

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ  
ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ  
МАДАНИЯТ ВАЗИРЛИГИ  
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ**

**Қўлёзма ҳуқуқида  
ЎЗДК**

**БАСТАКОРЛИК ВА ЧОЛГУЛАШТИРИШ КАФЕДРАСИ**

**“СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВНИНГ  
ФОРТЕПИАНО КОНЦЕРТЛАРИ  
(гармония масаласи)”**

**ТЎРАЖОНОВ МУРОДЖОН ДИЛМУРОД ЎҒЛИ**

**5A150101 – Бастакорлик санъати**

**Магистр даражасини олиш учун ёзилган  
битирув иши**

**Илмий раҳбар:  
Доцент А.Хасанов**

Мазкур иш “Бастакорлик” кафедрасида муҳокама қилиниб ҳимояга тавсия  
этилган.

**Ташкент 2018**

## МУНДАРИЖА

	<b>КИРИШ</b>	<b>3</b>
<b>I БОБ</b>	<b>КОНЦЕРТ ЖАНРИНИНГ ТАРИХИЙ ВА НАЗАРИЙ ТАҲЛИЛИ</b>	
<b>1.1</b>	С.С.Прокофьевнинг хаёти ва ижодий йўли	
<b>1.2</b>	С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган концертларининг яратилиш тарихи	
<b>1.3</b>	С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган концертларида гармония масаласи.	
<b>II БОБ</b>	<b>ИЖОДИЙ АСАРЛАР</b>	
<b>2.1</b>	Овоз ва фортепиано учун 3 қисмдан иборат романслар туркуми	
<b>2.2</b>	Фортепиано ва оркестр учун Концерт	
<b>III БОБ</b>	<b>ИЖОДИЙ АСАРЛАР ЯРАТИШНИНГ НАЗАРИЙ АСОСЛАРИ ВА ТАҲЛИЛИ</b>	
<b>3.1</b>	Овоз ва фортепиано учун 3 қисмдан иборат романслар туркумининг таҳлили	
<b>3.2</b>	Фортепиано ва оркестр учун концерти партитураси таҳлили	
	Тажриба-синов (танлов-фестиваллар ва концерт-ижрочилик) ишлари ва уларнинг натижалари	
	<b>ХУЛОСА ВА ТАКЛИФЛАР</b>	
	<b>Фойдаланилган адабиётлар рўйхати</b>	

## КИРИШ

**Тадқиқот мавзусининг долзарблиги.** Ўзбекистон Республикаси Биринчи Президенти Ислом Каримовнинг 2008 йилда нашр этирилган **“Юксак маънавият энгилмас куч”** асарида ўзбек мусиқа санъатига ва унинг hozirgi кундаги долзарб муаммоларига тўхталиб ўтганлар. «Болалар мусиқа ва санъат мактабларининг моддий-техник базасини мустаҳкамлаш ва уларнинг фаолиятини янада яхшилаш бўйича 2009–2014 йилларга мўлжалланган давлат дастурини тайёрлаш чора-тадбирлари тўғрисида»ги Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг Фармойиши мамлакатимизда ўсиб келаётган ёш авлоднинг мусиқий олами ва маданий савиясини юксалтириш, ёшларимизнинг миллий ва жаҳон мусиқа маданиятининг юксак намуналаридан кенг баҳраманд бўлиши учун зарур шарт-шароитлар яратиш ва шу асосда мусиқий салоҳиятни янада ривожлантириш, бу борада кадрлар тайёрлаш тизимини такомиллаштириш бўйича амалга ошириладиган вазифалар кўрсатилган. Муҳтарам Президентимиз Ш. М. Мирзиёв томонидан бугунда Ўзбекистон ёшлари, композитор ва ижодкорлари, ижрочилари ва санъат намояндалари учун жаҳоннинг катта мусиқий сахналарида чиқиш ва ўз ижро маҳоратларини кўрсатиш учун кенг йўл очиб берилмоқда. Ҳалқаро майдонда ўтказилиб келинаётган анжуман ва танловлар, фестиваль ва олимпиадалар, чет элдан мамлакатимизга келиб, концерт ва маҳорат дарсларини ташкил этаётган дунёнинг таниқли санъат арбобларининг ташрифлари миллий композиторлик мактаби, ижрочилик санъати ривожига ўз улушини қўшиб келмоқдалар.

Истеъдодли ёшларимиз нуфузли кўрик танлов ва фестивалларда, халқаро майдонларда Ўзбекистон мавқеини юқорига кўтариб ғолиблик суппасига кўтарилмоқда, юксак мукофотларни қўлга киритиб мусиқий оламда ўзининг ўрни ва мавқеини намойиш этиб келишлари албатта қувонарли ҳол.

Классик, ва замонавий мусиқа унинг турфа ва ранг баранг услуб ва кўринишларган эга бўлган жаҳон ва миллий мусиқа андозаларни ўрганиш ва тарғиб қилиш ҳар бир мамлакатнинг маданият нуфузи ва даражасини белгилашда бош омил бўлиб қолади.

Ёш авлоднинг мусиқий истеъдоди ва маданиятини юксалтириш мақсадида мамлакатимизнинг ҳар бир шаҳар-туманида мусиқа ва санъат мактабларининг фаолият кўрсатиши назарда тутилган.

Хозирги кунда бундай имкониятлар яратилиши, биринчидан, болаларда куй-кўшиққа, олий таълим муассаларида бастакорлик, ижрочилик каби билим, кўникма ва малакани шакллантиради. Иккинчидан, - мусиқа санъати ўқувчи шахсининг маънавий-ахлоқий маданиятига, миллий ғурур ва ватанпарварлик тарбиясига таъсир кўрсатади. Ижодий маҳорат, нафосат ва бадиий дидни ўстиради, фикрлаш даражасини кенгайтиради. Учинчидан, мусиқа санъати навқирон авлодимизни юксак маънавият руҳида баркамол этиб тарбиялайди. Шунини алоҳида таъкидлаш керакки, мустақилликнинг биринчи йиллариданок мамлакатимизда мусиқа санъатини кенг ривожлантиришга алоҳида аҳамият берилди. Айниқса, бастакорлик санъатига тегишли миллий меросни асраб-авайлаш ва ўрганиш, уни ёш авлодларга безавол етказиш борасида талайгина ишлар амалга оширилди. Ҳожи Абдулазиз Абдурасулов номидаги Республика танлови, мақом ижрочилари республика танловлари шулар жумласидандир. Композиторлик санъатига тегишли танловлар ҳам мунтазам равишда ўтказиб келинмоқда. Хусусан, 2012 йил жаҳонга машҳур буюк композитор Д.Шостакович хотирасига “DSCN мавзусига энг яхши камер асар учун” танлови ёш бастакорлар ўртасида бўлиб ўтган, 2015 йилдан бери ўтказилиб келинаётган “Ижодимиз сенга, Ватан” республика ёш бастакорлар кўрик танловларини мисол қилиб келтириш мумкин.

Шу жиҳатдан ҳам бугунги кунда ўзбек бастакорлик ва композиторлик асарлари асосида ўқувчиларни эстетик тарбиялаш усуллари, воситаларини,

тарбиянинг педагогик-психологик имкониятларини очиш зарурияти алоҳида долзарблик касб этмоқда. Чунки, мусиқа ижодиётининг касбий, профессионал жанрига оид назарий ва амалий билимларни, бадий-мусиқий, эстетик тафаккурни шакллантиришда, маънавий-ахлоқий тарбиялашда долзарб муаммолардан ҳисобланади.

Мустақиллик йилларида ижодий зиёлилар учун жаҳон концерт залларида эшиклар катта очилиб, ёшларимиз, композитор ва мусиқачилар дунёга чиқиб республикамиз шаънини кўтаришга ва миллий санъатимизни тарғиб қилишга бел боғладилар. Истеъдодли ёшлар томонидан республика ва халқаро майдонда нуфузли танловлар ва фестивалларда қўлга киритаётган кўплаб совринлар, давлатимиз мавқеи ва обрўсини жаҳон мусиқа оламида мустаҳкамлашга ҳизмат қилмоқда.

Фортепиано концерт жанри бугунги замонавий пианистик мактаби ва миллий маҳоратли концерт репертуарни яратилиши ва шаклланишида муҳим аҳамият касб этади. Ҳозирги жаҳон концерт сахналарида, халқаро танлов ва фестивалларида концерт жанрининг ривожини, том маънода, юқори малакавий кадрларни вояга етказиш, ўзбек фортепиано ижрочилик мактабини шакллантириш ва камол топишида ўрни беқиёсдир.

Ушбу жанрнинг ижро амалиётида кенг ўрган олиши мазкур масалани санъатшунослик нуқтаи назаридан ўрганилишини, мазкур жанрда рўй берган ва ҳанузгача олиб борилаётган жараёнларни чуқурроқ ўрганилишини тақозо этмоқда. Шу боис, концерт жанридаги миллийликни ўзига хослиги, янгича модел ва шаклларни тарғиб этилиши борасида қилинаётган изланишлар муҳим аҳамиятга эгадир.

Концерт жанрининг талқин муаммолари ва турли ижро мактабларининг талқини, услубий ёндашувлар каби қатор масалалари атрофлича ўрганиш ёш педагогик кадрлар ва талабларига методик ёрдам ўрнида мазкур жанрни илман ўрганилишга даъват этади. Концерт жанрининг услубий ўзига хослик кирраларини ўрганиш, уларнинг миллий, бадий манбалари, генетик

негизини ёритиш, шунингдек, ижро жараёни билан боғлиқ муаммоларни ўрганиш замонавий ижрочилик олдида турган долзарб масалалардан биридир.

**Мавзунинг ўрганилганлик даражаси.** Асрлар давомида шаклланиб, ривожланиб, такомиллашиб келинган турфа композиторлик санъати ва техник ёзувлари жаҳон мусиқа маданиятида мусиқий йўналишлар, оқим ва ижрочилик мактабларни яратиш шаклланишида тўлақонли омиллардан саналали. Маълум бўлиша композитор томонидан ўз ижодида топилган ва амалиётга жорий этилган янгича услуб, ижро ва талқин йўллари, унинг асосида ривож топиб издошларга эга бўлган катта мактабларни шаклланишига асос бўлигани бугунда ҳеч кимга сир эмас. Замонавий ва анъанавий қарашлар омуҳталигида янгидан янги топилмалар ва кашфиётлар яратилади. Ижрочилик санъатида ушбу боғлиқлик, тарихий анъана ва ришталарни ўрнатиш, уларни аҳамиятини ўз асарлари мисолида очиш, мдрок этиш, яратилган асарнинг умумий ва фарқ қилувчи талқин қирраларни англаш, замонавий миллий замонавий композиторлик ва ижрочилик мактаблари учун булар ўта муҳим масалалардан бири ҳисобланади. Юқорида айтилганлар қаторида Сергей Васильевич Рахманиновнинг ёрқин миллий таровати билан балқиб, ўзига хос ижро ва ёзиш услубига молик фортепиано ва симфоник оркестр учун концерти шулар жумласига киради.

Магистрлик ишимиз предмети бўлмиш С.С.Прокофьевнинг фортепиано концертлари бугунда ўзини бадиий қиймати билан жаҳон мусиқа дурдоналари сирасига киради. Шак - шубҳасиз мазкур асар профессионал ва танилган ижрочиларнинг концерт репертуарда эгаллаган ўрни билан анча фарқ қилади. Зеро, асар машҳур бўлишига қарамай айнан №2 концертига бағишланган фундаментал тадқиотларни йўқлиги, ва композиторнинг пианизм борасидаги новаторлик масалалари эътироф этилишига қарамай тўлақонли очиб берилмагани бизни

эътиборимизни тортиб мазкур масалага диққатимизни жамлашга қаратилди. Ўз навбатида масалани кам ўрганилганлиги мазкур диссертацион ишимизнинг аҳамиятини янада оширади.

### **Малакавий ишнинг илмий янгилиги.**

1. Малакавий битирув ишининг материаллари ва хулосалар талабалар, педагоглар ва ижрочи пианистларнинг концерт фаолиятларида методологик ёрдам бўлиб хизмат қилиши мумкин.

2. Ишда чиқарилган натижалар олийгоҳнинг ижро тарихи, жумладан, фортепиано тарихи, назарияси ва услубиёти бўйича ўтказилаётган курсларнинг маъруза матнларига киритилиши мумкин.

**Диссертацион ишнинг мақсад ва вазифалари.** Бугун С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун концертлари пианистлар репертуарининг ажралмас қисмидир. Улар композиторнинг ўзига хос ёзув “хати”ни ўрганишда муҳим манба бўлиб, бир вақтнинг ўзида концерт жанрни XIX ва XX аср ижрочилари тамонидан қай даражада талқин этилишини эътиборлидир. Бу борада нафақат С.С.Прокофьевнинг концерт асарларини яратилиш тарихи масаласи, нафақат ижрочилар балки уларни ёш композиторларни мазкур чолғу учун концерт яратиши борасида маҳоратини оширишда, ўрни ва мавқеини белгилаш алоҳидазрин тутади. Шунинг асосида диссертацион ишимизда фортепиано ижрочилик санъатида С.С.Прокофьев концерт асарлари ўрни ва мавқеини белгилаш бош мақсад қилиб олинган. Қўйилган мақсад бизнинг олдимизга қўйидаги **вазифаларни** амалга оширилишини кўзлади:

- С.С. Прокофьевнинг фортепиано бисотини ўрганиб чиқиш ва бу борада унинг концерт асарларига алоҳида аҳамият бериш;

- Концерт репертуарини ташкил қилган асарлар, хусусан симфоник оркестр ва фортепиано учун концертларининг таҳлил қилиш, унинг

драматургик, ғоявий ва ижровий қирраларни ва гармоник масалаларини очишдан иборат;

**Диссертацион ишнинг объекти** ўрнида рус композитори Сергей Сергеевич Прокофьевнинг фортепиано бисоти олинган бўлиб унинг концерт асарлари, жумладан муаллифнинг симфоник оркестр ва фортепиано учун яратилган концертлари таҳлили ишнинг **предмети сифатида** белгиланади.

**Ишнинг амалий аҳамияти.** Диссертацион ишнинг натижалари ёш композиторларни ижодий фаолиятида, ижрочи- пианистларни концерт ва педагогик фаолиятида услубий ва назарий кўмак вазифасини бажариш мумкин. Шу билан бирга чиқарилган натижалар муסיқий коллеж ва лицейлар, муסיқий ўқув масканларнинг композиция асослари, фортепиано тарихи ва назариясига бағишланган курсаларида, услубиёт фанларида маъруза ўрнида қўлланилиши мумкин.

**Диссертацион ишнинг тузилиши .** Иш ўз ичига Кириш, фаслларга бўлинган асосий учта боб, Хулоса, Фойдаланган адабиётлар руйхати ва Иловадан ташкил топган.

**Тадқиқот натижаларининг назарий ва амалий аҳамияти:**

*Биринчи боб*, икки фаслга бўлиниб, унда чолғу концерт жанрига оид фикрлар, санъатшуносликда композиторнинг фортепиано учун концерт асарлари масаласини ўрганганлик даражаси, назарий ва тарихий масаласи ёритилади. С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун концертлари таҳлил қилинган

*Иккинчи боб*, икки фаслга бўлиниб, унда М.Тўражоновнинг фортепиано ва оркестр учун концерти ҳамда овоз ва фортепиано учун ёзган романслар туркуми ўрин олган;

*Учинчи боб*, икки фаслга бўлиниб, унда магистрлик битирув асарларининг шакл ва композиторлик услуби таҳлил қилинган;

## I БОБ. КОНЦЕРТ ЖАНРИНИНГ ТАРИХИЙ ВА НАЗАРИЙ ТАҲЛИЛИ

Катта тарихий йўлни босиб ўтган фортепиано концерт жанри мусиқа санъати тарихида алоҳида ўрин эгаллайди. Концерт жанри табиатига кўра симфония жанрига яқин турган ҳолда ижро концерт репертуарлари ва сахналарида фаол ижро этилади.

Маълумки “Концерт” (асар) (нем.konzert, итал.concerto – лотинчадан concerto) сўзининг маъноси – *мусобақада қатнашман* маъносини билдириб, яккаҳон ва кўп ижрочиларга мўлжалланган асарни ташкил этади. Бу борада яккаҳон ижрочиси ёки кам сонли гуруҳ, оркестрга ўзининг мусиқий матни, мавзу доираси, чолғуларнинг тембрлари қарама-қарши мутаносиблиги назарда тутилади.

Концерт жанрининг шаклланишидан бошлаб то ривожланишига қадар унда пайдо бўлган жанр серкатламлиги, мураккаб жараёнлари кечиши билан тавсифланиб, тадқиқотчилар диққат марказини ўзига жалб этади. Хусусан, турли даврда мазкур масала В. Хохлов, Г. Орлов, Н. Соловцов, М. Друзкин, Л. Раабен, М. Тараканова каби йирик мусиқашунослар томонидан монографик ишларида шакл ва мавзулар мутаносиблигини, бундан ташқари рус олими Б. Асафьев “концерт ижрочилик муаммолари” масалаларини, В. Медушевский, И. Кузнецов, Н. Ахмеджаевлар концерт жанрининг табиати, унинг диалогли асосини ўз тадқиқотларида таҳлил қилиб ўрганишган. Концерт жанрининг ўзга жанрлар билан ўзаро алоқадорлиги масаласи С.Савенко, Н. Зейфас, М. Лобанова, Е. Бараш, Е. Денисова, Д. Смернов ва бошқаларнинг тарихий-назарий изланишларида қисқа ва тўлиқ кўринишда ёритилиб берилган.

Л. Раабен концерт жанрининг 1970 йилларига қадар босиб ўтган катта тарихий йўлни очиб беришга бағишланган иккита китобида, хажм жиҳатдан

катта ва кенг регионал мамлакатларни қамраб олиши билан бирга мазкур жанри эволюциясини шаклланишидан бошлаб то замонавий босқичгача бўлган жараёнларни кўздан кечиришга имкон беради. Муаллиф, XX асрнинг хар бир босқичида тўхтаб, бу соҳада касбдошлари ва изланувчи давомчиларини хам қайд этиб ўтади (Орлов Г<sup>1</sup>, Хохлов Ю<sup>2</sup>).

М.Тараканов, чолғу концерт жанрини симфония билан таққослаган холда уни типологик мустаҳкам эканлигини эътироф этади.

1980 – йилларда концерт жанрининг холати асосан иккита нашр, жумладан, М. Лобанова ва Г. Демешонко томонидан олиб борилган изланишларда ифодасини топади. Улар кичик шаклдаги мақолалар бўлиб, тўртта концерт асарларининг таҳлилини ўз ичига олади.<sup>3</sup>

XX асрнинг концерт жанрлари ўзини асл илк кўринишини сақлаб қолиш муаммосини кўтаришга ҳаракат қилади. Асрнинг иккинчи ярмида кўплаб композиторлар “концерт” атамасидан мақсадли воз кечиб, ўз асарларида дастурли номларни беради. Улар олдиндан жанрнинг эркин талқин қилинишини кўзлаб, жанрнинг шакл тузилиши қоидаларни драматургик қонуниятга бўйсундирадилар. О. Мессияннинг фортепиано, пуфлама ва урма чолғу учун “Couleurs de la cite”(1963), кларнет ва олтига чолғу гуруҳи учун П. Булезнинг “Domaines”(1968), А.Пяртанинг “Pro et kontra” ва “Tabula ras” (1976), овоз ва оркестр учун К.Штокхаузнинг “Inori” (1974), С.Губайдулинанинг “Offertorium”, “Introitus” (1978, 1986) мисол бўлади.

Ўтмишдан маълумки, XVIII асрнинг охирида концерт бир яккахон созанда ва оркестр учун бўлган мусобақа кўринишида кенг тарқалди. Концертларни бир неча чолғулар кўриниши – “жуфтли”, “учли”, “тўртли” (нем. Doppelkonzert, Triepelkonzert, Quadrupelkonzert) номи билан қайд

---

<sup>1</sup> Советский фортепианный концерт Л,1954

<sup>2</sup> Советский скрипичный концерт. М,1956

<sup>3</sup> Г. Демешонко. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б Тищенко, А Щнитке, С Губайдулиной // Советская музыка 70-80-х годов Эстетика. Теория. Практика. Л,1989;

М. Лобанова Концертные принципы Д Шостаковича в свете проблем современной диагностики // Проблемы музыкальной науки. Вып М, 1985.

этилади. Бу борада концертларни ўзгача кўринишлари шаклланади. Унга кўра оркестрсиз, фақат яққохон созанда учун ёки фақат оркестр учун концертлар ҳам яратилган мисоллар мавжуд. Концертлар, шунингдек, овоз (ёки овозлар) ва оркестр, хор а'capella учун ҳам яратилган. Ўтмишда концерт жанрининг вокал – полифоник ва Concerto grosso кўринишлари ижрочилик амалиётида кенг ривож топади.

Концерт жанрининг шаклланишига тўртки бўлган муҳим омиллар асосан Венеция мактаби намоёндалари ижодида илк бор қўлланиб тарқалди.

Энг биринчи концертлар италияда черков полифоник муסיқасида XVI аср охири XVII аср бошларида пайдо бўлган (А. Банкьерининг жуфт хор учун Concerti ecclesiastici, 1595; Л.Виаданинг 1-4 овозли ва рақамли бас учун мотетлар “Cento concerti ecclesiastici” (1602-1611)ни эслаш жоиз). “Concerto” номланиши билан мазкур асарлар баъзан motetti, motectae, cantios sacrae каби номлари билан ҳам аталган. Черков муסיқасининг энг юқори концерт шакли – полифоник услубда бажарилган бўлиб, XVIII аср биринчи ярмида яратилган буюк немис композитори И. С. Бах кантаталари “Concerti” ва Г.Ф.Генделнинг клавир ва оркестр учун концертлари мисолида намоёниш этилади.

Вена классикларининг концерт жанрида соната-симфоник туркуми ўзига хос кўринишда шаклланади. Концерт туркум одатда фақат уч қисмдан иборат бўлиб, соната-симфоник туркум учун хос бўлган, унинг чекка бўлимлари ўрта қисмга нисбатан бир мунча тез темпда берилган. Тўрт қисмли шаклнинг учинчи қисми – менуэт, ёки скерцосиз бўлган. Тез қисмлар асосан бир мавзуга асосланган. Асарнинг ўрта қисмлари ариозо услубида бажарилган.

Концерт шаклининг ичида, қисмлар орасидаги тузилиш ва тартиб қоидалари ҳам ўрнатилган. Бунда, биринчи қисмда экспозиция тамойили қўлланилган: дастлаб бош ва ёндош партия мавзулари оркестрда асосий тоналликда янграган бўлса, иккинчи экспозицияда мазкур партиялар бош

яккахон ижрочиси томонидан талқин қилинади. В.А.Моцарт концертларида каденция асосан фигурацияли, куйчанг, композитор услубига хос тиниқ, мусаффо ва пластик жилваси билан ажралиб туради. Л.В.Бетховен концертларидаги каденция умумий драматизация қилигниши билан шиддатга тўла характерда намоён бўлади.

Романтизм даврида мазкур жанр янгича талқинларда кўришимиз мумкин. Романтиклар бир қисмдан ташкил топган концертнинг икки турини яратадилар: кичик шаклдаги концерт тури – *концертштюк* (кейинчалик *концертино* номи билан аталган) ва йирик шакл ва кўринишга эга, ўзининг тузилишига кўра симфоник поэмага яқин бўлган бир қисмли концерт шакли. Лекин бу концерт турлари ўз ичида тўрт қисмли соната-симфоник туркум белгиларини тўла ифода этган. Романтизм даврида концерт жанрининг янги кўринишларини яратишда Я. Дусик, Д. Штейбельт, И. Гуммель, Дж. Фильд, И.Мошелесларнинг ижодий асарлари алоҳида эътиборга лойиқ.

XIX асрнинг биринчи ярмида концертлар романтизм услубига хос бўлган, ринг-баранг безаклар ва маҳоратли ижрога асосланган кўринишда намоён бўлди. Улар икки турдаги яъни, “виртуозли” (“маҳоратли”) ва “симфонизация” қилинган концертлардир.

“Виртуозли” концертларда чолғу маҳорати ва концертлик мусобақа мусиқа ривожининг асосини ташкил қилади; биринчи ўринга ривожлов қисмининг тематик қайта ишланиши эмас балки, кантилена ва тезкор моторика, турли хил фактура, тембр кўринишлар орасида таққосланган контраст тамойили ётади (Н. Паганини ва Виоттининг концерт асарлари бундай кўринишга мисол бўлади).

“Симфонизация” қилинган, яъни симфония драматургия тамоилларини концерт шаклига киритилиши уни ҳам бадий – тимсолий, ҳам ғоявий мазмун нуқтаи назаридан бир бирини яқинлашувига олиб келади (И.Брамс концертлари бунинг ёрқин мисолидир).

Бироқ, маҳоратли (виртуоз) ва симфониялашган концертларга ҳар доим ҳам аниқ бўлмайди. Кўп ҳолларда ўз ичида маҳорат ва симфониялаш тамойилини мужассамлаштирган концертлар ҳам ривож топди. Масалан Ф.Лист, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, С.В.Рахманинов концертларидир. XX асрга келиб виртуоз концертлик С.С.Прокофьев, Б.Б.Барток, Шостакович концертлари учун хос.

Концерт жанрига катта таъсир кўрсатган симфония, ўз навбатида ўзида ҳам концертлик таъсири ўтказди. XIX асрнинг охирида симфонизмнинг ўзига хос “концертли” тури шаклланиб, Р. Штраус (“Дон Кихот”), Н.А Римский-Корсаков (“Испанское каприччо”) ижодлари мисолида гавдаланади.

XX асрнинг чораги учун концерт жанрига қуйидаги турлари долзарб бўлиб қолади:

- Concerto grosso , оркестр учун концерт
- Кўп қисмли симфониялаштирилган концерт, муаллифи таъбирича – “концерт-симфония”
- Симфоник поэма таъсирида шаклланган бир қисмли концерт
- Концертнинг камер турлари (яккагон ва торли оркестр учун концертино ва б.)
- Бир неча яккагон билан ижро этилган жуфтли, учлик концертлар ёки ансамбль тамойилига асосланган яккагон ижро йўли.

Шуни қайд этиш лозимки, бугунги чолғу амалиётида концертлар деярли барча мусиқий чолғулар учун яратилмоқда. Ранг-баранг чолғуларнинг тембр палитраси ва имкониятлари қизиқарли концерт турларини яратилиши учун имкон очиб берди. Балалайка, домбра (К.П. Барчунова), арман тори (Г.Мирзоян), латвий кокле (Я.Мединь), ўзбек танбури (М.Бафоев) ва бошқалар шулар жумласидан.

## 1.1 С.С.Прокофьевнинг хаёти ва ижодий йўли

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953) нафақат рус, балки жахон мусиқа санъатининг, хусусан фортепиано чолғу ижрочилигининг ривожига жуда катта ва салмоқли хисса қўшган ва уни ривожлантирган мохир композитор ва дунё эътирофига сазовор бўлган пианиночисидир.

Композиторнинг бой мусиқий меросининг катта қисмини фортепиано учун ёзилган такрорланмас гармония, бой колоритли ва ўзига хос фактура мутаносиблиги, ритмик жихатидан ўзига хос характерга эга бўлган асарлар эгаллайди.

Айниқса С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзилган нафақат ўша даврда балки бугунги даврда ҳам яъни бугунги кун пианистларининг ижро репертуарларида муносиб ўрин эгаллаган. Махоратли композитор С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун бешта концерт асарлари мавжуд. Улардаги ранг-баранглик ва ўзига хослик хар бир концертнинг ажралмас қисмидир.

Сергей Сергеевич Прокофьев 1891 йили 15 (23) апрелда Санцовка қишлоғида таваллуд топди. У машхур совет композитори, пианиночи, дирижёр ва халқ артисти. Болалик ёшиданок, фортепиано чолғусида машғулотлар унинг учун мароқли эди. Ёшлик чоғларида у жуда ҳам банд бўлар, лекин барча дарс машғулотларига улгурар ва шу билан бир қаторда мусиқа билан ҳам шуғулланар эди. Деярли барча мусиқа жанрларига муурожаат қилган, портрет устаси сифатида танилган. Ижодида мусиқали сахна жанри асосий ўринни эгаллайди. Унинг “Уч апельсинга бўлган мухаббат”, “Золушка”, “Гном гунг хақида хикоя” балетлари, “Александр Невский” кантатаси, чолғу концертлари, 1-,5-,7-симфониялари, кўпгина камер чолғу асарлари, кинофильмларга ёзган мусиқалари XX аср мусиқасининг мумтоз намуналаридир. Отаси Сергей Алексеевич Прокофьев, Петров қишлоғида таваллуд топган ва Москва шаҳрида қишлоқ хўжалиги

институтида тахсил олган. Онаси Мария Григорьевна Петербург шахрида таваллуд топган. У Петербург шахрида гимназияда тахсил олган ва уни олтин медал билан якунлаган. XIX аср ўрталарида Прокофьевлар оиласи Петербургга кўчиб келишади ва шу ерда оила қуришади. Прокофьевнинг муסיқага бўлган қизиқишини ривожланишида унинг онаси Мария Григорьевнанинг ҳиссаси катта. У онаси билан биргаликда тез-тез Л.В.Бетховеннинг ва Ф.Шопеннинг асарларини чалар ва бошқа классик муסיқа намоёндаларининг асарларидан бахраманд бўлар эди. Мария Григорьевна яхши пианиночи ва муסיқий билимлардан хабардор эди. У ёш Петя билан кўп вақтини пианино сози олдида ўтқизар ва ўғлига муסיқа сирларини ўргатарди. Муסיқий қобилият Прокофьевда ёшлигиданоқ вужудга келган эди, у 5 ёшида онасига ўзининг пьесаларини кўрсатган. Унинг биринчи пьесаси “Индийский галоп”, бўлган. Кейинчалик композитор рондо, вальс ва бошқа бир нечта пьесалар ёзди.

Бундан ташқари онаси унга немис ва француз тилларини ўргатган. Отаси билан у кўпроқ математика ва бошқа фанларни ўрганарди. 1900 йил январь ойида Москва шахрида Сергей Прокофьев “Фауст”, “Князь Игорь”, ҳамда “Спящая красавица”, опера ва балетларини тинглаганида ўзининг шахсий опера ва балетлари хақида ўйлай бошлади. 1900 йилнинг июнь ойида у ўзининг “Великан”, номли операсини ёзади, 1901 йилда эса иккинчи операси “На пустынных островах”. Операсини фақат бир актини тугаллайди. 1902 йил январьда Москва шахрида Прокофьев С.И.Танеев билан кўришади ва ўзининг “Великан” ва “На пустынных островах” увертюрасидан кичик парчаларни чалиб беради. Танеев эса унга қобилияти ва асарларин ёққанлиги хақида гапириб, Р.М.Глиердан композициядан таълим олишни маслаҳат беради. 1902-1903-йилда Прокофьев Глиэр билан учрашади. Петербург хаётида кейинчалик янгиланиш даври бошланади. Консерваторияга киришдан олдин Сергей комиссия аъзоларига ўзининг ёзган асарларини иккита папкада ёзиб кўрсатди: улар 4 та опера, 2 та соната, симфония, ва

фортепиано пьесалари. 1904 йилда Петербург консерваториясининг чолғучилиқдан Н.А.Римский Корсаков синфида таҳсил олади. А.К.Лядов синфида эса комозициядан ўз билим ва кўникмаларин мустахкамлайди. Бундан ташқари бўлажак композитор мусиқа назарияси, фортепиано ва дирижёрликдан ҳам, Я.Виталь, А.Н.Есилова, Н.Н.Черпиниодан сабоқ олади. Консерваторияни тугатганида, композитор сифатида 1914 йилда талабалар ўртасида бўлиб ўтган конкурсда ўзининг биринчи концерти билан қатнашади ва голиб сифатида олтин медал билан тақдирланади. Мана шу йилларда Прокофьев кўп композиторлар билан дўстлашади, булар Н.Мясковский, Б.Асафьев, С.Рахманиновлардир.

Мусиқий мероси: Прокофьев ўзининг новатор мусиқий тили билан тарихга кирди. Унинг йўналиши ўзига ҳос бўлиб, айниқса асарлардаги гармонияларида яққол сезилади. Прокофьев гарчи мажор – минор тоналликларини кенг қўлласада янги Вена мактабининг анъаналарини бузмади. “Прокофьевсимон” гармониянинг йўналишини тинглаганда муболағасиз билиб олиш мумкин. Прокофьевнинг гармоник услуби унинг эрта бажарган тадқиқотларида яъни “Сарказмлар” (1914.ор.17.№5) мисолида у диссонанс аккордларни алмашинувчи метрлар билан тониканинг функциясини бажарувчи сифатида қўллаганида ва (муаллифнинг ўзини айтиши бўйича “дахшатли кулгу” образини беради), “Наваждение” (ор.4 №4) фортепиано пьесасининг якунидаги хроматик кластер, уйғунлаштирувчи товушлар, боғловчи жумлаларни келгани мисолида ҳам кўришимиз мумкин. Прокофьев бутун ҳаёти давомида доминантанинг асосий шаклларини қабул қилди кейинчалик “прокофьевсимон” номини турли кўринишларда эгаллаб келди. Прокофьев учун янги тоналлик ҳам линейар аккордлар сифатида характерланади (масалан, “Мимолётности” нинг биринчи қисми) ва ноакустик қардош сакровчи оҳанглар композиторнинг услубига ҳос бўлган турли рангдаги полифонияларда изоҳланган. Прокофьевнинг услубига ҳос ритмларни асосан унинг фортепиано ижодида яъни Токката ор.11,

“Наваждение” мисолида кўришимиз мумкин. Бундан ташқари 7-сонатасида (финалидаги остинатоли ритмлар 7/8 асосида тузилган ривожлов) ва бошқалар. “Антиромантик” ритмига ҳос белгилар сезиларли даражада билинмаслиги прокофьевсимон услубнинг таниқли хусусиятларидан бири бўлиб, айниқса совет давригача бўлган фортепиано ижодида (иккинчи концертининг скерцосида, учинчи фортепиано концертининг аллегросида, токката ва бошқаларда) характерланади. Бундай “моторли” асарлар ижрочидан юксак ритмик салоҳиятни, юқори концентрацияли диққатни ва маҳоратли техникани талаб қилади.

Прокофьевнинг ўзига ҳос услуби унинг оркестровкасида ҳам кўринади. Баъзи асарларидаги юқори вазифали товушлар мисли дамиларнинг диссонанслари ва торли чолғулар гуруҳининг мураккаб полифоник нақшлари асосида юзага келганлиги унинг услубига ҳосдир. Булар асосан унинг иккинчи (1924) ва учинчи (1928) симфонияларида, шунингдек “Игрок”, “Огненный ангел” ва “Любовь к трём апельсинам” операларида кўринади.

Прокофьевнинг новаторлигини ҳар доим ҳам тингловчилар тушуна олмаган. Унинг муסיкий карьерасидаги дастлабки қадамиданок муסיқашунослар ижодини танқид остига олишган. 20 асрнинг биринчи ўн йиллигида Л.Л.Сабанеев ҳали ёзилмаган концертига хатоликлар билан тақриз ёзган. “Скифской сюита”сининг премьераси вақтида (Петерберг, 1916) эшитишга тоқат қилмаган тингловчилар зални тарк этади ва уларни орасида консерваториянинг директори, композитор А.К.Глазунов ҳам бор эди.

Асосан унинг куйлари омадсиз кўриниб танқидчилар уни “чидаб бўлмайдиган сийқаси чиққан” деб топишди. Прокофьевнинг асарларида романтикларга ҳос секвенцияларни топиш бир мунча мушкул бўлиб, композиторнинг “антиромантик” эстетикасини кўрсатиб беради. Прокофьевнинг лирик мавзулари намуналари – 3-фортепиано учун концертнинг финалидаги иккинчи мавзу (Cis-dur/cis-moll), “Война и мир” операсидан янги йил бали вальси (h-moll, “Вальслар” оркестр учун сюитаси),

7-чи симфонияси 1-қисмининг ёрдамчи партиялари (F-dur) ва бошқалар Джульеттанинг лирик характерли қисқа мавзуси билан (“Ромео и Джульетта” балетидан) бевосита боғлиқ. Прокофьев куйларида миллий прототишлар кам ҳолларда қўлланилган бўлса-да, аммо улар ўзи яратган русча услубга хос куйларини намоён қилади. Масалан, “Поручик Киже” кинофильмидаги маҳаллий романс мусиқаси колоритини яратиш учун Прокофьев машҳур рус кўшиғи “Стонет сизый голубочек” сўзларидан фойдаланиб, ҳаммага маълум куйни ўзлаштирган ва у хотирада қоладиган унча ёрқин бўлмаган куйни яратди. “Александр Невский” кантатасининг барча мавзулари ҳеч қандай халқ куйларидан ўзлаштирилмаган оригинал ҳисобланади. Шу билан бирга “Европача мавзуларга” увертюлар ёзади ва унда шарқий Европача мавзуларидан фойдаланади. Иккинчи торли квартетининг мавзулари эса Шимолий Кавказ халқлари мусиқасидан ўзлаштирилган.

Композитор мавзуларидаги сифатнинг асосий камчиликларидан бири сифатида қабул қилган “совуқ услуб” яъни жумланинг тез-тез такрорланиши ижро этилаётган асарнинг омадсизлиги ҳисобланган. Масалан, “Огненный ангел” операсидан 3-чи симфониясига, “Блудный сын” балетидан 4-чи симфониясига мавзулар такрорланиб келган. Прокофьев кўпинча балет ва операларидаги мавзуларининг бир қисмидан оркестр ёки фортепиано учун сюиталарида қискартирилган кўринишда фойдаланади.

Куйида асарлар рўйхатини келтириб ўтамиз:

Опералар:

- “Великан”
- “На пустқннқх островах” (1901-1903 Увертюра ва 1 акт ва 3 кўринишдан иборат)
- “Маддалена” (1911, 1913 2-нашр)
- “Игрок” (1929 Брюсселл)
- “Уч апельсинга муҳаббат” (1921 Ленинград)

- “Огненный ангел” (1928 Париж, концерт ижроси учун фрагментлар, 1955 Венеция премьерера)
- “Семён Котко” (1940, Москва)
- “Обручение в монастыре”
- “Война и мир”
- “Повесть о настоящем человеке”

Балетлар:

- «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1921, Париж)
- «Трапедия» (1925, Гота),
- «Стальной скок» (1927, Париж)
- «Блудный сын» (1929)
- «На Днепре» (1932, Париж операси),
- «Ромео и Джульетта» (1940, Ленинград)
- «Золушка» (1945, Москва)
- «Сказ о каменном цветке» (1954, Москва)

Хор, солистлар ва оркестр учун:

- «Семеро их», кантата. Прокофьевнинг оригинал сарлавҳаси: «Халдейское заклинание для солиста, хора и оркестра» (К.Д.Бальмонт сўзи 1917—1918)
- Октябрь инкилобининг 20 йиллигига Кантата. К.Маркс сўзи, (1936—1937)
- «Александр Невский», кантата (Прокофьев ва В. А. Луговский сўзи, 1939)
- «Здравица», Сталиннинг 60 йиллигига кантата (халқ сўзи 1939)
- «Расцветай, могучий край!», хор ва оркестр учун кантата
- «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», П.Антокольскийнинг сўзига хор, солистлар ва оркестр учун кантата

- «Зимний костёр», оркестр ва болалар хори учун сюита ( С.Я.Маршак сўзи, 1949)
- «Песни наших дней», солистлар ва оркестр учун кантата
- «На страже мира», оратория (С. Я. Маршак сўзи, 1950)

Оркестр учун:

- Симфония № 1
- Симфония № 2
- Симфония № 3
- Симфония № 4
- Симфония № 5
- Симфония № 6
- Симфония № 7
- «Ала и Лоллий» («Скифская сюита», 1915)
- «Петя и волк» (муаллиф сарлавҳаси: болалар учун симфоник эртак; 1936)
- Пушкин вальслари (1949)
- «Ромео и Джульетта» балети мусикаларига учта сюита (1936, 1936, 1946)

Кинофильмларга мусика:

- «Поручик Киж» (1934)
- «Пиковая дама» (1936; «Мосфильм» ёнғинида фильм ёниб кетган)
- «Александр Невский» (1938)
- «Партизаны в степях Украины» (1941)
- «Котовский» (1942)
- «Тоня» ( «Наши девушки» кино тўпламидан, 1942)
- «Лермонтов» (1943; В. Пушкин билан ҳамкорликда)
- «Иван Грозный» (1945)

Чолғу ва оркестр учун:

#### Фортепиано ва оркестр учун

- Концерт № 1 фортепиано ва оркестр учун Des-dur, op. 10 (1912)
- Концерт № 2 фортепиано ва оркестр учун g-moll, op. 16 (1913; 2-чи нашр, 1923)
- Концерт № 3 фортепиано ва оркестр учун C-dur, op. 26 (1921)
- Концерт № 4 фортепиано ва оркестр учун B-dur, op. 53 (1931; чап кўл учун)
- Концерт № 5 фортепиано ва оркестр учун G-dur, op. 55 (1932)

#### Скрипка ва оркестр учун

- Концерт № 1 скрипка ва оркестр учун D-dur, op. 19 (1917)
- Концерт № 2 скрипка ва оркестр учун g-moll, op. 63 (1935)

#### Виолончел ва оркестр учун

- Концерт виолончел ва оркестр учун, op. 58 (1938; 2-чи нашр. виолончел ва оркестр учун симфония-концерт номи остида, op.125, 1952)

#### Чолғу ансамбли учун:

- Еврейча мавзуларга увертюра c-moll, op. 34 (1919)
- Гобой, кларнета, скрипки, альт ва контрабас учун квинтет g-moll, op. 39 (1924)
- Скрипки ва фортепиано учун иккита соната (Иккинчиси — флейта ва фортепиано учун сонатага ўгирилган)
- скрипки соло учун соната
- иккита скрипка учун соната (1932)
- виолончел ва фортепиано учун соната
- флейта учун соната
- Иккита торли квартет

#### Фортепиано учун:

- Соната № 1 фа минор — op. 1 (1907—1909)

- 4 этюда для фортепиано — оп. 2 (1909)
- 4 пьесы для фортепиано — оп. 3 (1907—1908)
- 4 пьесы для фортепиано — оп. 4 (1908)
- Токката ре минор — оп. 11 (1912)
- 10 пьес для фортепиано — оп. 12 (1906—1913)
- Соната № 2 ре минор — оп. 14 (1912)
- «Сарказмы» — оп. 17 (1912—1914; премьера 1916)
- «Мимолётности» — оп. 22 (1915—1917)
- Соната № 3 ля минор — оп. 28 (1907—1917)
- Соната № 4 до минор — оп. 29 (1908—1917)
- «Сказки старой бабушки» — оп. 31 (1918)
- 4 пьесы для фортепиано — оп. 32 (1918)
- Соната № 5 до мажор — оп. 38 (1923)
- Дивертисмент — оп. 43b (1938)
- 6 транскрипций для фортепиано — оп. 52 (1930—1931)
- сонатины для фортепиано — оп. 54 (1931—1932)
- 3 пьесы для фортепиано — оп. 59 (1933—1934)
- «Музыка для детей» — оп. 65 (1935)
- «Ромео и Джульетта». 10 пьес для фортепиано — оп. 75 (1937)
- Соната № 6 ля мажор — оп. 82 (1939—1940)
- Соната № 7 си бемоль мажор — оп. 83 (1939—1942)
- Соната № 8 си бемоль мажор — оп. 84 (1939—1944)
- 3 пьесы для фортепиано — оп. 96 (1941—1942)
- «Золушка» — 10 пьес для фортепиано — оп. 97 (1943)
- «Золушка» — 6 пьес для фортепиано — оп. 102 (1944)
- Соната № 9 до мажор — оп. 103 (1947)

Шунингдек романслар, кўшиқлар, театр учун драматик спектаклларга ва кинофильмларга мусикалар.

Тугалланмаган асарлари:

- Иккита фортепиано ва оркестр учун Концерт № 6
- Виолончел ва оркестр учун концертино (1952, М.Ростропович якунлаган, Д. Кабалевский чолғулаштирган)
- «Далёкие моря» опера В. А. Дыховичний (сохранилась первая картина, написанная летом 1948; концертное исполнение: 2009, Москва)
- Соло виолончел учун соната, ор. 133

## **1.2. С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган концертларининг яратилиш тарихи.**

С.Прокофьевнинг фортепиано асарлари – ижодининг қизиқарли саҳифаларидан бири ҳисобланади. Маълумки, композитор ўзига ҳос моҳир-пианиночи бўлган ва у фортепианонинг имкониятларини чуқур билган. Прокофьев ўзининг оригинал бадиий юксак асарлари билан фортепиано муסיқаси оламига новатор ижодкор бўлиб кириб келди. Прокофьев фортепиано асарларининг яратувчиси бўлиб, Прокофьев-пианиночи атамалари бир-биридан ажратилмаган ҳолда, уларни фақат ёнма-ён қўллаш керак бўлади.

Прокофьев бутун ҳаёти давомида фортепиано учун кўплаб асарларни яратди. Унинг фортепиано ёзувида асосан кристаллсимон индивидуал услуби кўринади. Композиторнинг биринчи фортепиано асарлари болалик ва ўсмирлик даврларларига тўғри келса, сўнгги фортепиано учун ижод намуналари оғир бетоб бўлган даврларига тўғри келади. Ижодкорнинг бисотида фортепиано муסיқаси ғоят улқандир: 5 та фортепиано ва оркестр учун концерт, 9 та соната, 3 та сонатина, 75 га яқин оригинал пьесалар ва 50 та оркестр учун ёзилган асарларининг фортепиано транскрипцияси.

Прокофьевнинг фортепиано асарлари, нафақат рус муסיқасида балки, жаҳон фортепиано ижодий янги саҳифа очди. Композитор бу чолғуда муסיқанинг бой имкониятларини жанрларнинг ўзаро таъсири йўлида кўрсатди. Масалан, симфонизм ва асосан театр муסיқасининг фортепианога баракали равишда таъсири ҳеч қайси бир бошқа композитор ижодида Прокофьевчалик кузатилмайди ва шу билан бирга фортепиано жанрига ҳос услублар тўлалигича сақланган.

Композитор XX аср фортепиано муסיқаси маданиятига оптимистик руҳ ва мусаффолик элементларини олиб кирди. Прокофьевнинг илк фортепиано асарларида ёруғлик, қувонч ва ёшлик шижоати бўлиши билан бирга

нозиклик, инсоний теранлик ифодаланган. Кўп қисмида совет фортепиано ижодида кузатиладиган қатъий лирик чекловлар, оптимистик ва мардонавор гуманистик образлар ҳам мавжуд.

**Фортепиано ва оркестр учун биринчи концерт (Des-dur op.10).** 1911-1912 йилларда Петербургда ва 1912 йил 7 августда Москвадаги концертда К.С.Сараджев бошқарувида муаллиф томонидан илк маротаба ижро этилган. Бу эса пианоночининг оркестр билан биринчи маротаба ижро этиши эди ва уни бу чиқишини илиқ кутиб олишди. Асосан биринчи концертни муаллиф томонидан ижро этилиши шовқинли ва можароли кечди. Композитор ўз таржимаи ҳолида шундай ёзади: “1914 йил баҳорида 23 ёшимда мен консерваторияни фортепиано ва дирижёрлик мутахассисликлари бўйича тамомлагандим. Агар ёмон сифатли композиторлик дипломига бепарволик билан мурожаат қиладиган бўлсам, бу гал ғашини келтирмоқчи бўлган асаримни яъни фортепиано ва оркестр учун 1-чи концертим билан яқунлашни хоҳладим. Бу ерда Рубинштейн номидаги спортга хос бошланғич мавзу асосий рольни ўйнади. Мен конкурс учун классик концерт эмас, балки ўзимни асарига мурожаат этдим. Мен классик асар билан рақибларимни енга олмасдим, менинг концертим эса янги техника билан имтиҳондагиларни ақлдан оздиришини ва буни уддасидан қандай чиқа олаётганимни англашини хоҳлаган эдим. Бошқа томондан агар конкурсда мағлуб бўлсам, уятли ҳолат юзага келиши яъни ёмон концерт учунми ёки ёмон ижро натижасида ютказиб қўйганимни ўйлардим. Икки концертимдан мен биринчисини танладим. Чунки иккинчиси консерватория деворларида унчалик дадил ва кўрслик билан янграмас эди. Натижада менинг мукофотимни узоқ ва баҳсли муҳокама қилишди.” Биринчи концертнинг мазмун ва моҳиятини тушуниш учун “муסיқали атмосферани” эслаш керак бўлади. Унинг ўша йиллардаги кумирлари ҳисобланган Римский-Корсаков ва Рахманоинов “классиклар”дан, Скрябин ва Дебюсси “новаторлар”дан эди. Фақатгина Стравинский (“Петрушка” 1911), хориж композиторларидан

Бартокнинг “Багател” (1908) асари ва Шёнбергнинг фортепиано учун асарлари эндигина русумга киришни бошлаётган эди. Шубҳасизки, концертга хос бўлган анъаналардан бири жўшқин мунозара ва баҳслар тингловчига ёрқин таасурот қолдирадиган жиҳатларидан биридир. Айтиш мумкинки, Прокофьевнинг биринчи концертидаги жўшқинлик, фортепианонинг янги мусиқий тилини етарли даражада кўрсата олди.

“...Биринчи фортепиано концерти – 20 ёшли композиторнинг асари – рус мусиқаси ҳаёти анчадан буён билмаган танқидий бўронни олиб келди. – дейди Д.Кабалевский – Бу тўфонга завққа тўла овозлар ҳам уйғунлашгани, ўсмир муаллифнинг асаридаги кескинлашувни қабул қилмас эди. Концерт – нафақат шакл жиҳатидан балки, пианистик ижро услубларининг тили, ўзининг ҳаётий ёрқин мазмундорлиги билан умуман ноодатий эди. 40 йилдан ошиқ вақт ўтибдики, Прокофьевнинг биринчи концерти, мохир ижрочиларни эътиборини қозониб, дунё бўйлаб ижро этиб келинмоқда.”

Салбий фикрлар ёш композиторни синдирмади. Буни Прокофьевнинг дўстларига ёзган мактубларидан билса ҳам бўлар эди.

**Фортепиано ва оркестр учун иккинчи концерт (g-moll op.16), 1912-1913 йилларда ёзилган.** У биринчисидан ўзининг етуклиги билан ажралиб туради. Биринчи концертдаги новатор бадий интилишни иккинчи концертда янада дадилроқ кўринишда кўрамиз. Образларнинг шиддатли тўқнашувлари бу ерда анча меъёрида баён қилинган. Бир томондан Прокофьевнинг кўп қиррали лиризми бой тарзда очилган бўлиб, ўзига хос романтик қиёфаси намоён бўлган. Бошқа томондан эса шафқатсиз элементлар ва шунга ўхшаш бир қанча жиҳатлар ҳам бор.

Муаллифнинг биринчи ижроси 1913 йил 23 августда Петербург яқинидаги Павловда бўлиб, фортепиано оламига янги фикрларни олиб кирди. 1915 йил 25 январда Прокофьев Мясковскийга шундай ёзади: “Кеча ИРМОда мен иккинчи концертни гарчи кўпчилик ўзини ҳиссиётларини жиловлай олмаган бўлса-да, катта муваффақият билан ижро этдим. Малько дуруст

дирижёрлик қилди ва мен партиямни виждон билан ўргандим. Концертда кутилмаган меҳмонлар ҳам бор эди. Ауэр, Арцыбушев, Фительберг, Зилоти ва бошқалар. Олдинги концертга қараганда ижодига нисбатан ижобий қарашлар, мақтовларни эшитди.”

Иккинчи концерт мазмуни ва тузилиши жиҳатидан анчагина мураккаб хисоблансада ўз даврида чуқур ғояларни ўз ичига олади. Ушбу концерт буюк истеъдод соҳибининг ҳамда йирик таасурот қолдирадиган кучли асаридир. Иккинчи концерт биринчи концертга қараганда бу жанр учун табиийликка мурожаат қилган бўлсада ноодатий талқин кўп қисмли туркумли шаклни кўрамиз. Шу билан бирга биринчи концертдаги кучсиз якканавозлик қилган фортепианонинг приципларини сезиларли даражада тиклади. Прокофьевнинг ёзишича – “Менинг назаримда концертлар икки кўринишда (тугалланган ёки омадсиз) бўлади. Биринчи кўринишидагиларда муаллиф якканавозлик қилувчи чолғу билан оркестрнинг ансамблини таъминласада аммо якканавоз партияси ижрочи учун унча қизиқ бўлмайди (Римский Корсаковнинг концертлари), бошқаларида эса якканавоз партияси устун лекин оркестр фақатгина кўшимча қисм сифатида иштирок этади (Шопеннинг концертлари). Менинг биринчи концертим биринчи кўринишга иккинчиси эса иккинчи кўринишга яқин хисобланади.” Прокофьевнинг бу фикрига қисман қўшилиш мумкин. Иккинчи фортепиано концерти ўзининг симфоник монументал образлари, пианистик маҳоратнинг юқори ва бойлиги билан ажралиб туради. Бу муносабати билан Шопеннинг концертлари ва Брамснинг B-dur концертидан сезиларли даражада фарқ қилади.

### **Фортепиано ва оркестр учун учинчи концертини (C-dur, op.26)**

Прокофьев Франциядаги Бретанда яшаган даврида 1921 йилнинг кузида тамомлади. Учинчи концерт Прокофьевнинг хориж сафаридаги ижодий даврига тўғри келади. Унинг ёрқин мусиқаси ўша йилда яратган учинчи сонатасидан илхомланган холда ёзилган. Концерт рус замини ва рус миллий мелоси билан бевосита боғлиқ. Бунда аниқ сабабларнинг ички кучлари ва

унинг кудратли мусиқаши таъсири сезилади. Шу вақтнинг ўзида учинчи концерт сезиларли даражада биринчи ва иккинчисидан фарқ қилади. Унда биринчи концертда тасвирланган болалик даврларига хос жўшқинлик ҳамда иккинчи концертдаги юқори даражадаги романтизм мавжуд эмас. Соло партия билан оркестрнинг муносабатлари бу ерда тенг ҳисобланади. Лиризм ва эпос, кантиленалик ва тоқкатоликлар эластик ва моҳирлик билан уйғунлашган.

“Прокофьевнинг бой истеъдоди ўсмирлик темпераментидан кўрс чақириқга, мардонаворлик ва доноликгача етди.” – деб ёзади И.Глебов. Концертнинг мусиқашида “алдамчи пафослар, бўртирилган оригиналлик ва органик ривожлов учун жой йўқ эди”. Шунинг учун бу асар, концерт дастурларида энг яхши ижрочилар томонидан барча мамлакатларда доим омадли тарзда тез-тез ижро этилади. (учинчи концертни илҳом билан ёрқин ижро этган пианиночи Э.Гилельс эди. Учинчи концерт В.Горовиц, В.Клайберн, С.Франсуа, Л.Оборин, Я.Зак, Б.Джайнис каби ижрочиларнинг репертуаридан ўрин олди.)

**Фортепиано ва оркестр учун тўртинчи концерт (B-dur, op.53)**  
австриялик пианиночи Паул Витгенштейн буюртмаси асосида 1931 йили Парижда яратилган. Бу асарнинг якканавоз партияси фақат чап қўл учун ёзилган. Прокофьевнинг айтишича: “Витгенштейн фронтга ўнг қўлини йўқотганидан сўнг, бутун энергиясини чап қўлини ривожлантиришга қаратди. Ўзининг моддий имкониятини эса концерт репертуарини кенгайтиришга бағишлади.” Шундай қилиб, “бир қўллик” ижрочи Витгенштейн учун махсус асар яралди. Р.Штрауснинг “Симфоник этюдлари”, М.Равельнинг концерти ва ниҳоят Прокофьевнинг концерти чап қўл учун ёзилган асарлардир. Бироқ Витгенштейн концертни жуда ҳам мураккаб деб топди ва ҳеч қачон уни ижро этмади. Муаллиф ўзининг ноодатий асарида камдан-кам қўлланадиган услублардан фойдаланилади ва буни ҳеч қачон ижро этмасликларини изоҳлаган. “Менинг назаримда бунда

фикрларим бир жойга ўрнатилмаган – дейди Прокофьев, баъзан у менга ёқади баъзида эса йўқ”.

Бир қўл учун ёзилган фортепиано асарларида ўзига хос анъанавий услубларни талаб этади. Бунинг қоидаларига – одатий икки қўл ижросининг имитациялари, бироқ фактуранинг мураккаблашуви ва педалдан фойдаланишни кучайтиришни ўнг қўлни иштирокисиз амалга ошириш киради. Шунинг учун бу йўлдан Штраус ҳам Равель ҳам ва Скрябинлар ҳам бориб унинг прелюдияси ва ноктюрнига (оп.9) таъсир кўрсатишди. Прокофьев қарама-қарши йўлни танлаб концертнинг фортепиано партиясида “бир қўл”ни таъкидлаб, бир овозли пассажларни қўллаб, оркестровкани эса тегишли равишда аниқ қилиб кўрсатди. Бу асар камер режага асосланган.

Охирги **фортепиано ва оркестр учун бешинчи концерти (G-dur, оп.55)** 1932 йилда Прокофьев Ватанга қайтганига кўп бўлмасдан ёзилган эди. Композитор ўз таржимаи ҳолида шундай ёзади: “Агарда бир қўл учун ёзилган тўртинчи концерт билан ёки 10 йил аввал яратилган учинчиси билан таққослаганда ўша даврда бу шаклларга қандай мурожаат этишнинг янги концепциялари пайдо бўлган бўлса-да, бошимга қандайдир услублар (клавиатура бўйлаб пассаж, чап қўлни ижросида ўнг қўлнинг беллашуви, рояль ва оркестрдаги аккордлар тўплами) келди, ва ниҳоят менинг ён дафтаримда бир тўплам шижоатли мажор мавзулари йиғилиб қолган эди. Дастлаб концертни мураккаблаштирмасдан уни шунчаки “Фортепиано ва оркестр учун мусиқа” деб номламоқчи эдим. Бироқ натижада уни қандайдир мураккаброқ ва бу опусларнинг бир бутунликка олиб келишга қарор қилдим. Бунда изоҳ ва “тушунтириш” йўқ”.

Аммо Прокофьев бу саволга соддалик ва мафтункор танқидчи сифатида жавоб излади. Буларнинг ҳаммасига айбдор деб у йўқотган йўлларни кўрқуви, соддаликда самимийлик ва ёруғликнинг интилиши деб ҳисоблайди. Ўша даврда Прокофьевга ўзининг тўлақонли бадий интилишини тасвирлашга халақит берган бирдан-бир сабаб унинг Ватани ва халқидан

йироқлида бўлган. Интонацияларни тасвирлашни ва мусиқий мавзуларни лойиҳасини чизишни Прокофьев рус рассомларига ўхшаб, табиийлик билан рус мусиқасига тартибсиз мурожаатини алмаштирди. Композиторнинг мукамал истеъдоди ҳам ҳар доим омад келтиравермаган ва ижодий йўли бу қийинчилик билан кечган. Концертда Доменико Скарлаттининг фортепиано ёзувига хос мавҳум ҳаракатлар, архаик даврга хос шафқатсиз бўрттиришлар ижодий баҳсли саволлар бор. Прокофьевнинг ўзи концертнинг пианистик томонларидан унчалик ҳам мамнун бўлмаган. Прокофьевнинг айтишича оркестровкани тамомлагач уни ва фортепиано партиясини “тушунмасдан ёдлаган” ва шу вақтнинг ўзида “мураккаблиги”дан шикоят қилган. Аммо биринчи кўрганидаёқ “енгил ва кучли таасурот қолдирувчи” деб ўйлаган.

Бироқ композитор бир қанча эпизодларни масалан, куруқ ва механик овозларни синтезлашга, образларнинг бўртирилиши ва эксцентриклашувига, тўртинчи қисмидаги фикрни юмшоқ ва ёрқин лирикани, бешинчи қисмидаги жанр ифодалилигини қарама-қарши қўйишга эриша олди. Шунинг учун ҳам у бешинчи концертини юқори ўринга қўяди. Бешинчи концертда асосан ўткир композиторнинг интилишлари билан камер ёзувидаги монументаллигининг зиддияти бутун ижодий йўли давридаги турли даражалари кўринади. Концерт айрим белгиларнинг “монтажини” беради. Унда беш қисм билан бирга оддий учта қисм лекин уларнинг ҳар бири нисбатан кам. Бешинчи концертдаги сонатинага хослик, (икки сонатина ор.24) фортепиано ижроси услубига ҳам аксини топди. Шу билан бирга монументал баҳайбат пианизмнинг услубларини ҳам кузатиш мумкин. Бу концертда ҳар доим ҳам гармоник уйғунлик ва камер ёзувнинг белгилари ҳукмрон бўлмаган. Концертда қарама-қаршилиқ кўп бўлиб, драматизмга қарамадан янги мусиқий мавзулар ҳам кам эмас.

### 1.3. С.С.Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган концертларида гармония масаласи.

**Биринчи концерт** – Прокофьев аккордларининг хар-хиллиги унинг хар бир асарида яққол намоён бўлади. Биринчи концертдаги бошланғич тўлқинсимон жумланинг ўзиёқ концертнинг тэзиси ҳисобланиб, у дадил ва мардонавор жаранглайди:



Бу мавзу жуда аҳамиятли бўлиб концерт учун катта роль ўйнайди. Кириш қисмидаги икки тактли мотивнинг ўзида ре бемол мажорнинг соф тўникасини эшитишимиз мумкин. Кириш мавзусида асосан Des-dur тоналлигининг Т-D-II-III поғонаси ва D-dur тоналлигининг Тоникасини эшитишимиз мумкин. 42 тактли мавзудаги аккордлар тизимнинг бир-бирига таққослама тарзида тушиши ҳам Прокофьев новаторлигининг яққол намунаси. Бу ерда биз III поғонага септима, нона, кварта интервалларини қўшилганини кўришимиз мумкин.

Прокофьевнинг айтишича, “кириш мавзусининг уч маротаба ўтказилиши бу “учта кит” бўлиб, асарнинг бутун конструкциячи унга қурилган” - дейди. Концерт эркин шартли равишдаги бир қисмли шаклда ёзилган (Листнинг ёки Равельнинг чап қўл учун концертлари руҳида). Композитор бир қисмдан иборат поэмали шаклни тўрттала қисмга яширин тарзда маълум қилган: биринчи қисм – экспозиция кўринишида, иккинчиси – секин темпда Andante assai эпизоднинг бошланғич ривожлови, учинчиси – скерцо руҳида, тўртинчиси финали эса, разработканинг якуни ва репризаси ҳисобланади.

Бундай образда Прокофьев ўзининг биринчи фортепиано концертида уч қисмли йирик шаклнинг бир талқинини яъни, бир қисмли соната шакли ва сонатали туркумнинг бирлашганини аниқ тенденциялар асосида кўрсатади.

Кириш мавзуси жуда ҳам ифодали бўлса, кейингиси эса фортепиано каденцияси бўлиб (*Poco più mosso*) нейтрал ва “бефарқ”дир, У этюд характерида ёзилган. Кўпинча қўлланиладиган пианистик услуб - Прокофьевнинг севимли ўткир стакаттоли яъни бир нечта шишасимон, тиник овозли штрихи эди (асосан юқори регистрларда). Бунда график икки овозли ва гаммали пассажлар ва сакрашлар ҳам бор.

Бу каденция концертнинг асосий партияси бўлмиш қувноқ ва завқли мавзуга тайёрлайди. Темпо *primo* Прокофьевнинг эрта ижодига хос бўлган ўткир ва “аччиқ” рақссимон мавзудир.



Бош партияни якканавоз бошлаб беради ва сўнгра оркестр давом эттиради. Бош партиягача бўлган мусиқий жараён C-dur тоналлигида ўтади. Гармоник жихатидан композитор бу ерда C-Es-G-а тоналликларига оғишма қилади. Бу оғишмалар таққослама тарзида бўлади. Бош партиянинг гармоник тузулмаси бир мунча мураккаброқ. Бош партия асосий тоналликда келган бўлишига қарамай хар-хил гармоник тўлдирилишларни ва остинатоли мавзу элементларини эшитамиз. Des-c4-b-As4-Ges7-f манна шу аккордлар тузилмаси орқали бош партиянинг дастлабги янграши ўтади. Ундан сўнг таққослама тарзида cis-moll тоналлигига ўтади бу тоналлик дастлабгиси учун энгармоник тенг ва мажор минор тамойилини яққол ҳис қиламиз. Мавзу иккинчи бор янграганда D-dur тоналлигин эштамиз бу биринчи тоналлик учун II пасайтирилган поғона хисобланади. Бу мусиқа итальян халқ куйи тарантеллани эслатади (тарантелланинг ўлчовида бўлмасада, унга хос тўхтовсиз интилувчан триолли ҳаракатлар). Халқ оҳанглари

таасуротлари бир қанча ифодали услублар билан тўлдирилган бўлиб миллий мизробли чолғудаги ижрони эслатади (масалан, чап қўлдаги қисқа-қисқа терцияли аккомпанемент). Аммо бу ерда фортепиано партияси Прокофьевга хос моҳир типик услубни яъни *martellato* ижросини тўла кўрсатади ва овозлар йўлининг параллелигини, бир хил интонацияларнинг ва юқори регистрдаги жарангловчи оҳангларнинг тез-тез такрорланиб (тоқкатага хосликни) келишини ҳам кўрамиз. Буларнинг ҳаммаси асосан Прокофьевнинг фортепиано мусиқаси тилига хос бўлиб, унинг эрта яратилган пьесаларида (“Наваждение” туркумидан асосан “Порыв”, “Отчаяние” пьесалари, этюдлар оп.2) кўришимиз мумкин. Бош партиянинг кулминациясида тўсатдан ми-минорга тонал бурилиш содир бўлади. Ёрдамчи партиянинг (*Meno mosso*) бошланиши бир вақтнинг ўзида ҳам фантастик ҳам мотам характерида янграйди. Пианодаги қайғули тембрлар қандайдур жумбоқли мусиқани тасвирлайди.

The image shows a musical score for piano and orchestra, measures 16-18. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with trills and a 'V-c.' marking, and an orchestral part with 'Archi', 'Tuba', and 'Cor.' markings. The tempo is 'Meno mosso'.

Ўткир сакрашлар, акцентлар, тез-тез чертиладиган глиссандолар - асабий ҳаяжонли фортепианонинг партиясида ҳазиломуз ва рақссимон тарзда намоён бўлади. Бу ердаги тоналлик ми минор бўлиб асосан T-S аккордларнинг II пасайтирилган поғонадаги аккордларга ечилгани кузатилади. S функциясидагина қўшилган тонларни ва ўзгача колоритни хис қилиш мумкин. Экспозиция якунланганидан сўнг, оркестрда яна импульсга бой мавзу жаранглайди. Сўнгра – 5 тактли пауза (басларнинг чуқур фондаги виолончелларнинг алоҳида овози) кескинликни чақирувчи ҳолат юзага келади. *Andante assai* соль-диез минорда бошланиб, бу “шарқона” оҳанглар ва гармонияга бой (торли чолғуларнинг сурдинали товушлари) лирик кўшиқдир.



Куруқ графиксимон товушлардан из ҳам қолмайди. *Dolcissimo* (жуда нозик) ремаркаси муаллифнинг – ўткир эмоционал интим лирикасини ифодалайди. Асосий мавзуларнинг ривожлови фортепиано тембрининг нозик хисларини (гамма образли комплекс оҳанглар, педалли “нафаслар”) кўрсатади. Концертнинг скерцоли бўлими (*Allegro scherzando*) ривожлов функциясини бажаради. Бу ерда ҳам фортепиано партияси токкаталикдан холи эмас. Якунловчи куйлар характери метрик ва бир маромлиликни

уйғотади. Мусиқанинг бу қисмида ёшликнинг шўхликлари акс этган. Яна Мясковскийнинг ўсмирлик даврида ёзилган асарларини эслатади. Трубаларнинг ёрқин ва равшан тантанаси репризанинг (*Pochissimo meno mosso*) бошланишидан дарак беради ва унинг асосий қисмини фортепианонинг катта каденцияси ташкил этади. Реприза экспозициянинг мавзуларини шунчаки такрорламайди (Прокофьевнинг асарларида камдан-кам учрайди) балки, уни ривожлантиради. Композитор ривожланган вариацион услублардан кенг фойдаланади. Ғамгин рақссимон ёрдамчи мавзу (*cis-moll*) оркестрнинг адабий ва ёрқин фониди басларга ўтади, шундан сўнг Шуманга хос эҳтиросга бой мусиқа фортепианонинг юқори регистрида янграйди. Концерт кириш мавзуси билан якунланиб, кодада у янги қиёфада намоён бўлади. Энди у олдинги мавзунини даъват қилмасдан - зафарли ва чақириқли характерда келади. Бундай ёндашув индивидуалликни ва ўша даврдаги бир қатор концертлардан сезиларли даражада фарқланишини кўрсатиб туради.

Прокофьевнинг биринчи концерти пианиночиларнинг репертуаридан аллақачон ўрин олиб, ўзининг маънодорлиги ва бадиий юксаклиги билан тингловчилар қалбидан жой олди.

**Иккинчи концерт** – Прокофьевнинг ушбу концерти, биринчи концертга караганида ўзининг миллийлиги билан ажаралиб туради. Унинг мавзуларида лирик образлар ва бир қатор услубларнинг (масалан, интенсив плагаллик) ифодалилиги русча руҳга хос ҳисобланади. Бу ерда халқ эртаклари ва адабий эпосларга оид ҳамда рус мумтоз мусиқаси анъаналари (биринчи навбатда Бородин ва Римский-Корсаков) элементларини янги шиддат билан кўришимиз мумкин. Муаллиф шакл талқинида янги қиёфаларни олиб киради. Иккинчи концертда анъанавий ўрта қисм бўлмаса-да, лирик марказ мавжуддир. Биринчи қисмнинг ноодатийлиги ва структураси репризасиз соната шакли ва 3 қисмли шаклнинг белгиларини (репризанинг тезлик билан қисқариши, ёрдамчи партиянинг мавжуд эмаслиги, ривожлов эса

якканавознинг фортепиано каденцияси бош мавзунинг асосий тоннализидан бошланганлиги) акс эттиради.

Концертда асосан Прокофьевнинг симфоник ижодига кузатишлар услублар, вариацияга хос принциплар ҳукм суради. Биринчи қисмнинг ёрдамчи партияси, Интермеццонинг ўрта қисми ҳамда финалнинг мавзулари вариация кўринишида баён қилинган. Концерт ҳикоясимон романтик *narrante* ремаркаси остида афсонавий мавзу билан бошланади:



Кўшиқсимон куй бир вазндаги тебранувчи алласимон ритм фониди каътий эпик ва улуғвор янграйди. Концертнинг бош мавзуси ўзига хослиги, вазмин эртаққа оидлиги, бир вазли лирик ғайратли речитативлиги ва кўтаринки баёнлиги билан фарқ қилади. Буларнинг ҳаммаси – мавзунинг кўп қиррали образлигидадир. Тонал жихатидан концерт *g-moll* тонализиди ёзилган бош партиянинг гармониясининг ўзиди композитор томонидан мавзу тузилган. Икки тактли кириш қисмида D-S аккордларини эшитишимиз мумкин. Бош партиянинг асосий мавзуси 42 такт давом этади асосан соль минор тонализиди. Композитор  $t2-t2-t2-s-d-Vm-s6-DD-t-VII-II_n-D+6-s$  аккордларидан 10 такт давомида самарали фойдаланади. Бош мавзунинг иккинчи мартда ўтишида(иккинчи цифра)  $t2-S_b5+6-t2-d_b5+6-Des-VI7-D$  гармоник тузилмаларини кўришимиз мумкин. Бу ердаги асосий қонун қоидалар классик аккордларни бойитиш бўлган.



Piano

*pochissimo cresc.*

V-ni I

div. arco

pp arco

V-ni II

div. in 3

pp arco

V-le

div. in 3

pp arco

V-c.

pp arco

C-b.

pp arco

Piano

*mp*

*m.d.*

**1**

V-ni I

pp

V-ni II

div. in 3

pp

V-le

div. in 3

pp

V-c.

pp

C-b.

pp

10

*pochis. rit.* 3 *caloroso, con gran espressione*

Piano

V-ni I  
*un poco cresc.*

V-ni II  
div. in 3  
*un poco cresc.*

V-le  
div. in 3  
*un poco cresc.*

V-c.  
*un poco cresc.*

C-b.  
*pp un poco cresc.*

Piano

Piano

Piano

*legatissimo*

Ёрдамчи мавзу инжиқ-ракссимон, кўғирчоқ-назокатли бўлиб, бунда сахнавий элементлар, ҳикоясимон элементлар билан сахнавий қавариқ образлар белгилар билан намоён бўлади. Ўткир, тиканли стаккатолар, акцентлар, “чайқалишлар”, ғайритабиий сакрашлар, сунъий тақаллуфлардан далолат берарди. Мавзу мураккаб вариациялашади, аммо бошқа такрорланмайди.



Ёрдамчи партияда кўпайтирилган учтовушликларни эштишимиз мумкин. Бу ерда a-moll тоналлиги t-III-II-d-VI-d-St-Ривожлов монументал романтик режа асосида драматик фрескаларни ўз ичига олади. Унинг асосида соло фортепиано каденцияси ётади. Бу ерда ривожлов тўғридан-тўғри тенденциялар асосида, ривожланган каденция билан ёритилган. Шу билан бирга каденция монументал “симфоник услубга хос” моҳир пианистик кудрат билан ифодаланади. Композитор бош партиянинг асосий мавзуси ва боғловчи партиянинг қисмларини драматик образда қўллади. Ривожловда янгила фактуралар, типик романтик мавзулар, Цезар Франкнинг олижаноб пафосли манбаалари, ҳаттоки Шопеннинг фожиали патетикаларини

Прокофьевнинг ижодига хос қайта ишланган ҳолатида кўрамиз. Шу онда оркестр ижроси кириб келади (Tempo I). Каратыгинда ёзилишича у бу ҳақда шундай ёзади: “Муаллиф каденциянинг энгн севимли ремаркаси *Collossal*они ижрочиларга қўлади. Бу каденция жуда ҳам узун бўлиб, қандайдур юқори даражали, улкан фикрли сифатида кўринади. Океанга хос стихияли тўлқин акс эттирилган...Сурдинали скрипкаларнинг жўрнавозлигида олисдан ҳикоясимон биринчи мавзу (қиқартирилган реприза) пайдо бўлади ва бу реал дунёга қайтиб келишни эслатади. Бунда кўрқинчли сароблар, жазавали тўфон ва ўлар даражадаги хавфли кеманинг ҳалокатга учрашини жимликка, ҳаёт ўчоқларининг афсусли томонлари акс эттирилган.”

Иккинчи қисми – тўхтовсиз скерцо ташкил қилади. Бу - тўхтатиб бўлмайдиган қувончли оқим товушлари, фортепиано партиясидаги параллел ҳаракатлар оркестрдаги галопли шиддатли рақс ҳаракатлар фонида гавдаланади.



Асосий эффектлар фортепиано ва оркестр партияларида мутақил равишда ўсиб боради ва токкатого хос ҳаракатлар умумий пульсни бирлаштиради. Оркестрдаги жўн ритмлар фонида фортепианонинг аралаш акцентлари ва динамик бўёқлари намоён бўлади. Соло партияси энг бошида куруқ экверсис фактураси остида жаранглайди. Аммо бу умумий текис бўлган жарангдор силлиқлик тассавурини бериб, роялда гўёки ўсмирликка хос оҳанглар берилган (асосан юқори регистрда). Софлик ва жўшқинлик бу

ерда аъло даражада контраст бўлган бўлиб, биринчи қисмнинг психологик куюқ томони ҳисобланади.

Интермеццо (учинчи қисм) – бу қисмда мусиқани асосан ўрта бўлимдан ташқари, зулматли, даҳшатли фантастик, баъзан эса, мудҳиш характеридаги жумлалар бор. Мавзуда интонация ўрта асрга хос “Dies irae” (Ғазаб куни) ўлим ҳақидаги кўшиқ пайдо бўлади. Интермеццонинг ҳукмли ва шафқатсиз образлари “Огненный ангел” операсидаги инквизиторлар ҳамда “Александр Невский”даги салиб юришлари қатнашчисининг образларига йўл очади. Оркестровкадаги ўткирлик эса Прокофьевнинг “Скифской сюита”сига яқинликни беради.

Икки чеккадаги ўзининг қизиқарли услублари билан ажралиб туради: глиссандоли юришлар, тактдаги тўсатдан ижро этилувчи акцентлар куйни асосини ташкил қилади. Ўрта бўлимда (70-рақамда *dolce un poco scherzando* ремаркаси остида) биринчи қисмнинг бош мавзусига ўхшаб иккиланган образ келади. Сирли ҳикояни ифодалашда флейталар ва фортепианоиннг ёрқин фониди гобой ва фаготларда юқори регистрларда хроматик куйлардан фойдаланади. Кўғирчоққа хос марш характери эса, торли чолғулар гуруҳининг ўткир гармонияси (*pizzicato*) ифодалайди.

Концертнинг **финали** учун юқоридаги образларга тўсатдан қарама-қарши образларнинг пайдо бўлиши характерли ҳисобланади. Финалдаги икки мавзу аллақачон мусиқада ўз прототипига эга: Мусоргскийнинг кўп қиррали ижоди, айниқса “Ночь на Лысой горе” асаридаги шайтонларни тасвирлагани, бир томондан “Детская” вокал туркумидаги лирик мусиқасидаги нозиклик ҳам тасвирланган. Биринчи мавзу – серқирра бўлиб, хроматик юришлар асосида кўп сакрашлар, куйни тўсатдан бир регистрдан бошқасига улоқтириш каби Прокофьев хос услублар жам бўлган.



Алла мавзуси – композитор иқтидорининг лирик ютуқлардан бири ҳисобланади. У шунчаки соф русча улуғвор ва осойиштадир. Ўзининг кенг куйчанлигида бир неча архаик алла нақаротларини яъни Бородин, Мусоргский, Лядовлар ижодига хосликни эслатади.



Бу мавзу жуда ҳам бой, вариция учун жуда ҳам ифодали бўлиб, олтинчи симфониядаги ёрдамчи партия ёки виолончель ва оркестр учун Симфония – концертнинг финалидаги рус қўшиқчилигидаги вариацияларнинг услублари принципларини ўз ичига олдаи. Алла мавзусининг структураси – ААВВ – рус

кўшқларидаги куплет шаклини эслатади. Рус миллий мусиқасига хосликни кўйдаги ладларнинг ўзгаришида (d-moll – a-moll) ва секундали юришлар билан квартали интонацияси, ўзига хос диатоника (гармонияд табиий минорнинг мелодик ва дорий лади).

Мавзу (Meno mosso) жуда ҳам ёрқин ва фортепианонинг олидан янграйдиган чиройли аккордли оҳанглари ўз ичига олади. Бу эпизод эса кейинчалик «*penseroso*» остида такрорланади. Алла мавзусининг вариацияли ривожланиши мавзунинг кўполлашувидан ҳазиломуз-скерцо характерига ўтишига олиб келади. Аммо бу мусиқа яна “алла”га айланади. У эса фортепианонинг романтик бўронли фортепиано пассажлари билан уйғунлашади. Финалнинг кодаси ўзининг серқирралиги билан ҳайратга қолдиради. Бу ерда биринчи мавзу ва ўрта бўлимдаги скерцо мавзулари бири бири билан тўқнашади. Ноодатий тарзда интонация ва аккордларнинг тўсатдан ўзгариши, ўқир ритмик силжишлар, сакрашлар, турлича тембрал эффектлар турли образларнинг мазмундорлигини янада оширади. Шу вақт мобайнида товушлар жуда ҳам таъсирчан ва тўлақонли жаранглайди.

Иккинчи концерт – композитор ижодий йўлининг муҳим ва буюк ишораси ҳисобланади. Бу асар жуда кўплаб кўзга кўринган пианиночиларнинг репертуаридан ўрин олган ва турли конкурсларда тингловчилар орасида эътибор қозониб келмоқда.

**Учинчи концерт** – C-dur ор.26ни Прокофьев Франциядаги Бретанда яшаган даврида 1921 йилнинг кузида тамомлади. Бу концертнинг катта қисмини Россиядалигида яратди. Учинчи концерт Прокофьевнинг хорижгача бўлган ижодий даврига тўғри келади. Ҳақиқатдан ҳам унинг ёрқин мусиқаси ўша йиллардаги асарларга илҳом бериб, у рус замини билан ва рус миллий оҳанглари билан чамбарчас боғлиқ бўлган.

Бунда - унинг мусиқасидаги “қудратли тўда”нинг таъсири ва ички кучи оқибатлари аниқ сезилади. Учинчи концерт биринчи ва иккинчи

концертларидан сезиларли даражада фарқ қилади. У биринчи концертига ўхшаб, ўсмирликка хос қувноқлик, баҳс-мунозарали декларатив эмас. Унда иккинчи концертидаги юксак романтик кўтаринкилик ҳам йўқ. Якканавоз ва оркестр орасидаги муносабатлар тенглашган. Хаёлчанлик ва динамика, лирика ва эпос, кантилена ва токкатолар кабилар уддабуронлик ва моҳирлик билан уйғунлашган.

И.Глебовнинг айтишича – “Прокофьевнинг бой мероси ундаги болалик темпераментини, мардонаворлик ҳамда донолик билан дадил чақириқ ва ғурурли ҳамлаларидан дарак бериб, унинг ижодий тафаккурининг нақадар кенглигидан дарак беради.” Концертнинг мусиқасида “ёлғон пафосга ўрин йўқ бўлиб, органик ривожлов ҳисобига оригиналлик янада ошиб боради.” Шунинг учун бу асар концерт дастурларида тез-тез доимий тарзда омадли равишда дунёнинг турли бурчаклардаги энг яхши ижрочилар (учинчи концертнинг илҳомбахш ва ёрқин ижрочиларидан Э.Гилельс, шунингдек В.Горовиц, В.Клайберн, С.Франсуа, Л.Оборин, Я.Зак ва Б.Джайнис ва кўпчилик йирик пианиночиларнинг репертуаридан ўрин олди) ижро этишган. Учунчи концертнинг бошланғич мавзуси - ёрқин, шодлик ва ҳаётни севиш каби характерида янграйди. Буни асарнинг сўнггидаги турли типдаги материаллар тасдиқлайди. Прокофьевнинг бу концертида фолклёр иқтибослар келтирилмаган бўлиб, рус халқининг чинакам қиёфасини кўрсатиб беради. Буни эса мавзуларнинг тузилишидан маълум бўлади жумладан, русларнинг чўзиб айтиладиган кўшиғига хослик, кўп овозлиликка хос орнаментли фигурациялар, гармонияси эса кўпинча қадимий халқ кўшиқларининг ладлари билан боғлиқ эканлиги бунинг исботидир. Ҳайратланарлисиз шундаки халқ кўшиқчиллиги билан актив динамизмнинг хаёлчан уйғунлашуви, такрорланмас ўзига хосликлар асарнинг бойлиги ва гўзаллигидан далолат беради.

Концерт лирик кириш билан *dolce* (кларнет солоси) ремаркаси остида бошланади. Бу қишлоқ сибизғаси куйини эслатади. Чолғунинг куйи соф русча бўлиб, кенг куйчан, қадимий халқ кўшиғининг ладининг қўлланилганлиги Прокофьевнинг ижодий қиёфасига характерли ҳисобланади.



Бу тез фурсат ичида торлиларнинг фигурациясига алмашади, кейинчалик энергияга бой, эркин бўлган бош партия фортепианода янграйди. Шахдам ритм ва иродали акцентлар унисонларни таъкидлайди.



Бошланғич иккала интонацияларнинг умумийлиги (биринчи уч товуш) шубҳасиз. Бироқ уларнинг характери бир-биридан жуда ҳам фарқ қилади. Буни Прокофьевнинг асарларидаги қарама-қарши бўлган иккита мавзунинг мавжудлиги мисолида билса ҳам бўлади. Учинчи концертдаги мавзулар орасидаги интонацион боғлиқлик жуда ҳам кучли ва енгилдир. Бош партия бардам ва қувноқ, фортепианонинг оркестр билан биргаликда ижро этаётган пассажлари ва сакрашлари эса байрамона кайфият уйғотади. Аммо концертнинг ёрдамчи партияси эса тингловчига янги кайфият беради. Бу образ жуда ҳам таниш бўлиб, биринчи ва иккинчи фортепиано концертлари

ва биринчи скрипка концертларининг ёрдамчи партияларига, ҳаттоки “Мимолетности”даги рақссимон балет куйига ва бошқаларга ҳам яқиндир. Шунга ўхшаш мавзуни (вариация мавзуси) учинчи концертнинг иккинчи қисмида учратиш мумкин. Бу образлар Григнинг “Кобольда” ёки Мусоргскийнинг “Картинки с выставки”дан “Гномлар”ини эслатади.



Ривожлов давомий эмас. Бунда қизгин динамикалар ва кириш мавзусининг динамик куйчанлик билан қарама-қаршилиги ривожловни таркибини ташкил қилади. Асосий аккордлар A7-f-a-s64-Dь1. Кириш мавзусини бу ерда лирик, поэтик оазис, виртуоз пассажларнинг ҳар томонлама ўраб олганини кўрамыз. Кантиленанинг кенглиги ва ғамгинлиги унинг ҳалқ қўшиқчилиги интонациясини ва кўп овозли безаклар рус муסיқасидаги миллий колоритни бериб, далалар ва ўрмонларнинг табиати ва бошқаларни кўриш мумкин. Бу лирик эпизод ривожловда аниқ ўз ўрнига эга бўлиб, ўзига ҳос психологик кулминацияни пайдо қилади. Репризада бош ва ёрдамчи партиялардан фойдаланилган бўлиб, кучли ривожланган ва динамизациялашган. Асосан ёрдамчи партиянинг сезиларли даражада ўзгарганлиги бир неча марказий элементларнинг интенсив равишда ривожланишига олиб келади. Бундан ташқари ритмик кўполликла, кўпол оҳанглар фортепианонинг шишасимон ва таққиллатувчи оҳанглари, оркестрдаги кастанеттали тембрлар ва флейта пикколонинг қичқириқли

чақириклари репризани янада бойтади. Яқунланишига яқин қолганда ҳаракатлар тўхтади.

Концертнинг иккинчи қисми бешта вариация ва кенг хотимадан иборат шаклга тузилган. Қадимий қўшиқ гавот услубида ёзилган ушбу мавзу ўзига ҳос дағалликка қарамасдан нафисдир.



Прокофьев мусиқалари учун бундай илҳом характерли ҳисобланади. Унда t-t-s-D6-s аккордларидан сўнг “Гавотлар”дан “Золушка” балетидан рақсларга ҳос умумийлик сезилади. Вариациялар тузилишининг асосида асосий мавзу ўзагининг эркин талқини ётади. Композитор унинг асосига бой тасвир ва фигурацияли орнаментларни нозик ҳолда қўллайди.

Биринчи вариация гамма образидаги пассажлар билан бошланади. Аммо у қандайдир моҳир ижрони тасвирлаб беролмайди балки пассаж юмшоқ ва куйчан жаранглайди. Биринчи вариациядаги мавзунинг қиёфаси тўлалигича сақланиб қолади. Иккинчи вариацияда мавзунинг характери тўсатдан ўзгаради ва машҳур карикатура санъати белгиларини намоён қилади. Фортепианонинг тўфонли пассажлари трубаларнинг ўткир тембрлари уйғунлигида мавзу кўринади. Биринчи фортепиано концертига ўхшаб мавзулар жўртага турли характерда келади. Буни фортепианонинг ўткир ифодали услублари орқали билиб олиш мумкин. Учинчи вариацияда мавзу ўзгартирилмаган тарзда оркестрда янграйди. Фортепиано партияси ўзига ҳос мураккабликларига эга. У ритм жихатдан мураккаб этюддир. Тўртинчи вариация-ўйчан, хикоясимон, сеҳрли тушдаги воқеаларга ўхшайди. Буни

тасвирлаш учун ифодали воситалардан (оркестрнинг сурдинали тембрлари, импессионистларнинг ранг-баранг гармониялари) фойдаланди.

27 Andante meditativo

*mp*

Andante meditativo

*ppp* Archl con sord.

*delicatissimo*

*mp*

Cor.

*p*

*ppp*

Вариация терцияли юришлар билан *freddo* ремаркаси остида яқунланиб хаётнинг сўниши ва қандайдир музликдаги шамоллар бошланишини ифодалайди. Бунинг ўзаги Римский Корсаковнинг муסיқалари ва қисман Бородин ижодини ташкил қилади. Янада чуқурроқ ёндошганимизда рус халқ хикоялари, кўшиқ куйлашлари ва гусляр чолғусининг жарангини билишимиз мумкин. Тўртинчи вариация иккинчи қисмнинг лирик-психологик кулминацияси хисобланади. Бешинчи вариация бошланишидаёқ мавзу билан ҳеч қандай боғлиқлик сезилмайди. Буни тўсатдан пайдо бўлган акцентли маршдан билиб олса бўлади.

28 *Allegro giusto*

Муסיқий материалнинг кейинги ривожда (Стравинскийнинг “Петрушка”сидаги рақслар услубига ўхшаб) асосий мавзунинг рақс кўринишини тинглашимиз мумкин.

29 *energico*



Иккинчи қисмнинг якунида оркестрнинг юмшоқ ва нафис жўрлигидаги ўткир фортепианонинг аккордларини ва асосий мавзунинг ритмик кўринишининг бўртирилганини кўрамиз.

Учинчи қисмнинг муסיқаси жазавага бой рақс ҳисобланади. У Бородин ва Глазунов симфонияларининг финалидаги байрамона кайфиятни эслатади. Ноодатий рақс ритмларини динамизм ва тўсатдан акцентли юришлар орқали ифодалайди. Фортепиано ва оркестр эса шиддат билан бир-бирини кувади. Бу образ ҳалқ сайли ва масленица байрамини эслатади. Финалнинг асосий мавзуси ўзининг структураси жихатидан биринчи қисмдаги кириш ва бош мавзусига яқин бўлиб. ўзининг лад тузилиши (табiiй минор), ҳалқчиллиги, квинта юришли интонациялари билан бошидаги жами учта мавзуни аниқ белгилайди. Кириш мавзусининг қарама-қаршилиги унинг кантиленалигида кўринади. Мавзудаги легатолар ва секин темп Прокофьев ижодига хос соф рус табиатини, яширин куйчанлик ҳамда скерцоли жумлаларини тасвирлайди.



Мено mossодан финалнинг марказий қисми бошланади. Бу ерда кантиленанинг ифодалилиги, янги тоналликларга ранг-баранг ўтишларини кўришимиз мумкин. Ички шодлик ва ҳаётнинг гуллаши ҳақида куйланади.



Бешинчи ва еттинчи симфониялари, 9-чи фортепиано сонатаси, “Сказ о каменном цветке!” балетлари оптимистик оҳанглар манбааси бўлиб, композитор ўзининг ижодига бу ёруғ оламни ифодалайди. Гиви Орджоникидзенинг “Миллий мусиқа ҳақида” деб номланган мақоласида айтишича, “Учинчи концерт финалининг ўрта бўлимида мухташам рус пейзажининг панорамаси пайдо бўлади.” – дейди. Бу шунчаки пейзаж эмас, балки, Россиянинг баҳорини тасвирлайди. Прокофьев тасвирлаган картинкада С.Рахманиновнинг “Весенние годы” романсида ифодаланган баҳорий символларга ўхшашлик мавжуд.





Шунданг сўнг лирик мавзу янграйди. Эндиликда у фортепиано орнаментларга бой нақшлар билан безалган.

Финалнинг яқунловчи бўлими асосий мавзу бўлмиш паҳлавонлар рақсига қурилган. У ноодатий моҳирлик ва ижодкорлик билан ифодаланади. Бу ерда ритмик курашлар, параллел секундали пассажларнинг тўсатдан ижроси ва турли қиймати баланд аккордлар мавжуд.

## II БОБ ИЖОДИЙ АСАРЛАР

### 2.1 Овоз ва фортепиано учун 3 қисмдан иборат романслар туркуми

#### *Bodom Odamga O'xshar*

M.To'rajonov

**Presto**

Baritone

**Presto**

Piano *p*

4

Bar.

Pno. *mp* *mf*

8

Bar.

Pno. *f*

2

12

Bar.

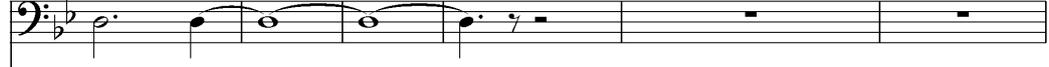
17

Bar.

24

Bar.

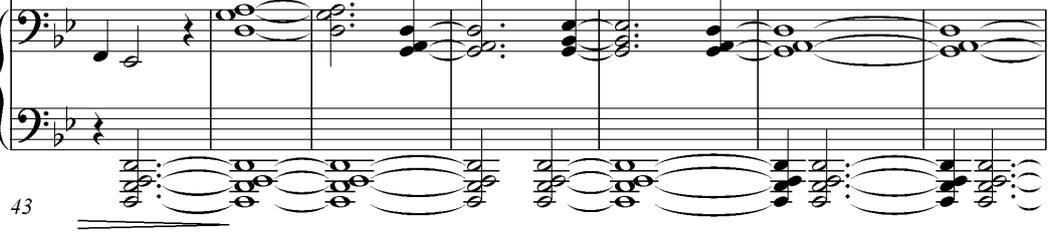
30

Bar.   
o'x - shar - -

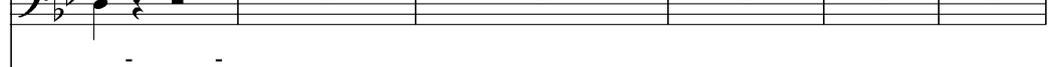
Pno. 

36

Bar.   
Bo-dom o-dam - ga o'x - shar -

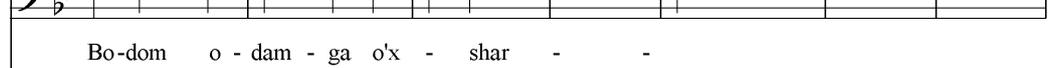
Pno. 

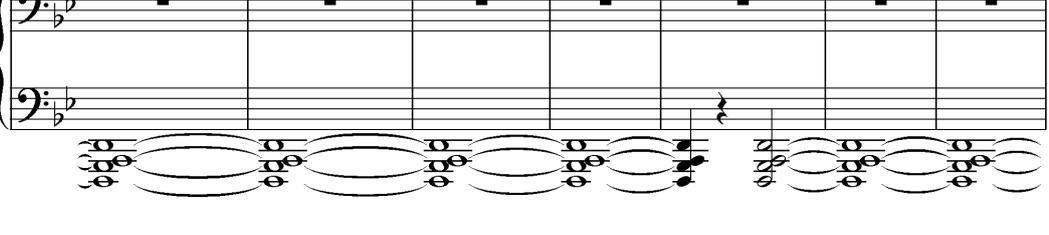
43

Bar.   
- -

Pno. 

49

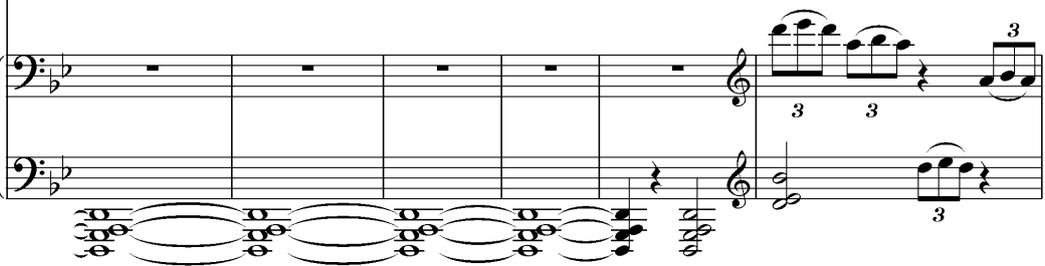
Bar.   
Bo-dom o - dam - ga o'x - shar - -

Pno. 

4

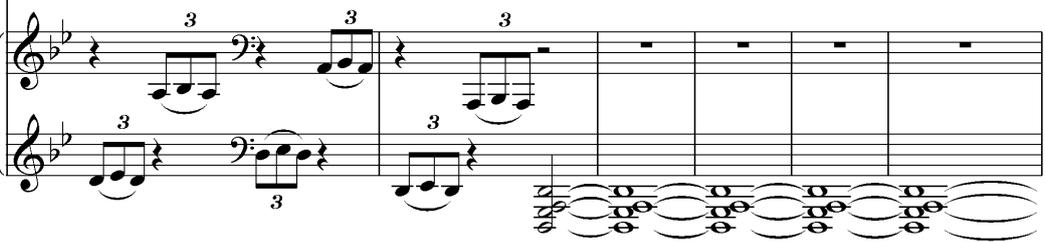
56

Bar.   
bod-dom o - dam - ga o'x - shar

Pno. 

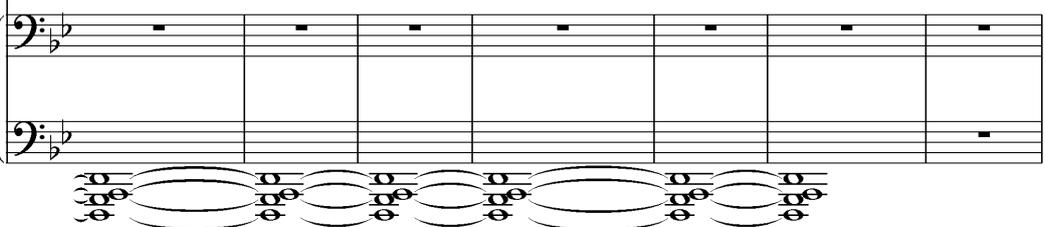
62

Bar.   
er - ta gul

Pno. 

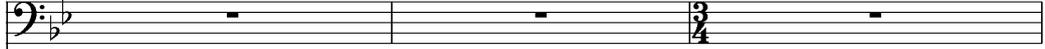
68

Bar.   
- lab qo'-ya - di

Pno. 

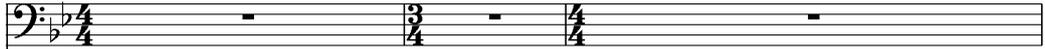
### Shoshqaloq Odam

75 **Largo** ♩=40

Bar. 

Pno. **Largo** ♩=40  
*mp* 3 *mp* 3 *sf* *sf*  

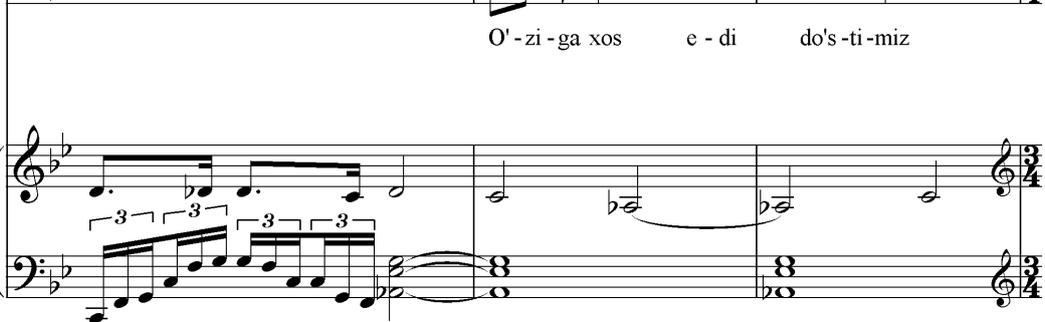

78

Bar. 

Pno. *sf* *p*  


81

Bar. *mp*  
  
O' - zi - ga xos e - di do's - ti - miz

Pno. *mp*  


84

Bar. *mf*  
O' - zi - ga xos e - di do's - ti - miz

Pno. *sf* *sf* *p*

87

Bar. *f*  
bosh - qa - lar - dan bosh - qa - roq e - di

Pno. *p*

90

Bar. *mf*  
o - o - o o o - o

Pno. *sf* *sf*

92

Bar. *f*  
o bosh - qa - lar - dan bosh - qa - roq e - di

Pno.

94

Bar. *p* o - ra - miz - dan er - ta ket - di u bi - roz - gi - na *ff*

Pno. *ff sf p p p*

97

Bar. shosh - qa - loq e - di o o

Pno. *p sf ff sf ff sf*

100

Bar. o o o o o o

Pno. *sf sf mf*

8

102

Bar.

Pno.

104

Bar.

Pno.

**GO'DAK**

107

**Allegro**

Bar.

Pno.

109 rit. . . . Allegro

Bar.

er-ka - la - nib til - da bol bi - lan  
*f*

Pno.

rit. . . . Allegro

112

Bar.

kay - xis - rav - ni ot qil - di go' - dak

Pno.

114

Bar.

er - ka - la - nib til - da bol bi - lan  
*f*

Pno.

10

116

rit. . . . .

Bar. 

kay-xis-rav-ni ot qil-di go'-dak sod-da-gi-na bir sa-vol bi-lan

Pno. 

*p*

rit. . . . .

119

Allegro

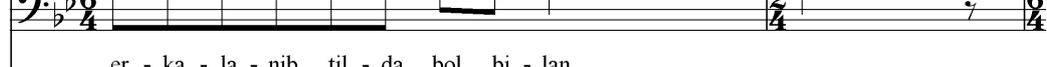
Bar. 

Allegro

Pno. 

*p*

122

Bar. 

er - ka - la - nib til - da bol bi - lan

*f*

Pno. 

*p*

124

Bar. 

kay - xis - rav - ni ot qil - di go' - dak

Pno. 

*p*

126 *rit.* *p* **Allegro** soddagina bir savol bilan 11  
 Aflotuni mot qildi go'dak xa xa xa xa xa xa

Bar. *sod-da-gi-na bir sa-vol bi-lan*

Pno. *rit.* *pp* **Allegro** *f*

132

Bar.

Pno. *p*

134

Bar.

Pno. *p*

12

136

Bar.

Pno.

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melodic line starting with a forte accent (>) and a slur. The bass clef staff has a bass line. The baritone part (Bar.) is a single staff in bass clef with rests. The second system continues the piano part, with the treble clef staff ending with a slur and the bass clef staff ending with a forte accent (>) and a slur. The baritone part remains silent.



8

Picc. *ff* *f*

Fl. *ff* *f*

Ob. *ff* *f*

Cl. *ff* *f*

Bsn. *ff* *f* *mp*

Hn. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *mp* *f*

Tba. *mp* *f*

Timp. *f* *mp* *f*

Cym. *mp* *f*

Tri. *f* *mp* *f*

S. D. *f* *mp* *f*

B. D. *f* *f*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *ff* *mp* *ff* *f*

Vln. 1 *ff* *mp* *f*

Vln. 2 *ff* *mp* *ff* *f*

Vla. *ff* *mp* *ff* *f*

Ve. *ff* *mp* *f*

Cb. *ff* *mp* *f*

16

Picc. *f* *a 2* **2**

Fl. *f* *a 2* *mf*

Ob. *f* *a 2* *mf* **1**

Cl. *f* *a 2* *mf* **1**

Bsn. *f* *a 2* *mf*

Hn. *f* *a 2* *mf*

Hn. *f* *a 2* *mf*

Tpt. *f* *a 2* *mf*

Tbn. *f* *a 2* *mf*

Tba. *f* *a 2* *mf* B.Tbn

Timp. *f* *a 2* *mf*

Cym. *f* *a 2* *mf*

Tri. *f* *a 2* *mf*

S. D. *f* *a 2* *mf*

B. D. *f* *a 2* *mf*

Alm. *f* *a 2* *mf*

Mar. *f* *a 2* *mf*

Vib. *f* *a 2* *mf*

Xyl. *f* *a 2* *mf*

Pno. *f* *a 2* *mf* *ff* *mf* *mf*

Vln. 1 *f* *a 2* *mf* **2** *div.*

Vln. 2 *f* *a 2* *mf* **2** *mf*

Vla. *f* *a 2* *mf* **2** *mf*

Vcl. *f* *a 2* *mf* **2** *mf*

Cb. *f* *a 2* *mf* **2** *mf*

3

Picc. *f* *mp* *mp* *f*

Fl. *f* *mp* *mp* *f*

Ob. *f* *mp* *mp* *f*

Cl. *f* *mp* *mp* *f*

Bsn. *f* *mp* *f* *mp* *f* *sf*

Hn. *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Hn. *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Tpt. *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Tbn. *mp* *f* *mp* *f*

Tba. *f* *mp* *f* *mp* *f* *sf*

Timp. *f*

Cym. *f*

Tri. *f*

S. D. *mf* *f*

B. D. *p*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Vln. 1 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Vln. 2 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Vla. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

Cb. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

30 **4** **5**

Picc. *mf*

Fl. *a 2* *mf*

Ob. *a 2* *mf*

Cl. *a 2* *mp*

Bsn. *a 2* *mp* *mf* *f* *mp*

Hrn. *mp* *mf* *f* *mp*

Hrn. *mp* *mf* *f* *mp*

Tpt. *mp* *mf* *f* *mp*

Tbn. *mp* *mf* *f* *mp*

Tba. *mp* *mf* *f* *mp*

Timp. *f*

Cym. *p* *f*

Tri. *p* *f*

S. D. *p* *mf* *f* *p*

B. D. *p*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *mp* *mf* *f* *mf*

Vln. 1 *non div.* *mp* *div.* *mf* *f* *mf*

Vln. 2 *non div.* *mp* *arco div.* *mf* *f* *mf*

Vla. *pizz.* *mp* *arco* *mf* *f* *mf*

Vcl. *non div.* *mp* *div.* *mf* *f* *mf*

Cb. *pizz.* *mp* *arco* *mf* *f* *mf*



46

7

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

This page contains a musical score for measures 46 through 52. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (two parts), Trumpets (two parts), Trombones (two parts), Tubas, Timpani, Cymbals, Triangle, Snare Drum, Bass Drum, Alcornet, Maracas, Vibraphone, Xylophone, Piano, Violins (two parts), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. A rehearsal mark '7' is placed above the first measure of the second system. The piano part includes a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with a forte 'f' dynamic. The woodwinds and strings provide harmonic support with various melodic and rhythmic figures.

52 8

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Hn.  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tri.  
S. D.  
B. D.  
Alm.  
Mar.  
Vib.  
Xyl.  
Pno.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.





89

11

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn. #

Hn. #

Tpt. #

Tbn. #

Tba. #

Timp.

Cym.

Tri.

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *mp* *pizz.* *p* *mp*

\* *rit.* \*

Vln. 1 *mp* *p* *mp* *pizz.* *p* *mp*

Vln. 2 *mp* *pizz.* *p* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Ve. *mf* *mp*

Ch. *arco*

106

12

Picc. *f*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn. *mp*

Hn. *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Timp. *mp*

Cym.

Tri. *mp*

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *mp*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Ch. *mp*

Triangle

arco

pizz.

127 **13** **14**

Picc. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Bsn. *f* *mf*

Hn. *f* *mf*

Tpt. *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Tba. *f* *mf*

Timp. *mf* *mp*

Cym. *mf*

Tri. *mf*

S. D. *mf* *mp*

B. D. *mf*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pao. *f* *mf*

**13** **14**

Vln. 1 *f* *mf*

Vln. 2 *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Ve. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*





♩ = 160

167 **16** **17**

Picc. *p* *mp*

Fl. *p* *mp*

Ob. - - - - -

Cl. *p* *mp*

Bsn. *p* *f* *mp*

Hrn. *p* *mp*

Hrn. *p* *mp*

Tpt. - - - - -

Tbn. - - - - -

Tba. *f* *mp* *f*

Timp. *f*

Cym. - - - - -

Tri. - - - - -

S. D. - - - - -

B. D. - - - - -

Alm. - - - - -

Mar. - - - - -

Vib. - - - - -

Xyl. *p* *mp*

Pno. *p* *mp*

Vln. 1 *p* *mp*

Vln. 2 *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Ve. *p* *f* *mp*

Ch. *f* *mp* *f*

arco

173 **18**

The score is divided into two systems. The first system (measures 173-180) includes:

- Picc.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)
- Fl.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)
- Ob.**: *f* (measures 175-180), *a 2* (measures 179-180)
- Cl.**: *f* (measures 175-180), *a 2* (measures 179-180)
- Bsn.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)
- Hn.**: *mf* (measures 175-180), *f* (measures 179-180)
- Tpt.**: *f* (measures 175-180)
- Tbn.**: *f* (measures 175-180)
- Tba.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)
- Timp.**: *mp* (measures 175-180)
- B.D.**: *f* (measures 175-180), *mp* (measures 179-180)
- Xyl.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)
- Pno.**: *mf* (measures 173-174), *f* (measures 175-180)

The second system (measures 181-188) includes:

- Vln. 1**: *mf* (measures 181-182), *f* (measures 183-188)
- Vln. 2**: *mf* (measures 181-182), *f* (measures 183-188)
- Vla.**: *mf* (measures 181-182), *f* (measures 183-188)
- Ve.**: *mf* (measures 181-182), *f* (measures 183-188)
- Cb.**: *mf* (measures 181-182), *f* (measures 183-188)



199

22 23

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Ch.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) are mostly silent in these measures. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Triangle, Snare Drum, and Bass Drum. The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) provide the harmonic foundation. The Vibraphone and Xylophone have specific rhythmic patterns. Dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp* are used throughout. Measure numbers 22 and 23 are clearly marked at the top of the score.

217

24 25

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Ch.

*pp* *p* *mp*

232 26

Picc. Fl. Ob. Cl. Ban. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tbn. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pao. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

*pp* *pp*

*p* *pizz.* *p*

240 27

Picc.   
 Fl.   
 Ob.   
 Cl.   
 Bsn.   
 Hn.   
 Hn.   
 Tpt.   
 Tbn.   
 Tba.   
 Timp.   
 Cym.   
 Tri.   
 S. D.   
 B. D.   
 Alm.   
 Mar.   
 Vib.   
 Xyl.   
 Pno.   
 Vln. 1   
 Vln. 2   
 Vla.   
 Vc.   
 Ch.   
 Tambouine   
 27   
 pp   
 p



260

28 29

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Ch.

272 30

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Hn.  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tri.  
S. D.  
B. D.  
Alm.  
Mar.  
Vib.  
Xyl.  
Pno.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*pp*  
*pp*  
*arco*  
*arco*

30

285 **31** Allegro  $\text{♩} = 160$

The score is for measures 285 to 310, marked **31** and *Allegro* with a tempo of  $\text{♩} = 160$ . The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, rests.
- Fl.**: Flute, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting *p* and ending *f*.
- Ob.**: Oboe, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting *p* and ending *f*. A *a 2* marking is present.
- Cl.**: Clarinet, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting *p* and ending *f*.
- Bsn.**: Bassoon, rests.
- Hn.**: Horns, rests.
- Tpt.**: Trumpets, rests.
- Tbn.**: Tenor Trombone, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.
- Tba.**: Bass Trombone, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.
- Timp.**: Timpani, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.
- Cym.**: Cymbal, rests until measure 290, then plays a cymbal stroke, starting *p* and ending *f*.
- Tri.**: Triangle, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern, starting *p*.
- S.D.**: Snare Drum, rests.
- B.D.**: Bass Drum, rests.
- Alm.**: Alto Saxophone, rests.
- Mar.**: Maracas, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern, starting *p* and ending *f*.
- Vib.**: Vibraphone, rests.
- Xyl.**: Xylophone, rests.
- Pno.**: Piano, rests until measure 290, then plays a complex rhythmic pattern, starting *f* and ending *f*. Fingerings 5 and 6 are indicated.
- Vln. 1**: Violin I, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern, starting *f*.
- Vln. 2**: Violin II, rests until measure 290, then plays a rhythmic pattern, starting *f*.
- Vla.**: Viola, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.
- Ve.**: Violoncello, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.
- Ch.**: Contrabasso, rests until measure 290, then plays a long note, starting *p* and ending *f*.

295 32

Picc. *f* *ff* *mf* *p*

Fl. *f* *ff* *mf* *p*

Ob. *f* *ff* *mf* *p*

Cl. *f* *ff* *mf* *p*

Bsn. *f* *ff* *mf* *p*

Hn. *f* *ff* *mf* *p*

Hn. *f* *ff* *mf* *p*

Tpt. *f* *ff* *mf* *p*

Tbn. *f* *ff* *mf* *p*

Tba. *f* *ff* *mf* *p*

Timp. *f* *ff* *mf* *p*

Cym. *f* *ff* *mf* *p*

Tri. *f* *ff* *mf* *p*

S. D. *f* *ff* *mf* *p*

B. D. *f* *ff* *mf* *p*

Alm. *f* *ff* *mf* *p*

Mar. *f* *ff* *mf* *p*

Vib. *f* *ff* *mf* *p*

Xyl. *f* *ff* *mf* *p*

Pno. *f* *ff* *mf* *p*

Vln. 1 *f* *ff* *mf* *p*

Vln. 2 *f* *ff* *mf* *p*

Vla. *f* *ff* *mf* *p*

Ve. *f* *ff* *mf* *p*

Cb. *f* *ff* *mf* *p*

Tam-tam *f* *ff* *mf* *p*

32

303

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. I Hn. II Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn I, Horn II, Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Cymbal, Triangle, Snare Drum, Bass Drum, and various auxiliary instruments like Maracas, Vibraphone, and Xylophone. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is shown in grand staff notation. Measure 33 begins with a piano (*p*) dynamic and features complex rhythmic patterns in the woodwinds and strings. Measure 34 continues these patterns, with some instruments playing sustained notes or rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

311

35

36

Picc. *p* *f*

Fl. *p* *f*

Ob. *mf* *p* *f*

Cl. *mf* *p* *mp* *f*

Bsn. *mf* *p* *mp* *f*

Hrn. *f*

Hrn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tba. *mf*

Timp. *mp* *mf*

Cym. Tam-tam *mf*

Tri. *mf*

S. D. *mp* *mf*

B. D. *mf*

Alm. *f*

Mar. *f*

Vib. *f*

Xyl. *f*

Pno. *mf* *p* *f*

Vln. 1 *mf* *p* *f*

Vln. 2 *mf* *p* *f*

Vla. *mf* *p* *mp* *f*

Vc. *mf* *p* *mf* *f*

Cb. *mf* *p* *mf* *f*



38

328

Picc. *mf* *ff*

Fl. *mf* *ff*

Ob. *mf* *ff*

Cl. *mf* *ff*

Bsn. *mf* *ff*

Hn. *mp* *f*

Hn. *mp* *f*

Tpt. *mp* *f*

Tbn. *f*

Tba. unis. *mf*

Timp.

Cym.

Tri.

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *ff*

Vln. 1 *mf* *ff*

Vln. 2 *mf* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Ve. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

38

arco

This page contains a musical score for measures 39 and 40. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.).
- Brass:** Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.).
- Drum Kit:** Cymbals (Cym.), Triangles (Tri.), Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.).
- Percussion:** Alm., Mar., Vib., Xyl., Pno.
- Strings:** Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Ve.), Contrabass (Cb.).

Measure 39 begins with a dynamic of *mf* for the woodwinds and strings. Measure 40 features a variety of dynamics, including *ff* for the woodwinds and strings, and *mp* for the snare drum. The score includes detailed notation for notes, rests, and articulation, with dynamic markings placed below the notes.



352 rit. . . . . Allegro  $\text{♩} = 130$  42

Picc. *ff* *fff* a 2

Fl. *ff* *fff* a 2

Ob. *ff* *fff* a 2

Cl. *ff* *fff* a 2

Bsn. *ff* *fff* a 2

Hrn. *ff* *fff*

Hrn. *ff* *fff*

Tpt. *ff* *fff*

Tbn. *ff* *fff* a 2

Tba. *ff* *fff*

Timp. *ff* *ff*

Cym. Tam-tam *ff*

Tri. *mp* *ff*

S. D. *mp* *ff*

B. D. *ff*

Alm. *ff*

Mar. *ff*

Vib. *ff*

Xyl. *ff*

Pno. *ff* *sf*

Vln. 1 rit. . . . . Allegro  $\text{♩} = 130$  42 *ff* *fff*

Vln. 2 *ff* *fff*

Vla. *ff* *fff*

Ve. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

361

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Hn.  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tri.  
S. D.  
B. D.  
Alm.  
Mar.  
Vib.  
Xyl.  
Pno.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

This page of a musical score contains measures 36 through 43. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments and parts included are:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Drum and Percussion:** Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Triangles (Tri.), Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), and various mallet percussion instruments (Alm., Mar., Vib., Xyl.).
- String Section:** Violins 1 (Vln. 1), Violins 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Piano (Pno.):** A grand piano part is included, featuring complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

Measure numbers 36 and 43 are clearly marked at the beginning and end of the page, respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This page contains a musical score for measures 377 to 412. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Two Hrn. (Horn) staves
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Tenor Trombone)
- Tba. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbal)
- Tri. (Triangle)
- S. D. (Snare Drum)
- B. D. (Bass Drum)
- Alm. (Alto Saxophone)
- Mar. (Maracas)
- Vib. (Vibraphone)
- Nyl. (Nylon String Guitar)
- Pno. (Piano) - grand staff
- Vln. 1 (Violin I)
- Vln. 2 (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Ve. (Violoncello)
- Ch. (Contrabass)

The score features a variety of musical notations including melodic lines, chords, and rhythmic patterns. The piano part includes complex textures with arpeggiated figures and sustained chords. The woodwinds and strings provide harmonic support and rhythmic drive throughout the passage.

386 rit. . . . . 44 Allegro  $\text{♩} = 145$  poco rit. . . . . poco rit.

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cymbl. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

Allegretto  $\text{♩} = 110$

393 45 46

Picc.   
 Fl.   
 Ob.   
 Cl.   
 Bsn.   
 Hn.   
 Hn.   
 Tpt.   
 Tbn.   
 Tba.   
 Timp.   
 Cym.   
 Tri.   
 S. D.   
 B. D.   
 Alm.   
 Mar.   
 Vib.   
 Xyl.   
 Pno.   
 \*  $\text{♩} = 110$

45 46

Vln. 1   
 Vln. 2   
 Vla.   
 Vc.   
 Cb.   
*pp*

416

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Timp.

Cym.

Tri.

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno.

47

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*pizz.*

*pp*



445

Picc. Fl. Ob. Cl. Bsn. Hn. Hn. Tpt. Tbn. Tba. Timp. Cym. Tri. S. D. B. D. Alm. Mar. Vib. Xyl. Pno. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Cb.

The musical score for page 42, measures 445-452, is presented in a standard orchestral layout. The score begins at measure 445. The instruments listed are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (two parts), Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbals, Triangle, Snare Drum, Bass Drum, Alcornet, Maracas, Vibraphone, Xylophone, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The page number 42 is located at the top left, and the measure number 445 is at the top left of the first staff.

433 **50**

Picc. *mf* *f* *mp* *f*

Fl. *mf* *f* *mp* *f*

Ob. *mf* *f* *mp* *f*

Cl. *mf* *f* *mp* *f*

Bsn. *mf* *f* *mp* *f*

Hrn. *mf* *mp* *f*

Hrn. *mf* *mp* *f*

Tpt. *mf* *mp* *f*

Tbn. *mf* *mp* *f*

Tba. *mf* *mp* *f*

Timp.

Cym.

Tri.

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pao. *mf* *f* *mp* *f*

**50**

Vln. 1 *mf* *f* *mp* *f*

Vln. 2 *mf* *f* *mp* *f*

Vla. *mf* *f* *mp* *f*

Ve. *mf* *f* *mp* *f*

Cb. *mf* *f* *mp* *f*

460 **51**

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *sf*

Hn. *mf*

Hn. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mp*

Tba. *sf*

Timp. *f*

Cym. *mp* Sust. Syml Cymb. *p*

Tri. *mp*

S. D. *mf*

B. D. *f*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

52

469

Picc.  
 Fl.  
 Ob. *a 2*  
 Cl. *a 2*  
 Bsn. *a 2*  
 Hn. *a 2*  
 Hn. *a 2*  
 Tpt. *a 2*  
 Tbn. *a 2*  
 Tba. *unis.*  
 Timp.  
 Cym. *Tam-tam*  
 Tri.  
 S. D. *mf*  
 B. D. *mf*  
 Alm.  
 Mar.  
 Vib.  
 Xyl.  
 Pno. *mf*  
 Vln. 1 *mf*  
 Vln. 2 *mf*  
 Vla. *mf*  
 Vc. *mf*  
 Cb. *mf*

53

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Hn.  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tri.  
S. D.  
B. D.  
Alm.  
Mar.  
Vib.  
Xyl.  
Pno.  
53  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

54

481

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Cymb

Tri.

S. D.

B. D.

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl.

Pno.

54

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.

55

483

Picc. *mf* *ff*

Fl. *mf* *ff*

Ob. *mf* *ff*

Cl. *mf* *ff*

Bsn. *mf* *ff*

Hrn. *mf* *ff*

Hrn. *mf* *ff*

Tpt. *mf* *ff*

Tbn. *mf* *ff*

Tba. *mf* *ff*

Temp. *mf* *ff*

Cym. Tam-tam *mf* *ff*

Tri. *mf* *ff*

S. D. *mf* *ff*

B. D. *mf* *ff*

Alm.

Mar.

Vib.

Xyl. *mf* *ff*

Pno. *mf* *ff* *ff*

55

Vln. 1 *mf* *ff*

Vln. 2 *mf* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Ve. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*



Бодом одамга ухшар,

Навбахорни суяди.

Одам бодомга ухшар,

Эрта гуллаб куяди

Шу шер асосида биринчи романс ёзилган. Унинг мазмуни бодом ва одам тимсолини курсатиб беради.

### *Bodom Odamga O'xshar*

M.To'rajonov

**Presto**

Baritone

**Presto**

Piano *p*

The musical score is for a piece titled 'Bodom Odamga O'xshar' by M. To'rajonov. It is written for Baritone and Piano. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Baritone part consists of three measures of whole rests. The Piano part consists of three measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure continues the melodic line with a fermata over the second measure. The third measure concludes the piece with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Кириш қисми одамнинг ҳаётини, унинг ҳис туйғуларини ва эрта гуллаб қуйишини курсатиб беради. Асарнинг қолган қисми кириш қисмининг дебочаси ҳисобланади. Асарда бодом одамга ухшар сузидан олинган. Қолган романслар ҳам шу тарзда давом этади.

Туркумнинг учунчи романи “Шошқалоқ одам” деб номланади. Бу романда ҳар бир инсоннинг шошиб яшаши ифодаланган. Унга асос қилиб қитата сифатида “Мотам марши” ритмлари олинган.

**Shoshqaloq Odam**

75 **Largo** ♩=40

Bar.

Pno.

**Largo** ♩=40

*mp* 3

*f* *f*

## Фортепиано ва оркестр учун концерти партитураси таҳлили

Асар бир қисмли шаклда ёзилган унда тўртта қисм бирлаштирилган. Асар фортепианонинг киришидан бошланади. Бу интонациялар асар давомида лейтмавзу ва лейтгармония сифатида келади. Экспозиция қисмида ноадатий ритмик формулани кўриш мумкин. Бу ерда кириш қисмининг элементлари секин аста бош партияси мавзусига уланиб кетади. Оркестр эса фортепианони ритмик ва гармоник жихатдан тўлдиради. Бош партия до модал тоналликда бошланган бўлиб бош партия элементларини оркестр ижро этади.

The image displays a page from a musical score for Piano and Orchestra. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Tambourine, Triangle, Snare Drum, and Bass Drum. The string section consists of Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of 150. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*, as well as performance instructions like *arco* for the strings. The piano part features a complex rhythmic pattern, while the strings provide a harmonic and rhythmic accompaniment.

Musical score for orchestra and piano, measures 8-13. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tubas (Tba.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Triangles (Tri.), Snare Drums (S. D.), Bass Drums (B. D.), Alcornet (Alm.), Maracas (Mar.), Vibraphone (Vib.), Xylophone (Xyl.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Ve.), and Double Bass (Cb.).

Measures 8-13 show a complex orchestral texture. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the piano provides a dense harmonic accompaniment. Dynamics range from *mp* to *ff*. A first ending bracket is present in measures 10-11.

Ёндош партия метроритмик жихатидан бир мунча мураккаб бўлиб у ерда асосий ритмик кўринишни фортепиано бажаради. Гармоник жихатдан унча мураккаб бўлмаган холатда ритмик томонлама ривожланади. Мавзу биринчи бўлиб фортепианода сўнгра торли чолгулар гуруҳида давом этади. Бу ерда мавзунинг уч маротаба ўтишини кўришимиз мумкин. Бу мавзу кейинчалик турли тоналликларда ва фактураларда ривожлантирилади. Мавзунинг асосида ойнасимон реприза вужудга келади. Характер жихатидан мавзуси миллий мақом мусиқадаги бази элементларни илғаш мумкин.

The image shows a musical score for a symphony movement. It features seven staves: Xyl. (Xylophone), Pno. (Piano), Vln. 1 (Violin I), Vln. 2 (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Piano part is the most active, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin I and II parts enter later in the section, playing a melodic line. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mp*. Articulation markings include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A rehearsal mark '10' is placed above the Violin I staff.

Экспозициядан сўнг боғловчи қисм келади у кириш қисми мавзулари асосида. Эштилиш жихатидан ривожлов қисмига ҳам ўхшайди, лекин бу ерда ушбу партия боғловчи вазифасини бажаради. Фортепианода кетаётган тўхтовсиз харакат ёғоч дамли чолгулар билан бойитилади. Фортепианонинг бази ритмик кўринишларини ксилафон чолғуси тўлдирди. Торли чолгулар гуруҳида ўзига хос бўлган янги мусиқий элемент ривожланади. Бу қисмнинг сўнги икки такти бош партия ва ёндош партия элементларидан олинган бўлиб бу қисм орқали концертнинг умумий 1 қисми тугалланганлигини эшитиш мумкин.

Асар умумий олиб қараганда соната аллегроси шаклида, лекин унга ўзгартиришлар киритилган. Масалан ривожлов қисмидан олдин кичик эпизод

келтирилган. Бу ерда янгича элемент ва мусиқий мато янграйди. Атмосферали ва медитацион мусиқа бутун оркестрнинг тембр гўзалликлари орқали кўрсатиб берилган.

Ривожлов қисмида бош партия элементларини ва ёндош партия элементларини эшитиш мумкин. Улар тез суратда хар хил чолғу гурухлари орқали кўрсатиб берилади. Бу ерда асосан бош партия элементлари кўпроқ ривожланган бўлиб у турли хил фактура кўринишига келади.

Cym.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  Cymb.  $p$   $f$

Tri.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $p$

S. D.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

B. D.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Alm.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Mar.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $p$   $f$

Vib.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Xyl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Pno.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $f$   $p$   $f$

31 Allegro ♩=160

Vln. 1  $\frac{4}{4}$   $f$

Vln. 2  $\frac{4}{4}$   $f$

Vla.  $\frac{4}{4}$   $p$   $f$

Vc.  $\frac{4}{4}$   $p$   $f$

Cb.  $\frac{4}{4}$   $p$   $f$

Реприза қисми ойнасимон, яъни биринчи ёндош партия сўнг бош партия гавдалантирилади. Ёндош партия динамик реприза кўринишида қайтарилган. Бош партия асли холича қайтган. Кода қисми бош партиянинг элементларида ёрқин финал образида келган.

55

## ХУЛОСА ВА ТАКЛИФЛАР

Ўқувчиларни мусиқа соҳасида эстетик тарбиялашда Ўзбекистон композиторларининг камер-чолғу мусиқаси, йирик асарлари намуналари, уларнинг мазмуни ва унда қўлланилган чолғулар ҳақидаги билим, кўникмалар бўлиши самаралидир. Мусиқа дарслари самарадорлигини таъминлаш учун қуйидаги асарларнинг ноталари, аудио тасмалари, Битирув малакавий ишларнинг изоҳлари, магистрлик диссертацияларнинг авто рефератлари бўлиши лозим. Шунингдек, ўқувчиларни композиторлик ижодиётига қизиқтириш учун замонавий педагогик технологиялардан фойдаланиш зарур:

1. Ўқувчилар шахсиятида яширин бўлган мусиқий қобилиятларни кашф этиш ва ривожлантириш;

2. Ўқувчиларда мусиқий кўникмаларни шакллантириш, қайсики бу кўникмалар уларда фақатгина мусиқага оид билимларни муваффақиятли ўзлаштириш имкониятини яратибгина қолмай, балки уларни ижтимоий турмуш вазифаларини еча олишга тайёрлаб бориши керак;

3. Ўқувчиларда мусиқага қизиқиш уйғотиш, ижро этиш, соз чалишга нисбатан уларни қизиқтириш;

4. Мусиқа ўқитувчиси бутун педагогик–психологик воситаларни қўллаган ҳолда ўқувчиларни эстетик тарбиялаши лозим. Фақатгина шундай яхлит фаолият натижасида ўқувчилар мусиқа таълими якунида мусиқий идрок, мусиқий онг, ижро этиш кўникмаси ва соз чалиш каби кўникмаларига эга бўлиши, шунингдек, мусиқага оид тушунчаларни аниқ англаб етишлари керак.

5. Тингловчиларда айнан жонли ижрога қизиқиш уйғотиш катта аҳамият касб этади. Зеро, жонли ижрони кузатган ҳар қандай ўқувчи ўзи учун зарур бўлган ижрочилик кўникмаларини олиши мумкин.

## Фойдаланилган адабиётлар рўйхати

1. Ўзбекистон Республикасининг Конституцияси. – Тошкент: «Ўзбекистон», 1998. – 48 бет.
2. Ўзбекистон Республикасининг “Таълим тўғрисида”ги Қонуни. Тошкент, 1997 й., 29 август № 463-1.
3. Ўзбекистон Республикасининг “Кадрлар тайёрлаш миллий дастури”. Тошкент, 1997 й., 29 август № 463-1.
4. Каримов И.А. Ўзбекистон: миллий истиқлол, иқтисод, сиёсат, мафкура. 1- том. –Тошкент: Ўзбекистон, 1996. – 364 б.
5. Каримов И.А. Ватан саждагоҳ каби муқаддасдир. Асарлар: 3 – жилд.-Тошкент: Ўзбекистон, 1996. – 367 б.
6. Каримов И. А. Баркамол авлод-Ўзбекистон тараққиётининг пойдевори. - Тошкент: "Ўзбекистон", 1997. – 62 бет.
7. Каримов И.А. Юксак маънавият – енгилмас куч. – Тошкент: «Маъанавият», 2008.
8. А.П. Парсегова. Анализ музыкальных произведений. Ташкент – “Пm ziyo” – 2009.
9. Мусиқий энциклопедия. Тошкент, 1983й.
10. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990 -144с.
11. А.Жабборов “Ўзбекистон бастакорлари ва мусикашунослари” – Тошкент 1996
12. Т.А.Головянц Камерно инмтрументальная ансамблевая музыка Узбекистана. Ташкент 1990.
13. Г. Благодатов. История симфонического оркестра. Ленинград 1969
14. Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки. I том. Москва.,1946

15. Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки. II том. Москва.,1946

16. С.Н.Василенко. Инструментовка для симфонического оркестра. II том. Москва.,1952