Москва: 1982.
3. Вамбери Х. Бухоро ёхуд Мовароуннаҳр тарихи. -Тошкент: 1990.
4. Заҳириддин Муҳаммад Бобур. Бобурнома. -Тошкент: 1989.
5. Файзиев Л. Темурийлар шажараси. -Тошкент: 1995.

Дилфуза ШАМАХМУДОВА,
Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти в. б.

МУСИҚИЙ-НАЗАРИЙ ФАНЛАРНИ ЎҚИТИШДА ЭЛЕКТРОН ТЕСТЛАРНИ ЯРАТИШ ДАСТУРЛАРИДАН ФОЙДАЛАНИШ (ISPRING ДАСТУРИ МИСОЛИДА)

Аннотация. Мақолада электрон тестларни яратиш ва улардан фанларни, хусусан, муסיқий-назарий фанларни ўқитишда фойдаланиш iSpring дастури мисолида кўриб чиқилган. iSpring дастури ёрдамида электрон тестларнинг бир қатор турларини яратиш имкониятлари келтирилган.

Калит сўзлар: электрон тест, iSpring дастури, муסיқий-назарий фанлар, ахборот технологиялари.

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы создания и использования электронных тестов в процессе обучения разных предметов, в частности, музыкально-теоретических предметов на примере программы iSpring. Приведены возможности программы iSpring для создания различных видов электронных тестов.

Ключевые слова: электронный тест, программа iSpring, музыкально-теоретические предметы, информационные технологии.

Annotation. The article discusses the creation and use of electronic tests in the teaching of various subjects, including music theory, using the iSpring application as an example. The possibilities of the iSpring application for producing various types of electronic tests are discussed.

Key words: electronic test, iSpring program, music-theoretical subjects, information technologies.

Хозирги вақтда турли фанларни, хусусан, муסיқий-назарий фанларни ўқитиш ва ўзлаштирилган билимларни назорат қилиш жараёнида электрон тестлардан фойдаланиш муҳим аҳамият касб этмоқда. Билим сифати ва ўзлаштириш кўрсаткичларини объектив текшириш долзарб масалалардан биридир.

Тест бу – маълум бир материалга оид топшириқларнинг стандартлаштирилган тўплами бўлиб, у талабалар томонидан материални қай даражада ўзлаштирганлигининг кўрсаткичидир [1]. Илм-фан тестга нисбатан жуда юқори талабларни қўяди ва бу нуқтаи назардан тестларни ишлаб чиқиш билан мазкур соҳа мутахассислари шуғулланишлари лозим. Тестлардан ўқув жараёнининг ҳамма босқичларида ихтиёрий фанлар, хусусан, муסיқий-назарий фанларда ҳам фойдаланиш мумкин. Улар ёрдамида

муסיқий-назарий фанлар учун жорий, оралиқ ва якуний назоратларнинг натижаларини таъминлаш имкони мавжуд. Тестлар талабалар билимини ўқитувчига боғлиқ бўлмаган ҳолда, объектив равишда баҳолашга имкон беради.

Бу борада тест ишончлилиқ, валидлик ва объективлик талабларига жавоб бериши лозим. Ишончлилиқ деганда, тест ўқшаш шарт-шароитларда бир неча бор бир хил натижаларни кўрсатиши, валидлик деганда, тест айнан уни ишлаб чиққанлар текширмоқчи бўлган ўзлаштириш кўрсаткичларини намоён этиши тушунилади [1]. Тестларни ишлаб чиқишда 3 босқични ажратиш кўрсатиш мумкин: режалаштириш (унда талабаларнинг қайси натижалари тестлар ёрдамида баҳоланиши ҳал қилинади), тестларни тузиш ва уларни таҳлил қилиш. Тест топшириш жараёни эса тест топшириш ва натижаларни чоп этиш-

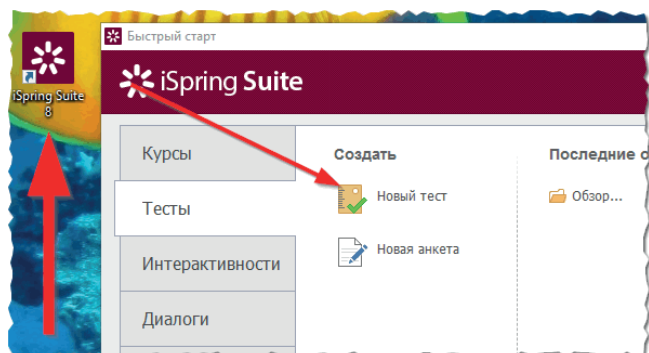
дан иборат. Талабдан келиб чиққан ҳолда тест вазифаларини яратишда қуйидагиларни ҳисобга олиш зарур: тест вазифаси содда, лўнда ва аниқ бўлиши ва фақатгина битта тўғри жавоб бўлиши, тўлдиришлар киритилса, бу тўлдириш муҳим тўлдириш бўлиши керак. Тест топшириқлари талабалардаги билим ва кўникмани ҳамма даражаларда назоратини таъминлаб бериши лозим, яъни тестларни тузишда дастур томонидан назарда тутилган асосий билим ва кўникмаларни текширувчи саволлардан фойдаланиш керак.

Ҳозирги вақтда ахборот технологиялари ва унинг имкониятлари ёрдамида ихтиёрий фан, шу жумладан, муסיкий-назарий фанлар учун ҳам электрон тестларни яратиш мумкин ва бу масалани ҳал этиш учун жуда кўп дастурлар мавжуд. Улардан бири *iSpring Suite* дастуридир. Мақолада мазкур дастурнинг бир қанча имкониятлари билан танишиб чиқамиз.

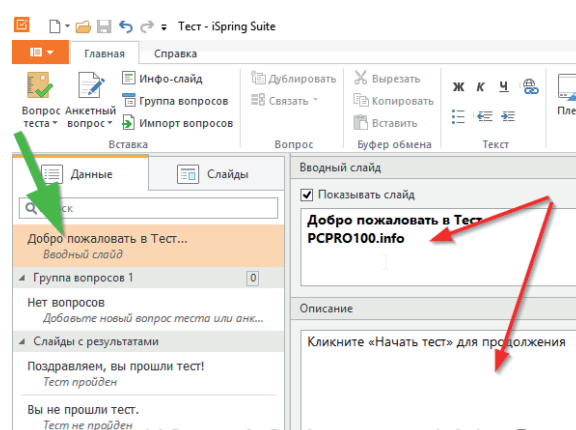
iSpring Suite дастурини ўзлаштириш жуда осон. Уни компьютерингизга ўрнатганингизда у PowerPoint дастурига ички қурилиб олади. Маълумки, PowerPoint дастури Microsoft Office пакетига тегишли бўлиб, у деярли ҳамма компьютерда ўрнатилган. *iSpring Suite* дастурида дастурлашдан беҳабар бўлган фойдаланувчилар ҳам бемалол ўз электрон тестларини ярата оладилар ва уларни HTML, EXE, FLASH форматларига экспорт қила оладилар.

Электрон тестни қандай яратиш мумкин?

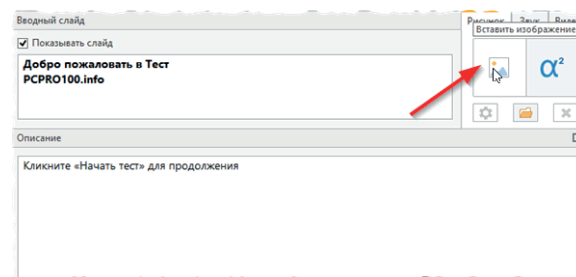
Дастурни компьютерга юклаганимиздан сўнг, очилган ойнада “Тестлар” бўлимини танлаб, “Создать новый тест” тугмасини босамиз.



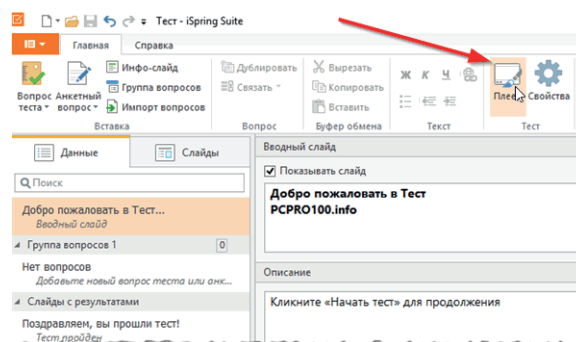
Бизга Microsoft Word ёки Excel ойналарини эслатувчи ойна очилади, бу ерда тестнинг номи ва унинг тавсифини келтириш мумкин.




Мазкур тавсифга расм ҳам қўйиш мумкин, бунинг учун расмни киритишга мўлжалланган тугмани босиб, компьютерингиздаги ихтиёрий расмни киритиш мумкин.





Дастурда тест яратишнинг ихтиёрий босқичида унинг якуний кўриниши қандай бўлишини кўриш мумкин. Бунинг учун махсус “Плеер” деб номланувчи тугма мавжуд.

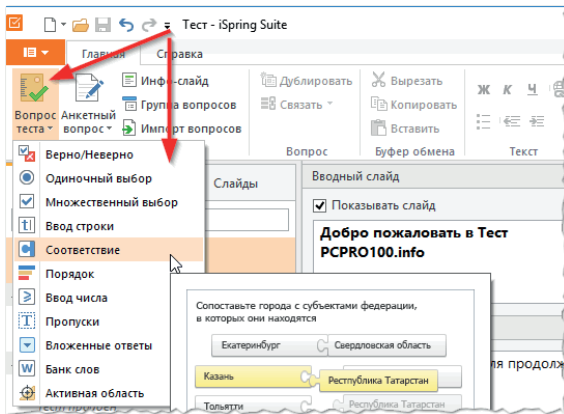



Тестга саволлар қўшиш қуйидагича амалга оширилади.


Тестнинг икки хил кўриниши мавжуд: 1) берилган саволга тўғри жавобни бериш – тест саволи - ; 2) анкета учун

савол. Бу ерда тўғри жавоб талаб этилмади - .


 тугмаси босилганда саволларнинг бир неча турларини кўришимиз мумкин ва уларни кўриб чиқамиз:





1)  **Верно-неверно** (тўғри-нотўғри). Мазкур кўринишдаги савол тури ёрдамида талаба аниқ жавобни биладими ёки йўқми текшириб кўриш мумкин (таъриф, сана, давр ва ҳоказо);


2)  **Одиночный выбор** (ягона танлов). Бу кўринишда бир неча жавобдан тўғри жавобни топиш талаб этилади;


3)  **Множественный выбор** (кўп жавобли танлов). Мазкур кўринишда бир неча тўғри жавобни топиш талаб этилади;


4)  **Ввод строки** (сатр киритиш). Мазкур кўринишда ҳам аниқ жавоб бериш талаб этилади;


5)  **Соответствие** (мослик). Мазкур кўринишда берилган саволга тўғри жавобни мослаштириш лозим;


6)  **Порядок** (тартиб). Тестнинг мазкур кўринишида жавобларни тўғри тартибда жойлаштириш талаб этилади;

7)  **Ввод числа** (сон киритиш). Тестнинг мазкур кўринишида жавоб сифатида сонлар қатнашиши лозим;

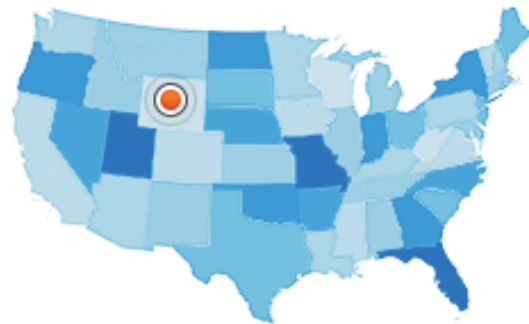
8)  **Пропуски** (бўш майдонлар). Бунда берилган гапда қолдириб кетилган сўзни бўш майдонга киритиш лозим;


9)  **Вложенные ответы** (ичига киритилувчи жавоблар). Тестнинг мазкур кўринишида стрелкага босиб, очиладиган ойнада жавоб вариантларини кўради ва тўғри жавоб танланади;

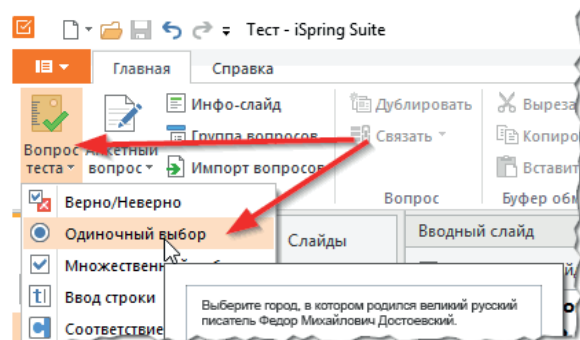
10)  **Банк слов** (сўзлар банки). Тестнинг бу кўринишида ёзилган гапда сўзлар қолдириб кетилади ва бу сўзлар кўриниб туради, талабанинг вазифаси сўзларни ўз жойига қўйишдан иборат;

11)  **Активная область** (фаол соҳа). Тестнинг мазкур кўринишидан карталарни ўрганишда фойдаланиш мумкин.

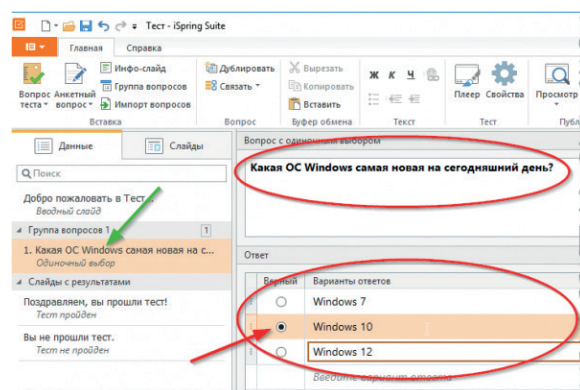
Отметьте на карте США штат Вайоминг



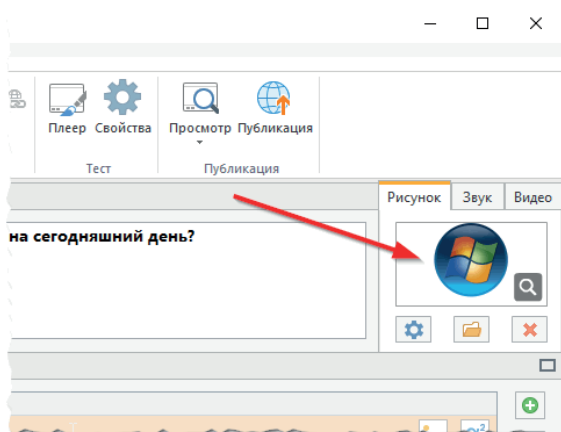
Жуда кўп ишлатилувчи тестнинг “ягона танлов” кўринишини кўриб чиқсак, унда тестга савол ва жавоб вариантларини киритиш қуйидагича амалга оширилади: аввалига  “Одиночный выбор” (ягона танлов) тест кўриниши танланади:




Сўнгра очилган ойнада зарур майдонлар тўлдирилади. Бунда, албатта, қайси жавоб тўғри эканлигини белгилаш эсдан чиқмаслиги шарт:

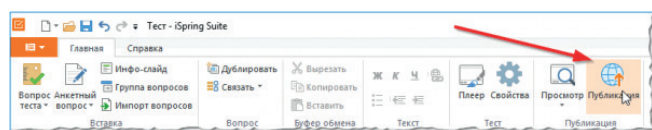


Бу ерда саволларга расмлар, товушлар ва видео қўйиш мумкинлигига ҳам эътибор қаратиш керак.

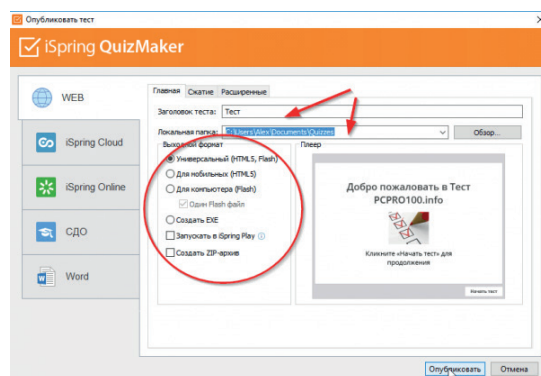


Шу тариқа тестга ҳамма саволларни киритиш мумкин. Бундан ташқари битта тестга бир неча хил кўринишдаги савол турларини киритиш мумкин. Энди тестни керакли форматда сақлашга ўтиш мумкин.

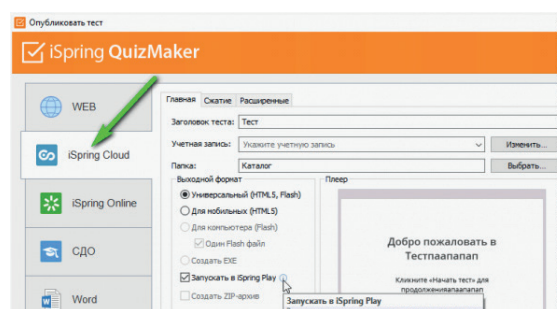
Бунинг учун дастур менюсида “Публикация” тугмаси мавжуд .



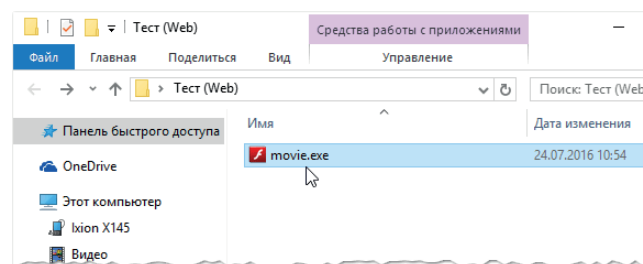
Агарда тестни компьютерга юклаб, компьютерда талабадан тестни қабул қилмоқчи бўлсангиз, уни EXE форматда сақлаш мақсадга мувофиқ. Интернетга жойлаштирмоқчи бўлсангиз, у ҳолда тестни HTML (ёки FLASH) форматда сақлаш лозим. “Публикация” тугмасини босгач, керакли форматни танлаш мумкин.



Зарур майдонлар тўлдирилиб, “Опубликовать” тугмаси босилади. Бундан ташқари файлни “булут” га сақлаб, ундан интернет тармоғи орқали бошқа фойдаланувчиларга тақдим этиш мумкин.



Шу тариқа жуда кам вақт оралиғида биз ўзимизга зарур бўлган электрон тест яратиб, уни EXE форматга экспорт қилишимиз, бирор ахборот ташувчига ёзган ҳолда ихтиёрий жойда компьютер ёрдамида тестдан фойдаланишимиз ва натижаларга эга бўлишимиз мумкин.



Фойдаланилган адабиётлар

1. Бойко Г., Зотов Н., Полуэктов М. Классификация и особенности создания электронных тестов. “Высшее образование в России”, №12, 2008.
2. Мерещков О. В. Создание компьютерных тестов и диалоговых тренажёров. -М.: 2019.
3. <https://www.ispring.ru/articles/creating-elearning-courses-using-ispring-suite>.