

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI  
MADANIYAT VA SPORT ISHLARI VAZIRLIGI  
RESPUBLIKA XALQ IJODIYOTI, MA‘DANIY-MA‘RIFIY ISHLAR  
ILMIY-METODIK HAMDA AXBOROT MARKAZI  
O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР  
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА, КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ  
РАБОТЫ И ИНФОРМАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**Saida YULDASHYEVA**

**NURILLA ZOKIROVNING  
«BESH RUBOIY» VOKAL TURKUMI  
JO‘RNAVOZLIK SINFIGA**

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ПЯТЬ РУБАИ  
НУРИЛЛЫ ЗАКИРОВА В  
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

Musiqa yo‘nalishidagi oliy ta’lim muassasalari uchun  
o‘quv qo‘llanma

Учебное пособие для высших музыкальных образовательных  
учреждений

Toshkent  
2011

*O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Ilmiy-uslubiy kengashi va O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat va sport ishlari vazirligi Respublika xalq ijodiyoti, ma‘daniy-ma‘rifiy ishlar ilmiy-metodik hamda axborot markazi tomonidan nashrga tavsiya etilgan.*

*Рекомендовано к изданию Научно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана и Республиканским научно-методическим центром народного творчества, культурно-просветительной работы и информации Министерства Культуры и спорта Республики Узбекистана.*

**Mas’ul muharrirlar:** san’atshunoslik fanlari nomzodi, professor v.b.  
**S.Begmatov.**  
san’atshunoslik fanlari nomzodi, professor  
**I.Galushenko.**

**Taqrizchilar:** professor **R.Polatxanova.**  
san’atshunoslik fanlari nomzodi, dotsent  
**L.Krasuskaya.**

**Ответственные редакторы:** Кандидат искусствоведения, профессор **С.Бегматов.**  
Кандидат искусствоведения, профессор  
**И.Галущенко.**

**Рецензенты:** Профессор **Р.Полатханова.**  
Кандидат искусствоведения, доцент  
**Л.Крацуская.**

O‘quv qo‘llanma o‘zbek kompozitori Nurilla Zokirovning (1942-2003) «Besh ruboij» vokal turkumi ustida pianinochi-jo‘rnovozning ishlashi va ijro tahliliga bag‘ishlanadi. Bakalavriat va magistratura bosqichlarining jo‘rnovozlik sinflarida, shuningdek, konsert-ijrochilik amaliyotida foydalanish uchun tavsiya etiladi.

Учебное пособие посвящено исполнительскому анализу и работе пианиста концертмейстера над вокальным циклом Пять рубаи известного узбекского композитора Нуриллы Закирова (1942-2003). Рекомендуется для использования в концертмейстерских классах бакалавриата и магистратуры, а также в концертно-исполнительской практике.

© O‘zbekiston davlat konservatoriyasi  
Tahrir-nashriyot bo‘limi  
© S.B.Yuldashyeva, 2011.

Joʻrnavezlik sinfi oʻqituvchisining pianinochi talabalar bilan vokal turkumlar ustida ishlashi, boʻlajak mutaxassislarni tayyorlashning muhim bosqichidir. Bu jarayonda Oʻzbekiston kompozitorlarining mazmundor, badiiy-estetik jihatdan ibratli boʻlgan vokal turkumlari muhim ahamiyat kasb etadi. Soʻnggi yillarda respublikamizda musiqa ijrochiligi va pedagogikasining mazkur sohasiga bagʻishlangan qator nashr materiallari paydo boʻldi.<sup>1</sup> Musiqa ijodiyotining ushbu sermahsul sohasini kengaytirishga intilish, N.Zokirovning nazarimizda nihoyatda qiziqarli va noyob boʻlgan asarini koʻrib chiqishimizga sabab boʻldi.

N.Zokirovning XIII asrda yashab ijod etgan shoir Pahlavon Mahmud sheʼrlariga

Работа педагога концертмейстерского класса со студентами-пианистами над вокальным циклом является одним из важнейших этапов профессионального обучения и музыкального воспитания будущего специалиста. Значительное место в этом процессе занимают вокальные циклы композиторов Узбекистана, предоставляющие содержательный, эстетически-художественный и познавательный материал. В последние годы в республике появились публикации, посвященные этой сфере музыкального исполнительства и педагогики.<sup>1</sup> Стремление расширить эту плодотворную область музыкального творчества явилось причиной обращения к рассмотрению очень интересного и оригинального, на наш взгляд, сочинения Н.Закирова.

Пять рубаи Н.Закирова на слова поэта XIII века Пахлавана Махмуда (перевод

---

<sup>1</sup> Полатханова Р. Вокальный цикл «Бахор келди» Р.Абдуллаева в концертмейстерском классе. Вопросы интерпретации произведений композиторов Узбекистана. –Т., 1993.

Полатханова Р. Вокальный цикл Р.Абдуллаева «Хиросима фарёди» в классе концертмейстерского мастерства. –Т., 1999.

bastalagan beshta ruboiysi shu zahoti ijrochilik va pedagogika amaliyotiga kiritilib, musiqa-shunoslikda ham yoritildi.<sup>1</sup> Tadqiqotchi Chaman Nosirova ta'kidlaganidek, «Kompozitor-ni asar mazmunining falsafiyligi, hayot mazmunini mu-shohada etishi, uning tezkorligi, undagi qarama-qarshiliklar o'ziga jalb etgan»<sup>2</sup>. Taqdim etilayotgan ushbu qo'llanmada e'tibor asarning aynan jo'rnavozlik sinfida o'rganilishi lozim bo'lgan jihatlariga qaratiladi.

Pianinoning vokal turkumi ustida ishlashi musiqiy va adabiy matnni o'zlashtirish, obrazli mazmunni yoritishga yo'naltirilgan ifodaviy vositalar xususiyatlarini ajratib olishidan boshlanadi. Shu bois ijrochi musiqa va so'zning o'zaro ta'sirini tafakkur etish yo'lida bu ikki san'at turining teran ichki qardoshligi asosida kechuvchi «musiqa va so'z» muammosini hal etishi zarur. Ushbu o'zaro ta'sirning bir-

на русский язык осуществил А.Бердников в 1976 году) сразу же вошли в исполнительскую и педагогическую практику и получили освещение в музыковедении.<sup>1</sup> Как справедливо отметила исследователь Чаман Насырова: «Композитора привлекла философичность содержания – размышления о смысле жизни, о её быстротечности, о её противоречиях»<sup>2</sup>. В предлагаемой работе внимание сосредоточено, прежде всего, на тех аспектах, которые необходимы для изучения этого произведения в концертмейстерском классе.

Работа пианиста над вокальным циклом начинается с освоения текста – музыкального и литературного, с выявления специфики выразительных средств, направленных на раскрытие образного содержания. Поэтому исполнителю необходимо погружение в проблему «музыка и слово», в осмысление путей взаимодействия музыки и слова, происходящего на основе глубокого

---

<sup>1</sup> История узбекской советской музыки. В 3-х томах. Том III. –Т., 1991. –С. 59-60.

<sup>2</sup> Shu adabiyot, 69-b (Там же, с. 69).

lashtiruvchi asosi musiqiy va she'riy ijodiyotning spesifik xususiyati sifatida keluvchi ohang sanaladi. «She'rning ham, musiqaning ham yangrash jarayoni bitta, – deya ta'kidlagan edi B.Asafyev, – bu shunday holatki, unda birinchi yangrovchi nuqta (lahza)dan oxirgisigacha jarangning muttasil jarayoni majburiy shart sifatida namoyon bo'ladi»<sup>1</sup>. She'rda ohangdan tashqari har bir so'z yoki so'z birikmasining aniq ma'nosi ham mavjuddir. Shu bois nazmning musiqiyligi tushunchasi nafaqat she'r musiqasini, balki umuman butun asar mazmunini ham o'z ichiga oladi.

Sharqning buyuk mutafakkirlaridan Forobiy, Ibn Sino, Jomiy, Sheroziylar juda qadim davrlardayoq musiqa va she'riyatning uzviy bog'liqligini ta'kidlagan edilar. Jumladan, Forobiy o'zining «Katta musiqa kitobi» asarida she'r matni bilan bog'langan kuyni alohida ko'rinish sifatida ajratgan edi.<sup>2</sup>

внутреннего родства этих двух видов искусств. Объединяющим началом в этом взаимодействии является интонация как специфическая особенность музыкального и поэтического творчества. «Сущность процесса звучания и стиха, и музыки – одна, – отмечал Б.Асафьев, – это некое состояние, в котором как обязательное условие предстает непрерывность процесса звучания от первой зазвучавшей точки (мига) до последней»<sup>1</sup>. Помимо интонации в стихе присутствует ещё и конкретный смысл отдельного слова или сочетания слов. Поэтому понятие музыкальности поэзии включает не только музыку стихов, но и смысловую сущность произведения.

Великие мыслители Востока Фараби, Ибн Сина, Джами, Шерази ещё в далёком прошлом отмечали теснейшую связь музыки и поэзии, так, например, Фараби в своей «Большой книге музыки» выделил мелодии, связанные с текстом, в особый вид.<sup>2</sup> Квантитатив-

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. Данте и музыка. –Петроград, 1921. –С. 8.

<sup>2</sup> Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. –Т., 1986. –С. 10.

Uzun va qisqa bo'g'inlar almashinuviga asoslangan aruz vaznining kvantitativ xarakteri musiqiy ritmikaga yaqinlashib, Sharq she'riyatiga alohida ohangdorlik baxsh etadi. Bularning barchasi O'zbekiston kompozitorlarining vokal turkumlarini, ayniqsa N.Zokirovning «Besh ruboiy»sini o'rganishda muhim ahamiyat kasb etadi. Pahlavon Mahmud she'rlarining yuksak badiiy qiymati, ifoda etilgan tuyg'ularning teranligi kompozitorni ilhomlantirdi va zamonaviy vokal lirikasining yorqin namunasini yaratilishiga keng imkon berdi.

N.Zokirovning Sharqda keng tarqalgan she'riy janrlardan biri – ruboiyga murojaat etishi diqqatga sazovordir. Mazkur janr xususiyatlari xususida biz, ruboiy bilan bog'liq vokal turkumlar ustida ish boshlovchi o'qituvchi va talabalarga tavsiya etgan A.Mansurovning «Umar Hayyom ruboiylari» nomli asariga bag'ishlangan nashrimizda so'z yuritgan edik.<sup>1</sup> Bu borada Sharq vokal lirikasining tadqi-

ный характер стихосложения аруз, основанный на строгом чередовании долгих и коротких слогов, приближаясь к музыкальной ритмике, сообщает восточному стиху особую напевность. Всё это очень важно при изучении вокальных циклов композиторов Узбекистана, и особенно цикла Пять рубаи Н.Закирова. Высокая художественная ценность стихов П.Махмуда, глубина воплощаемых чувств вдохновили композитора и создали широкие возможности для возникновения на этой почве яркого образца современной вокальной лирики.

Примечательно обращение Н.Закирова к жанру рубаи – одному из самых распространённых на Востоке поэтических жанров. О специфике данного жанра мы уже говорили в нашей публикации о вокальном цикле А.Мансурова «Рубаи Омара Хайяма»<sup>1</sup>, с которой рекомендуем ознакомиться педагогам и студентам, начинающим работу над вокальным циклами, связанными с

---

<sup>1</sup> Юлдашева С. Вокальный цикл А.Мансурова «Рубаи Омара Хайяма» // Вопросы обучения музыкантов в вузе. –Т., 1998.

qotchisi I.Malmbergning asarlari bilan tanishish foydadan xoli bo'lmaydi, zero muallif ta'kidlaganidek, ruboiyda musiqa va so'zning bog'liqligi Sharq she'riyatining boshqa janrlariga nisbatan o'zgacha ko'rinishda va birmuncha murakkab holda namoyon bo'ladi: «Bu, avvalo, miniatyuraning o'zi ega bo'lgan o'sha xususiyatlar sababli yuz beradi. Bu xususiyatlarga ixchamlik va shaklning kanonik barqarorligi, mazmun tuzilmalarining ko'p ma'noga egaligi va ko'p rejaliligi, shuningdek, Sharq she'riy miniatyurasida ramziy (simvolika) uslublar, allegoriyalar, parallelizmlar, ramnissensiyalarning mavjudligi kiradi. Miniatura ega bo'lgan eng muhim xususiyat – bu uning maqsad sari shunday yo'l bilan yo'naltirilganligiki, natijada u beixtiyor shoir hissiyotlarini yuqtirgan holda ijodiy jarayonga aloqador bo'lib qoladi. Bu «aloqadorlik» badiiy tabiatni faollashtirib, musiqiy muhitni chaqiradi»<sup>1</sup>.

рубаи. Большую пользу в этом плане могут оказать публикации исследователя восточной вокальной лирики И.Мальмберг, справедливо отметившей, что связи музыки и слова в рубаи проявляются по-особому и сложнее, чем в других жанрах восточной поэзии: «Это происходит, прежде всего, в силу тех свойств, которыми обладает сама миниатюра. К ним относятся лаконизм и каноническая устойчивость формы, многозначность и многоплановость смысловых структур, а также наличие в восточной поэтической миниатюре приёмов символики, аллегии, параллелизмов, рамнищенций и др. Очень важное свойство, которым обладает миниатюра, это её направленность к перцепиенту, таким образом, что он, невольно заражаясь эмоциональностью поэта, становится сопричастным к творческому процессу. Эта «сопричастность» активизирует художественную натуру, вызывает музыкальные ассоциации»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Мальмберг И. Вокальный цикл Р.Калсона на слова Омара Хайяма // Вопросы музыковедения Узбекистана. –Т., 1982. –С. 74.

Shu bois N.Zokirov turkumi ustida ish boshlayotgan pianinotchiga Sharq ruboiylarining badiiy olamiga singib, ularni ifodali o'qish, teran ma'nolarini anglab etish, she'r musiqasini mulohaza qilish juda foydalidir. Ruboiy janrida O'rta asrlarda Sharqda keng tarqalgan hayotga shubha bilan qarash, bu hayotni rad etish, qismat oldidagi ojizlik, tarki dunyo qilish kabi holatlar yorqin namoyon bo'ladi. Bularning barchasi P.Mahmudning she'riy miniaturalarida o'zining badiiy ifodasini topgandir. Unga falsafiy-axloqiy yo'nalish, pessimizm, fatalizm va ayni paytda hayotning nomukammalligiga qarshi shiddat bilan bosh ko'tarish xosdir.

Ibn Sino, Nizomiy, Fuzuliy, Rudakiy, Navoiy kabi mazkur janrning buyuk ustalari bilan bir qatorda P.Mahmud ham o'z she'rlarida bu dunyoni vaqtinchalik, o'tkinchi deb hisoblaydi, u ham faqat o'limdan so'ng boqiy dunyo boshlanishini talqin etadi. Mahmudning to'rtliklari o'zining o'ta ixchamligi, tasviriy vositalarining oddiyligi, ritmining

Поэтому пианисту, начинающему работать над циклом Н.Закирова, очень полезно погрузиться в художественный мир восточных рубаи, прочесть их с выражением, вдумываясь в их глубокий смысл, в музыку стиха. В жанре рубаи наиболее ярко проявилось скептическое отношение к жизни, отрицание этой жизни, бессилие перед непредотвратимостью судьбы, отшельничество, широко распространенные на средневековом Востоке. Все это нашло яркое художественное воплощение в поэтических миниатюрах П.Махмуда, которому так присущи философско-этическая направленность, pessimizm, fatalizm, и при этом, страстный протест против несовершенства жизни.

Также как и другие великие мастера этого жанра Ибн Сина, Низами, Физули, Рудаки, Навои П.Махмуд в своих стихах считает мир временным, преходящим, проповедует вечную жизнь и блаженство, которые можно обрести только после смерти. Четверостишия Махмуда покорают своей предельной лаконичностью, простотой

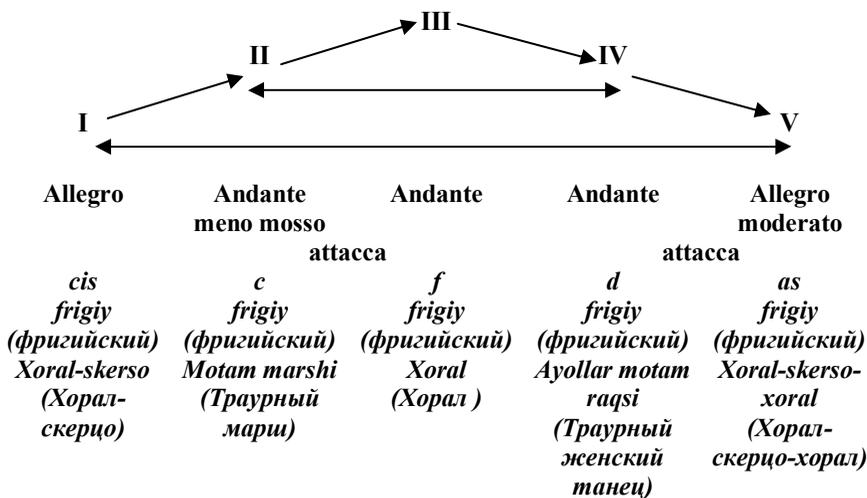
egiluvchanligi bilan o'quvchi qalbini zabt etadi. Uning she'rlaridagi donishmandlik va teranlik, fikrlarining nafisligi va musiqiyliigi, so'zlarining yuksak hissiy ta'siri N.Zokirov musiqasida o'zining munosib ifodasini topdi. N.Zokirov turkumi noyob musiqiy-she'riy birligi bilan xarakterlanadi. Asarning musiqiy tili ruboiylarni ohangga solib o'qish an'anasidan kelib chiqqan. Bu vokal partiyasining vazmin, e'tiborli, ortiqcha affektatsiyalarsiz xarakterini, fortepiano jo'rnavozligining qat'iyatini, fortepiano partiyasidagi fakturada ostinatolilikning ustunligini aniqlab beradi.

Pahlavon Mahmudning besh she'riy miniatyurasi N.Zokirov vokal turkumida mantiqan tuzilgan mazmunli va arxitektonik tizimni hosil qiladi. Unda turlicha rejalar va hatto mazmun-syujet yo'lini kuzatish mumkin. Ushbu turkumda arxitektonik asos tabiiydir: bunda chetki ruboiylar umumlashtirilgan holda mazmunan o'xshash bo'lib keladi. Ular hayotiy reallik bilan, hayot bilan bog'liq holda butun turkumni qamragan, bamisoli

изобразительных средств, гибкостью ритма. Мудрость и глубина его стихов, изящество мысли и музыкальность, высокий эмоциональный накал слова получили адекватное воплощение в музыке Н.Закирова. Цикл Н.Закирова характеризуется органичным музыкально-эстетическим единством. Музыкальный язык произведения возникает из традиции чтения рубаи нараспев. Это определяет характер вокальной партии – сдержанной, сосредоточенной, без лишней аффектации, строгость фортепианного сопровождения, преобладание остинатности в фактурном оформлении фортепианной партии.

Пять поэтических миниатюр Махмуда образуют в вокальном цикле Н.Закирова логически выстроенную смысловую и архитектурно-системную систему, в которой можно проследить различные планы и даже смысловую-сюжетную линию. Архитектоническое начало в цикле очевидно: крайние рубаи обобщённого плана сходны по содержанию. Связанные с земной реальностью, с жизнью они образуют реприз-

arkasimon takroriylikni hosil qiladilar. Ikkinchi va to'rtinchi ruboiylar mazmun jihatdan o'tuvchi-bog'lovchi vazifasini bajaradi. Ular o'lim va muhabbat haqida so'zlaydilar, uchinchi ruboiy esa markaziy bo'lib, unda Yaratganning qudrati madh etiladi, u butun turkumning o'ziga xos asos o'qi hisoblanadi. Turkumning umumiy tuzilishini chizma ko'rinishida quyidagicha tasavvur etish mumkin:



ность, словно арки, обрамляя цикл, второе и четвертое рубаи выполняют роль смысловых связок-переходов, говоря о смерти и любви, а третье – центральное, в котором воспевается величие Творца, является своеобразной осью всего цикла. В схематическом плане общую структуру цикла можно представить наглядно в следующем виде:

Shunday qilib, she'riy matnning o'zidayoq uch qismlilik va simmetriya dasturlanadi. Ular kompozitor tomonidan shoir Mahmudning musiqiy ruboiylariga nihoyatda

Таким образом, уже в стихотворном тексте программируется трёхчастность и симметрия, которые тонко воплощены композитором в его музыкальном прочтении

nafislik bilan singdirilgan. Shu tariqa turkumning chetki qismlari tez sur'atda, o'rta qismlar esa mo'tadillik bilan yangraydi. Badiiy fikrning maqsadliligi qismlar o'rtasidagi musiqiy-ohangdorlikka sabab bo'lib, ayniqsa, ular turkumning chetki qismlarida yorqin namoyon bo'ladi. Bunda falsafiy savol sifatida yangrovchi va asarning barcha qismlarida, har safar o'zgacha tusda rivojlantirilgan kichik tersiya hajmidagi leytmavzuga e'tiborni qaratmoq zarur.

Turkumda «janr orqali umumlashtirish» (musiqashunos A.Alshvang ta'rifi) nihoyatda ustalik bilan amalga oshirilgan. N.Zokirov fortepiano partiyasida turli xil maishiy va kasbiy janrlar unsurlarini o'zgartirib beradi va bu bilan muayyan semantik tubma'noni hosil qiladiki, u asar musiqasiga alohida serma'nolik hamda ko'prejalilikni baxsh etadi.

Asarning protsessual tomoni turkumda go'yo punktir sifatida belgilangan syujet chizig'ini nihoyatda shartli tarzda ajratib ko'rsatadi. Turkum qahramoni teran ruhiy

рубай Махмуда. Так, крайние части цикла звучат в быстром темпе, средние – в умеренном. Цельности художественного замысла способствуют музыкально-интонационные связи между частями, особенно ярко они проявляются в крайних частях цикла, необходимо обратить внимание на лейттему в объёме малой терции, звучащей как философский вопрос, и получающую развитие во всех частях произведения, при этом в каждом случае по-иному.

Очень оригинально осуществлено в цикле «обобщение через жанр» (определение музыковеда А.Альшванга). В фортепианной партии Н.Закиров преломляет элементы различных бытовых и профессиональных жанров, образуя тем самым определённый семантический подтекст, что придает музыке произведения особую многозначность и многоплановость.

Процессуальная сторона цикла довольно условно выявляет сюжетную линию, которая намечена в цикле как бы пунктиром. Герой цикла пребывает в состоянии глу-

siqilish holatiga tushadi, ammo u Tangriga iltijo qilib, uning marhamatini anglab, hayot bilan uyg'unlasha boradi, unda optimistik hayotiy ishonch paydo bo'ladi, bu hayot go'zalliklarini madh eta boshlaydi. Shunday qilib, birinchi ruboiyda tarki dunyochilik, sargardonlik va yolg'izlik ifodalangan bo'lsa, ikkinchisida, umidlarning sarobga aylanishi va o'limdan taskin topish, uchinchisida Yaratganning qudratini madh etish va to'rtinchisida abadiy ishq va uni deb eshushidan ayrilish, va nihoyat, beshinchi ruboiyda hayot go'zalligiga, uning uyg'unligiga ishonish va riyokorlik hamda diniy aqidaparastlikka qarshi bosh ko'tarish o'z ifodasini topgan.

Natijada turkum tarkibida inson hayotining butun tarixi o'zining g'am va azoblari, quvonchi-yu, umidlari bilan o'ta aniq tarzda gavdalanadi. Miniaturalarning musiqiy matnidagi hissiy sozlanish, turkumning chetki bo'limgidagi so'z va tushunchalarga bevosita bog'liq holatda kechadi. Shunday qilib, birinchi va ikkinchi ruboiylardagi «barcha gunohlarning yuvilishi», «g'amlar zulmatiga»,

бокой депрессии, но, обратившись к всевышнему и познав любовь, приходит к гармонии мира, к оптимистическому жизнеутверждению, воспеванию красоты земной жизни. Таким образом, в первом рубаи выражено разочарование, скитальчество и одиночество, во втором – крушение надежд и обретение утешения в смерти, в третьем – воспевание величия Творца и в четвертом – воспоминание о вечной любви и самозабвение, наконец, в пятом – вера в красоту мира, её гармонию и протест против святош, религиозного догматизма.

В итоге в цикле проходит целая история жизни человеческой с её печалью и страданиями, радостями и надеждами, причём в предельно сконцентрированном виде. Эмоциональный строй в музыкальном тексте миниатюр находится в непосредственной зависимости от слов и понятий, содержащихся в крайних разделах цикла. Так, в первом и втором рубаи, слова «искуп-

«o‘lim» kabi so‘zlar, to‘rtinchi va beshinchi ruboiylarda «shodon ko‘zlar yog‘dusi», «hayot qanday go‘zal» singari so‘zlarga almashtiriladi. Borliqning fazoviy manzarasi parallelizmlar bilan kuchaytiriladi: chegarali – cheksiz, yo‘l – uy, avliyolik – gunoh, g‘am – shodlik, hayot – o‘lim.

Vokal turkumida she‘riy matn nazmi musiqiy tafakkur mantig‘iga bo‘ysunadi. Ayni paytda nazmiy spetsifika miniatyuralar musiqiy tilining xususiyatini, ularning shaklini, chetki qismlar va o‘rta qismlar orasidagi yorqin kontrastni belgilab beradi. Hissiy-dramaturgik jihatdan asosiy obraz dinamikasining rivoji ajratib ko‘rsatiladi. Shaklan mukammal va tugal bo‘lgan har bir miniatyura turkumiylik sharoitlarida yaxlit konstruksiya unsuri sifatida ochilib, umumiy hissiy-obrazli tizimga qo‘shiladi. Bu musiqiy-ifodaviy vositalarning barcha komponentlarida, ya‘ni sur‘atda, kuyda, ladda, ritmda, garmoniyada, fakturada, ijrochilik shtrixlarida kuzatiladi.

ление всех грехов», «тѣму печалей», «смерть» уравниваются в четвёртом и пятом рубаи словами «блеск весѣлыхъ глазъ», «какъ прекрасенъ миръ». Космическая панорама бытия усиливается параллелизмами: конечное – бесконечное, путь – дом, святость – грех, печаль – радость, жизнь – смерть.

Поэтика стихотворного текста подчиняется в вокальном цикле логике музыкального мышления. Поэтическая специфика вместе с тем определяет особенности музыкального языка миниатюр, их формы, яркую контрастность между крайними частями и средними. В эмоционально-драматургическом плане выявляется динамика развития основного образа. Каждая миниатюра, будучи завершённой и замкнутой, в циклических условиях раскрывается как элемент целостной конструкции, включаясь в общую эмоционально-образную систему. Это обнаруживается на уровне всех компонентов музыкально-выразительных средств: темпа, мелодии, лада, ритма, гармонии, фактуры, исполнительских штрихов.

N.Zokirov turkumining musiqiy tilida o'zbek an'anaviy vokal lirikasi bilan teran aloqalar tabiiydir. Bu recitativ-deklamatsion kuyning ohangdorligida, vokal partiya-sining katta diapazonida kuzatiladi. Bunday ovoz ko'lami uni ustozona musiqaning rivojlangan namunalariga yaqinlashtiradi. Turkumning vokal melodikasida o'zbek musiqasiga xos bo'lgan qirralar aniq seziladi – I va IV pog'onalarining almashtirib tayanch parda bo'lishi, diatonikaga tayanish. Bunda kompozitorning she'rni nihoyatda sinchkovlik bilan o'rgan-gani, uning ritmik strukturasidan chetga chiqmagan holda kuy bastalaganiga guvoh bo'lami-z.

Turkumning garmonik tilida linear asos ustunlik qiladi, bu uning o'zbek monodik musiqasi an'analari bilan bog'liqligidan dalolatdir. Kompozitor ustalik bilan so'z ifodaviyligini keskin oshiruvchi kvarta-kvintali va sekundali, qattiq va o'tkir ohangdoshliklardan foydalanadi. Vokal turkumida N.Zokirovga xos bo'lgan tabiiy va garmonik ladlar mutanosibli-gi kuzatiladi. Tabiiy-ladli davralar kompozitor uchun xos bo'lgan

В музыкальном языке цикла Н.Закирова очевидны глубокие связи с узбекской традиционной вокальной лирикой. Это проявляется в напевности речитативно-декламационной мелодии, большом диапазоне вокальной партии, сближающим его с развитыми образцами профессиональной музыки устной традиции. В вокальной мелодике цикла ясно ощущаются типичные для узбекской музыки черты – переменная опорность I и IV ступеней, опора на диатонику. Композитор чутко следует за стихом, не входя в противоречие с его ритмической структурой.

В гармоническом языке цикла преобладает линейное начало, в чём проявляется связь с традициями узбекской монодийной музыки. Композитор изобретательно использует кварто-квинтовые и секундовые, жёсткие, острые созвучия, ярко оттеняющие выразительность слов. В вокальном цикле обнаруживается присущая Н.Закирову способность сочетания натуральных и гармонических ладов. Натурально-ладовые

zamonaviy garmonik usullar bilan o‘zaro ta‘sirga kirishadi.

Turkumning lad tuzilishi ayniqsa e‘tiborlidir. «Lad tizimi, – deya ta’kidlaydi S.Zakrjevskaya, – bu garmoniyaning shunday sohasiki, unda har bir madaniyatning, uni muayyan aralash shakllarni qo‘llash orqali bog‘laydigan o‘ziga xoslik qirralari aks etadi. O‘zbek musiqasida eoliy-doriy va doriy-miksolidiy tizimi ma’qul ko‘riladi, eoliy-frigiy xuddi doriy-frigiy kabi kamroq uchraydi»<sup>1</sup>. N.Zokirov turkumning lirik-falsafiy mazmuniga muvofiq ravishda frigiy ladining ifodaviy imkoniyatlaridan, unga xalq musiqasining boshqa lادلari unsurlari qo‘shgan holda foydalanadi. Asarning musiqiy tilida turli xil lادلarning o‘zaro birikkan variantlari uchraydi, ular orasida eoliy, doriy lادلari frigiyning aniq ustunligi bilan keladi.

обороты взаимодействуют с характерными для композитора современными гармоническими приемами.

Особенно интересна ладовая организация цикла. «Ладовая система, отмечает С.Закржевская, – это та область гармонии, в которой явно сказываются черты своеобразия каждой культуры, связывающие её с применением определенных смешанных форм. В узбекской музыке отдается предпочтение эолийско-дорийской и дорийско-миксолидийской системам, а эолийско-фригийская, равно как и дорийско-фригийская фигурируют реже»<sup>1</sup>. В соответствии с лирико-философским содержанием цикла Н.Закиров использует выразительные возможности фригийского лада, соединяя его с элементами других ладов народной музыки. В музыкальном языке произведения встречаются варианты взаимопроникновения различных ладов, среди которых, эолийский, дорийский, при, явном преобладании фригийского.

---

<sup>1</sup> Закржевская С. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. –Т., 1979. –С. 100.

Vokal turkumi tonal jihatdan minorli. Ch.Nosirova ta'kidlaganidek: «Barqaror tonika garmoniyasi muqaddimaning boshlanishida muqarrarlik ramzi sifatida qabul qilinadi. Ammo barqaror tonika garmoniyasidek tuyulgan bu «mustahkamlik» ustiga birdan beqaror, nohangdosh sadolar tushib, bu «mustahkamlik»ka nisbatan shubha uyg'otadi va uni vayron qiladi»<sup>1</sup>.

Turkumning tonal rivoji ham e'tiborlidir, u diezli muhitdan bemol tomon harakatlanadi. Bu esa musiqaning koloristik ifodaviyligini kuchaytirishga, tinglovchiga ruhiy jihatdan ta'sir ko'rsatadi.

Fortepiano partiyasi turkum tarkibida o'ta mas'uliyatli va ahamiyatlidir. Juda obrazli va ifodali bo'lgan fortepiano partiyasi xonandani kuylashga tayyorlaydi, uning vokal partiyasiga jo bo'lgan fikrlarini oxiriga yetkazadi, xonanda ovozini garmonik bo'yoqlar bilan boyitadi. Turkumdagi avjlarning asosan fortepiano vositalari bilan amalga oshirilishi ham tasodifiy hol

Вокальный цикл имеет тональное минорное оформление. Как отмечала Ч.Насырова: «Устойчивая тоническая гармония в начале вступления воспринимается как символ неизбежности. На эту «незыблемость», кажущейся устойчивой тонической гармонией вдруг накладываются неустойчивые, диссонирующие звучания, ставя под сомнение эту «незыблемость», разрушая ее»<sup>1</sup>.

Примечательно и движение тонального развития в цикле от дизной сферы в бемольную, способствующее усилению колористической выразительности музыки, ее психологического воздействия на слушателя.

Фортепианная партия в цикле исключительно ответственна и значительна. Очень образная и выразительная она подготавливает певца к началу пения, договаривает мысли, заложенные в вокальной партии, обогащает голос певца гармоническими красками. Не случайно кульминации в цикле осуществляются преимущественно средствами фортепиано. В дан-

---

<sup>1</sup> История узбекской советской музыки. В 3-х томах. Том III. –С. 60.

emas. Mazkur asarda fortepiano partiyasi badiiyligining muhim darajasi namoyon boʻladi, u mazmunining teranligi va mohiyati bilan cholgʻu ansambli va triosiga tenglashishi mumkin. Pianinochi kompozitorning bu asarda fortepiano partiyasiga bergan ahamiyatini anglab etishi lozim.

Birinchi ruboiy oʻta muvaffaqiyatli koloristik yechimdir. U besh taktli fortepiano muqaddimasi bilan boshlanadiki, bu muqaddima butun turkum tarkibida mutlaq muhim ahamiyat kasb etib, pianinochining oldiga bir qator badiiy vazifalarni qoʻyadi. Joʻrnavor xonandani muqaddima bilan ilhomlantirishi lozim, shuning uchun u bunda shoirona obraz yaratmogʻi kerak. Bunday obrazni yaratmoq uchun esa pianinochi asar ruhiga mos keluvchi muqaddima obrazini yaratishga erishmogʻi zarur. Buning uchun ruboiyni qunt bilan oʻqish va uning shoirona mazmuniga tushunib etish talab etiladi.

ном сочинении проявляется особая степень художественности фортепианной партии, которая по глубине и значительности содержания может быть приравнена к инструментальным ансамблям, трио. Пианист должен осознавать то значение, которое композитор придал в этом сочинении фортепианной партии.

Первое рубаи имеет очень удачное колористическое решение. Он открывается пятитактовым фортепианным вступлением, которое имеет исключительно важное значение в цикле и ставит перед пианистом ряд художественных задач. Концертмейстер должен вдохновить певца вступлением, поэтому он должен создать в нем поэтический образ. Для того, чтобы создать такой поэтический образ, пианисту необходимо добиться образного соответствия вступления духу произведения. Очень полезно для этого прочесть рубаи и вникнуть в его поэтическое содержание:

Kim qilur bu vayron dilim  
imorat?  
Kim gunohim uchun berur  
kaforat?  
Men ziyorat qildim ko'p  
qabristonni,  
Bilmadim kim qilur qabrim  
ziyorat?!

She'r A A B A ko'ri-  
nishidagi original kompozitsion  
tuzilishga ega. Bu kabi she'riy  
tuzilmaning o'ziga xosligiga  
akademik I.Braginskiy e'tibor  
qaratib, shunday ta'kidlaydi:  
«Barcha satrlari bir xil qofi-  
yalanuvchi (A A A A) ruboiy-  
lardan farqli o'laroq, bu  
ko'rinishdagi ruboiylarning  
uchinchi satri o'z-gachadir  
(A A B A). Qofiyalanmagan  
uchinchi satr, go'yoki «Ke-  
yinchi, keyin nima bo'ladi?»  
kabi savolni his ettirish uchun  
tanaffus vazifasini o'taydi.  
To'rtinchi qofiyalanuvchi satr  
esa aforizm tugalligiga ega  
bo'lib, ruboiyni yagona butun-  
likka birlashtirib, yuqoridagi  
savolga javob beradi»<sup>1</sup>.

Shunisi e'tiborliki, Mah-  
mudning mazkur ruboiysida  
qofiyalangan satrlar so'roq gap  
bo'lib kelsa, qofiyalanmagan

Сердце мое, где встретит  
отчий кров?  
Где обрету искупленье всех  
грехов?  
Множество святынь почтил я  
за век мой.  
Стану погибать – придет ли  
кто на зов?

Оно имеет оригиналь-  
ную композиционную струк-  
туру: A A B A. На своеоб-  
разие такого рода поэти-  
ческой структуры рубаи  
обращает внимание академик  
И.Брагинский, отмечающий  
«содержательное значение  
формальной особенности тех  
рубаи, которые, в отличие от  
рубаи, рифмующихся во всех  
четырех строках (A A A A),  
имеют третью строку нериф-  
мующуюся (A A B A). Нер-  
рифмованная строка создает  
как бы паузу, ощущение  
вопроса: а что же дальше?  
Четвертая рифмующаяся  
строка дает ответ, восстано-  
вляя рубаи в единое целое,  
обладающее завершенностью  
афоризма»<sup>1</sup>.

Примечательно, что в  
данном рубаи Махмуда риф-  
мованные строки представ-  
ляют собой вопросительные

---

<sup>1</sup> Брагинский И. Ибн Сина – поэт // Вопросы литературы, 1980, №9. –С. 175.

satrlar darak gap sifatida namoyon bo'ladi. Bu, ruboiyning obraz-mazmun tuzilmasiga alohida dinamika baxsh etib, kompozitorga uchinchi va to'rtinchi satrlarni hissiy o'suvchan yagona to'lqinga birlashtirib, ruboiyni avj nuqtasida tamomlash imkonini beradi.

Fortepiano partiyasining matni ham juda qiziqarli bo'lib, unda to'laqonli badiiy ijro talqini uchun zarur bo'lgan barcha jihatlar mavjuddir. Pianinochidan muqaddima alohida e'tibor talab qiladi. Uning besh takti davomida faktura va ijrochilik shtrixlarining almashinuvi, jarang chegaralarining *f* va *ff* darajasida kechishi bilan karakterlanuvchi shiddatli musiqiy rivoj yuz beradi. Muqaddimani go'yo buraluvchan prujinaga qiyoslash mumkin. Unda avvalo to'g'ri sur'atni belgilab olish va jarangning alohida koloritini his etish zarur. Muqaddima avj bilan, hissiy portlash bilan boshlanadi. Kichik sekundali zirqirativchi ohangni o'zida jamlagan boshlang'ich yambik mavzu tinglovchini go'yo qayg'uli o'tmish muhitiga olib kiradi.

предложения, а нерифмованная третья строка представляет собой повествовательное предложение. Это придает образно-смысловой структуре рубаи особую динамику и позволяет композитору объединить третью и четвертую строки в единую нарастающую эмоциональную волну, завершая рубаи на кульминационной точке.

Очень интересен текст фортепианной партии, содержащий все необходимое для его полноценной художественной интерпретации. Особого внимания пианиста требует вступление. На протяжении пяти его тактов происходит интенсивное музыкальное развитие, характеризующееся сменой фактуры и исполнительских штрихов, динамических градаций звучности в пределах между *f* и *ff*. Вступление подобно раскручивающейся пружине. В нем необходимо сразу же задать правильный темп и ощутить особый колорит звучания. Вступление начинается с кульминации, с эмоционального взрыва. Начальный ямбический мотив, содержащий, щемящую малосекундовую интонацию, как

Muqaddimada sirlilik hissini yaratish zarur. Bunga mutlaqo oddiy vositalar orqali erishiladi. Bular – karnaylarning xitobli ovozlari o‘xshash xromatizm bo‘yicha pastlovchi katta tersiyalar va kichik nonalar keskin hayqiriqlarining mutanosibligidir. Bu yerda obrazlar sohalarining farqini ijrochilik shtrixlari bilan: ya‘ni, bog‘lovchi *legato* va o‘tkir *markatolar* orqali bo‘rttirib ko‘rsatish zarur. Tersiyali yurishlarni ijro etishda yaxshi legatoga erishish uchun quyidagi applikator tavsiya etiladi:

Allegro

*f* *ff*

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

Muqaddimaning 2- va 3-taktlarida 4-taktda mohiyatli «*crescendo*» bilan almashinuvchi o‘ta mazmunli «*diminuendo*»ni hosil qilish lozim. Muqaddimadagi bu taranglik tinglovchi diqqatini jalb etish uchun mo‘ljallangan

by vvodit v atmosferu mrachnogo proshlogo.

Во вступлении необходимо создать ощущение таинственности. Достигается это чрезвычайно простыми средствами – сочетанием нисходящих по хроматизму больших терций и резких возгласов малых нон, подобно зычным фанфарам карнаев. Здесь необходимо подчеркнуть различие образных сфер исполнительскими штрихами: сопоставлением связного *legato* и острого *маркато*. В исполнении терцовых ходов для достижения хорошего легато рекомендую следующую аппликатуру:

Во 2 и 3 тактах вступления следует сделать очень значительное *diminuendo*, которое сменяется в 4 такте очень значительным *crescendo*. Это напряжение во вступлении призвано привлечь к себе внимание слу-

bo‘lib, keyinchalik u, kichik nonalar bilan urg‘ulanib, ruboiy satrlari orasidagi fortepiano interlyudiyalarida truba signal-lariga o‘xshab yangrovchi kontrastli *sf* bilan yanada bo‘rttirib beriladi.

Kichik tersiya hajmidagi, ostinatoli fonni hosil qiluvchi sakkiztalik stakkatolar juda ravon, aniq, quruq va pedalni qo‘llamagan holda ijro etilishi lozim. Sakkiztalik notalarni imkon qadar qisqaroq chalishni tavsiya etamiz, bu obraz uchun faqat foyda bo‘ladi. Muqaddimada esa fortepiano partiyasini xayolan orkestrlashtirib chalishni maslahat beramiz: boshlang‘ich akkordlar mis damli cholg‘ular bilan ikkilantirilgan quyi torlilarning haybatli jarangi kabi, pastlovchi cho‘kayotgan tersiyali yurishlar skripka va altlarning yig‘isi singari yangrashi, keskin kichik nonalar esa karnaylar sadosini hosil qilishi lozim. Sakkiztaliklar torlilarning «*pizzicato*»si-dek chalinishi kerak. Bu kabi «orkestrlash» ruboiyga zarur tembr bo‘yog‘ini taqdim etadi.

Ruboiy satrlari orasida vaqti-vaqti bilan paydo bo‘ladigan fortepiano interlyudiyalarida muayyan rivojlanish

шателя, что в дальнейшем еще более подчеркивается контрастными *sf* с акцентированными малыми нонами, звучащими подобно трубным сигналам в фортепианных интерлюдиях между строками рубаи.

Восьмые стаккато, образующие остинатный фон в объеме малой терции должны звучать очень ровно, четко, сухо, без применения педали. Восьмые рекомендую играть как можно короче, это будет только на пользу образу. Во вступлении я советую играть, мысленно оркеструя фортепианную партию: начальные аккорды как грозные звучания низких струнных, удвоенных медными духовыми инструментами, нисходящие стонущие терновые ходы как плач скрипок и альтов, резкие малые ноны должны создавать иллюзию звучания карнаев. Восьмые же должны играть как *pizzicato* струнных. Подобная «оркестровка» придаст рубаи необходимую тембровую окраску.

В фортепианных интерлюдиях, перемежающих строкой рубаи имеется определенное развитие – меняется

mavjud bo‘lib, bunda faktura, dinamik belgilar, shuningdek, metr-ritm chizmasi ham o‘zgaradi: u yiriklashadi. Ruboyning birinchi va ikkinchi satrlari orasidagi interlyudiyada pianinochi savol vaziyatini his etishi, uni ajratib ko‘rsatishi lozim: sakkiztaliklarning bir maromdagi mexanistik harakat pulsini buzishi kerak. Urg‘ulangan choraktalik notalarning paydo bo‘lishi, keskin kichik nonalar o‘zlarining hayqiriqlari bilan go‘yoki havoni siyraklashtiradi. «Ota uyi» kabi so‘zlardan keyin pianinochi taktning uchinchi va to‘rtinchi hissalariga ataylab urg‘u berish kerak. Qo‘yilgan savoldan kelib chiqib, cho‘zimlarning yiriklashuvi orqali go‘yoki to‘xtash hissi paydo bo‘ladi:

фактура, динамические оттенки, а также и метроритмический рисунок: он укрупняется. В интерлюдии между первой и второй строками рубаи пианисту надлежит ощутить ситуацию вопроса и оттенить ее: нарушить равномерное механистическое движение пульса восьмых. Появившиеся четвертные ноты, отмеченные акцентами, резкие малые ноты своими возгласами как бы разрезают воздух. После слов «отчий кров?» пианисту следует нарочито сыграть акценты на третьей и четвертой долях такта. Укрупнением длительностей создается ощущение как бы остановки, обусловленной поставленным вопросом:

[Allegro]

Ruboyning uchinchi va to‘rtinchi satrlarida dramatik vaziyatga kamtarona ifodaviy vositalar orqali, ammo o‘ta

В третьей и четвертой строках рубаи драматическая ситуация достигается скромными выразительными сред-

samarali va ta'sirli ravishda erishiladi: qahramon yuragini ning asabiy urishini ifoda etuvchi stakkato, keng va tor ohanglarning o'zaro ulanish mutanosibliigi. Motor toifasidagi faktura saqlanib qoladi, ammo u yangi mazmun bilan to'ldiriladi, birmuncha shiddatkor, dinamik tus oladi. Bunga yashirin polifoniya sabab bo'ladi: melodik ovoz ikki qatlamga ajraladi. Yuqoridagi qatlam yarim tonli xromatik yo'llari bilan va pastdagisi do-diez kabi takrorlanuvchi tonika tovushlari bilan yangraydi.

N.Zokirov ruboiyning to'rtinchi satrida musiqiy ifodani kuchaytirish uchun o'ng qo'l partiyasini kvinta yuqoriga ko'chiradi va shu yo'l bilan fortepianoning juda yorqin va o'ziga xos koloristik effektiga erishadi. Chetki registrlardan foydalanish, fortepianoning tovush perspektivasi (istiqboli)ni yaratadi, ammo unda o'rta registr mavjud emas. Natijada fazoviy bo'shliq, go'yoki vaqt ustidan hukmronlik va cheksizlik hissi yaratiladi. 31-32-taktlardagi kichik nonalar xuddi *ff* da yakunlanuvchi davra kabi kuch-quvvat bilan, ritmik

ствами, однако предельно эффектно и впечатляюще: стаккато, выражающее отчаянное биение сердца героя, сочетание широких и узких интонационных сопряжений. Фактура моторного типа сохраняется, но наполняется новым содержанием, становится более экспрессивной, динамичной. Этому способствует скрытая полифония: мелодический голос расслаивается на две линии: верхнюю с полутоновыми хроматическими ходами и нижнюю с повторяющимся тоническим звуком до-диез.

В четвертой строке рубаи Н.Закиров смещает партию правой руки на квинту вверх для усиления экспрессии музыкального высказывания. Этим достигается очень яркий и своеобразный колористический эффект звучания фортепиано. Использование крайних регистров фортепиано создает звуковую перспективу, в которой, однако отсутствует средний регистр. В результате создается ощущение космичности пространства, некоей надвременности и бесконечности. Малые ноны в 31-32 тактах играютя со

jihatdan o'ta aniq va dona-dona qilib chalinishi kerak.

Birinchi ruboiyda pianinochi uchun texnik murakkabliklar mavjud emas. Ammo asl badiiy ijroga muallif ko'rsatmalari, ayniqsa shtrixlar va dinamik belgilarni mutlaqo aniq va bekamu-ko'st bajar-gandagina erishish mumkin. Fortepiano partiyasida berilgan shtrixlarni maksimal darajada bo'rttirib chalish lozim. Zero, aynan ular ushbu vokal miniatyuraning dramatik mazmuniga alohida keskinlik va taranglik baxsh etadi.

Kompozitor ikkinchi ruboiy musiqasida she'riy miniatyuraning asosiy hissiy-obrazli negizini ajratib ko'rsatishga intiladi – bu insonning taqdiriga bitilgan qismatdan qochib qutula olmasligi va o'limning muqarrarligidir. Teran falsafiy mazmun bilan yo'g'rilgan Mahmud ruboiylari har bir insonning hayot yo'lida yuzaga keladigan qismat xususidagi mushohadalarni, bitmas-tuganmas qiyinchiliklarni ifoda etadi.

всей силой, очень ритмично и скандированно, как и заключительный оборот на *ff*.

В первом рубаи технических сложностей для пианиста не имеется. Однако подлинно художественное исполнение может быть достигнуто только в случае абсолютно точного и безукоризненного выполнения указаний автора, в особенности, штриховых и динамических. Штрихи, обозначенные в фортепианной партии, следует играть максимально выпукло. Именно они придают особую остроту и напряженность драматическому смыслу этой вокальной миниатюры.

В музыке второго рубаи композитор стремится выделить основное эмоционально-образное зерно поэтической миниатюры – невозможность человека избежать предначертанности судьбы, неотвратимости смерти. Проникнутое глубоким философским содержанием рубаи Махмуда, изобилует рассуждениями о судьбе, о нескончаемых трудностях, возникающих на пути каждого человека:

Ohkim xasta ko'nglim hech  
bo'lmadi shod,  
G'amdand xotirim ham bo'lmadi  
ozod.  
Tiriklik niholi bermayin  
hosil,  
Bo'ldi aziz umrim, darig'o,  
barbod.

Xuddi avvalgi ruboiy kabi bu yerda ham A A B A toifali qofiyadan foydalanilgan, ammo bu musiqada birinchi ruboiyga nisbatan birmuncha o'zgacha ifodalanadi. Romansning musiqiy fakturasi hayratlanarli darajada yaxlitligi bilan, ifodaviy vositalarining o'ta konsentratsiyalanganligi bilan xarakterlanadi. Kompozitor nihoyatda ta'sirli musiqiy obrazni yaratish uchun o'zbek xalq musiqasiga murojaat etadi va vokal iboralarining pastlovchi sekundali yakuni bilan bog'liq bo'lgan xarakterli ohanglarni miniatyuraning ohang tili asosi sifatida oladi.

N.Zokirov she'riy matning shafqatsiz mazmuniga muvofiq ravishda musiqaning qayg'uli va vazmin xarakterini ajratib ko'rsatadi. Kichik va frigid sekundaga asoslangan

В жизни радостей я знал так  
мало,  
Любая тьму печалей  
рождала.  
И всегда, и везде, куда б я ни  
шел,  
Свои мне объятья смерть  
лишь раскрывала.

Как и в предыдущем рубаи здесь используется рифма типа А А Б А, но воплощается в музыке несколько иначе, нежели в первом. Музыкальная структура ромansa характеризуется удивительной цельностью, единством предельно концентрированных выразительных средств. Для создания глубоко впечатляющего музыкального образа композитор обращается к традициям вокального наследия узбекского народа и берет в основу интонационного языка миниатюры, характерные интонации, связанные с нисходящими секундовыми завершениями вокальных фраз.

В соответствии с общим суровым содержанием поэтического текста Н.Закиров подчеркивает печальный и сдержанный характер музыки. Скорбный нисходя-

g'amli pastlovchi mavzu romansda leytohang rolini egalaydi. Ruboiy melosi tabiiy lادلarga asoslangan o'zbek xalq kuy davralari va ohanglari bilan yo'g'rilgan. Miniaturaning lad tuzilishi fojeali tub ma'noni kuchaytiruvchi «do» va «fa» frigiyladlarining o'zaro birikuviga asoslangan.

Vokal partiyasi kuyining to'xtam (pauza)lar bilan bo'linuvchi pog'onama-pog'ona harakati, fortepiano jummalari ila ajoyib tarzda to'ldirilgan simmetrik kuy to'ldirilgan hosil qiladi. Forteplano partiyasi nihoyatda ixcham va ifodali bo'lib, qahramonning hissiy holatini ochib berishga qodir. Forteplano muqaddimasi chuqur qayg'u, ehtiyotkorona sukunat va ilhaq kutish obrazini yaratadi. Bunda yaqinlashayotgan fojea hissi, uning muqarrarligi kompozitor tomondan o'ta mohirlik bilan ifodalangan. Buni muallif motam marshi janriga, uning semantikasiga tayanish orqali aks ettirgan.

Muqaddimaning «sudraluvchi» jumlasini «*mp*» belgisi bilan, harakatning mutlaq

ший мотив, основанный на малой и фригийской секунде, приобретает в романсе роль лейтинтонации. Мелос рубаи пронизан узбекскими оборотами и интонациями и выдержан в натуральных ладах. Ладовая организация миниатюры основана на взаимопроникновении ладов до и фа фригийского, усиливающих трагический подтекст.

Поступенное движение мелодии вокальной партии, прерываемой паузами, образует симметричные мелодические волны, органично дополняемые фортепианными высказываниями. Фортепианная партия, предельно лаконичная и выразительная, способствует раскрытию эмоционального состояния героя. Фортепианное вступление создает образ глубокой скорби настороженной тишины, напряженного ожидания. Поразительно передано здесь композитором ощущение надвигающейся трагедии, неотвратимости катастрофы. Этому способствует опора на жанр траурного марша, его семантику.

«Ползучую» фразу вступления необходимо начать в нюансе *mp* при абсо-

ravonligida, nota matnida berilgan «*legato*»ni qo'llash bilan boshlash zarur. Bu yerda tasvirlangan obrazni yaratish uchun yassi barmoqlar bilan ijro etishni maslahat beramiz. O'ng qo'ldagi ohangdoshlar cho'zimdor va zich yangrashi lozim. Shuningdek, choraktalik notalarni to'g'ri tanlangan sur'atda aniq ushlab turish kerakki, bunday ijro mazkur miniatyurada juda muhimdir. Muallif tomonidan 1-taktda qo'yilgan «vilkacha» qotib qolish holatini sezilarli ravishda buzishi kerak:

лютной ровности движения, применяя указанное в нотном тексте *Legato*. Советую прибегать здесь к плоским пальцам, чтобы помочь в создании воплощаемого образа. Созвучия в правой руке должны звучать протяженно и плотно. Следует точно выдерживать четвертные длительности в правильно найденном темпе, что очень важно в этой миниатюре. Авторская «вилочка» в I такте должна чуть заметно нарушить оцепенение:

Andante meno mosso

В жи-зи сей ра-дос-тей я зас-тал ма-ло лю-

Romans muqaddimasi vokal imkoniyatlardan kelib chiqib shunday tovush zichligi bilan boshlanishi kerakki, undan keyin xonanda o'z partiyasini qulay va tabiiy tarzda boshlashi mumkin bo'lsin. Fortepiano partiyasi boshlanadigan registr uning jarang zichligi uchun qulay bo'lib,

Вступление к романсу должно быть сыграно с той вокальной мерой плотности звучания, после которой певцу будет удобно и естественно начать свою партию. Регистр, в котором начинается фортепианная партия, выгоден для плотности звучания фортепиано и при

pedal yordamida kerakli cho‘zimdorlikka va tovush zichligiga, kuyning bog‘lanuvchanligiga erishish mumkin. Bu yerda fortepiano «vokalizatsiyasi», ya‘ni cholg‘u jarangi o‘z ifodaviyligi bilan inson ovozigiga yaqinlashgan holat nazarda tutilmoqda.

Uchinchi taktdagi sol tovushi xonanda uchun mo‘ljal vazifasini bajaradi. Zero, aynan shu tovushdan kuylash boshlanadi. Shunga o‘xshash vazifani 8-taktda fa tovushi ham bajaradi. Shuni ta’kidlash zarurki, ushbu notalarning mushohadali va bo‘rttirilgan ijrosi o‘ta muhim, boisi ular xonandaning keyingi ohanglari, uning kuy yo‘lini his etishi xususida avvaldan darak beradi va shu tariqa uning ijrosi uchun kerakli zaminni yaratadi.

Xonanda ijrosini boshlashi bilan fortepiano o‘ng qo‘l partiyasi vokal ovozni yuqori registrda qaytaradi, u bilan ritmik birlikda yangrab, ba‘zan ohang jihatdan o‘zgarchoq tus oladi. Bunda fortepiano ifodali funksiyasi, taqdir ovozi muqarrarlik hissini, uning beshafqat xarakterini yetkazib berishdan

помощи педали можно достигнуть должной протяженности и плотности звука, связности мелодии. Здесь имеется в виду «вокализация» фортепиано, когда звучание инструмента приближается к выразительности человеческого голоса.

Звук соль в третьем такте ориентирует певца, поскольку именно с этого звука начинается пение. Аналогичную функцию выполняет и звук фа в 8 такте. Необходимо отметить, что осмысленное и рельефное исполнение этих нот исключительно важно, поскольку они как бы предваряют последующую интонацию певца, его ощущение мелодической линии и таким образом создают нужную предпосылку для его вступления.

Со вступлением певца партия правой руки фортепиано дублирует в верхнем регистре вокальный голос, находясь с ним в ритмическом единстве, но кое-где разветвляясь интонационно. Выразительная функция фортепиано здесь заключается в том, чтобы передать ощущение неотвратимости голоса

iboratdir. Ruboining birinchi va ikkinchi satrlarida bu tovush ikkinchi oktava «sol» bo'lsa, uchinchi va to'rtinchi satrlarda ikkinchi oktava «fa» tovushidir. Bas tovushlari – teran quyi registrdagi ushlab turiluvchi oktavalar birmuncha mungli, qandaydir vibratsiyalanuvchi fonni beradi. Ushbu effektga pedal yordamida erishish mumkin.

N.Zokirov avvalgi miniatyuradagi kabi fortepiano chetki registrlari mutanosibligining koloristik uslubidan o'rta registrni qo'llamagan holda foydalanadi. Kompozitor fortepiano markaziy registridan mazkur romansda uch marotaba foydalanadi: muqaddimada, ruboining ikkinchi va uchinchi satrlari o'rtasidagi mikrointermediyada va postlyudiyada. Bu, miniatyurada uning obrazli mazmunini ochib berishga qodir bo'lgan alohida tovush aurasini yaratadi.

Fortepiano postlyudiyasi teran mazmun va mohiyat ila yo'g'rilgan. Unda kompozitor g'alaba qozonuvchi o'limning olg'a intiluvchi yurishini tasvirlaydi. O'lim harakatining og'ir yurishi tobora muqarrar-

судьбы, ее роковой характер. В первой и второй строках рубаи это звук соль второй октавы, а в третьей и четвертой строках – звук фа второй октавы. Басовые звуки – выдержанные октавы в глубоком низком регистре образуют несколько сумрачный и как бы вибрирующий фон, эффект которого может быть достигнут с помощью педали.

Как и в предыдущей миниатюре, Н.Закиров использует здесь колористический прием сочетания крайних регистров фортепиано, минуя средний. Центральный регистр фортепиано композитор использует в этом романсе трижды: во вступлении, в микроинтермедии между второй и третьей строками рубаи и в постлюдии. Это создает в миниатюре особую звуковую ауру, способствующую воплощению образного содержания миниатюры.

Фортепианная постлюдия наполнена глубоким смыслом и значением. В ней композитор воссоздает поступательное шествие смерти-победительницы. Тяжелая поступь движения смерти

lashib, hukmronlik va tantana qiluvchi ko‘rinishida ruboiyni to‘laqonli *f* da yakunlaydi. Postlyudiyada fortepiano romans mazmunini xulosalaydi va ayni paytda vokal yo‘lini davom ettiradi va uni so‘nggi taktda avj tomon yo‘naltirib rivojlantiradi.

Pianinochi postlyudiya ustida ishlash jarayonida «*r*»dan «*f*»gacha bo‘lgan tovush kuchini oshiruvchi tovush izchilligini topishi zarur. Bunda u garmoniya almashinuvini yaxshilab tinglashi va shafqatsiz yovuzlikni o‘zining aniqligi hamda ravonligi bilan tasvirlovchi ritmning hukmronligini his etishi lozim. Postlyudiyani klaviaturaga chuqur singib, quyidagi kuy iborasini qo‘llagan holda, juda aniq «*legato*»bilan chalish tavsiya etiladi:

[Andante meno mosso]

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as [Andante meno mosso]. The score includes dynamic markings such as *f* and *attacca*. Pedal markings are indicated as *Ped. \** under the bass line.

Postlyudiyada to‘g‘ri pedalni qo‘llash o‘ta ma‘qul.

становится все более неотвратимой, властной и торжествующей, завершая рубай полнозвучным *f*. В постлюдии фортепиано резюмирует содержание романа и в то же время продолжает и развивает вокальную линию, приводя ее к кульминации в последнем такте.

В процессе работы над постлюдией пианист должен найти необходимые звуковые градации постепенного усиления силы звучности от *p* к *f*. Следует хорошо прослушать смену гармонии и ощутить властную поступь ритма, своей четкостью и равномерностью символизирующего здесь неумолимость рока. Рекомендуется играть постлюдию очень хорошим *legato*, глубоким погружением в клавиатуру, применяя следующую фразировку:

В постлюдии очень уместна прямая педаль.

Ta'kilash kerakki, turkumning ikkinchi qismida umumiy dinamik balans nihoyatda tekisdir. Kompozitor butun miniatyura davomida *mp* va *p* doirasidan chetga chiqmaydi, *mf* belgisini esa fortepiano partiyasida ikki marotaba qo'llaydi: 2 va 7 taktlarda. Har ikki holatda ham musiqiy tilning murakkablashganini, ya'ni, fortepiano partiyasining ruhiy ifodaviyligini kuchaytiruvchi lad pog'onalarining pasayishini ajratib ko'rsatadi.

Uchinchi vokal miniatyura turkumning markazi bo'lib, ikkinchi qismdan so'ng tanaffussiz ijro etiladi. Shunisi e'tiborliki, u fortepiano muqaddimasi, interlyudiya va postlyudiya mavjud bo'lmagan turkumdagi yagona qismdir. Shu bois avvalgi ruboiydagi postlyudiya qaysidir ma'noda bog'lovchi rolini va uchinchi qismga o'tishni bajaradi. U «fa» oktavali basga silliq va tabiiy ravishda o'tuvchi, keyingi ruboiyni ochib beruvchi basdagi «sol» oktavasi bilan yakunlanadi. Ushbu bas xonanda uchun yaxshi mo'ljal bo'ladi va u mazkur nota yangrashli bilanoq kichik okta-  
vaning fa notasidan ijroga

Следует заметить, что общий динамический баланс во второй части цикла довольно ровен. На протяжении всей миниатюры композитор не выходит за рамки *mp* и *p*, нюанс *mf* он применяет в фортепианной партии дважды: во 2 и в 7 тактах, подчеркивая в обоих случаях усложнение музыкального языка – понижение ступеней лада, усиливающее психологическую выразительность фортепианной партии.

Третья вокальная миниатюра – центральная в цикле – следует за второй без перерыва. Примечательно, что это единственная часть цикла, в которой отсутствует фортепианное вступление, интерлюдии и постлюдия. Поэтому постлюдия в предыдущем рубаи, в какой-то мере, выполняет роль связки и перехода к третьей части. Она завершается октавой соль в басу, которая очень плавно и естественно переходит в октавный бас фа, открывающий начало следующего рубаи. Этот бас хорошо ориентирует певца, вступающего сразу же за его звучанием на ноте фа малой

kirishadi.

Ushbu ruboiy matni alohida ahamiyat bilan ijro etiladi, unda Yaratganning qudrati madh etiladi.

Dunyo binokori tuzar  
qasr-ayvon,  
Tuzib bo'ladi-yu qiladi  
vayron,  
Falakka yetkazib bugun  
toqini,  
Ertaga etadi yer bilan  
yakson.

Mazkur ruboiyda Pahlavon Mahmud yana A A B A qofiyasidan foydalanadi.

Ushbu romans zamona-viy kompozitorning asar mazmuni va Pahlavon Mahmud she'riyatining obrazli tuzilmasini teran anglaganining yorqin namunasi. Miniaturaning ohangdor deklamatsiyasi butkul she'r ritmidan kelib chiqadi. N.Zokirov asari melosining alohida xususiyati uning lad bo'yog'idir. Bo'rttirilgan frigiyo'nalishi, bo'g'inlar xonishining deklamatsionlik bilan o'zaro mutanosiblashgani, ifodali to'xtamlar obrazning to'laqonli mahobatini yuzaga keltiradi. Ruboiyning musiqiy-she'riy obrazlari birikuvi, matn va musiqa konstruktiv bog'liq-

октавы.

Текст данного рубаи наполнен особой значительностью, в нем воспеваются всемогущество творца:

Создаст и разрушит  
роскошный дворец  
В любое мгновение вечности  
творец.  
То его купол до небес  
вознесет,  
То его стены сокрушит он  
вконец!

В этом рубаи П.Махмуд также использует рифму типа А А Б А.

Данный романс – превосходный образец глубокого проникновения современного композитора в содержание и образный строй поэзии П.Махмуда. Распевная декламация миниатюры целиком вытекает из ритмики стиха. Особенность мелоса рубаи Н.Закирова – его ладовая окраска. Подчеркнутая фригийская направленность, сочетание распева слогов с декламационностью, выразительные паузы рожают полный величия образ. Слияние музыкально-поэтического образа рубаи усиливается некото-

ligining ayrim holatlari bilan kuchaytiriladi. Bu ustozona musiqa anʼanalariga xos boʻlgan mavzuiy hosilalarning bir necha bor takrorlanishi boʻlib, xususan ladning I pogʻonasidan III pogʻonasi tomon intonatsion harakat va ladning III pogʻonasida xonish etishdir.

Ruboiyning ohang rivoji asosiy kuy negizining variant tarzida qayta ishlangan koʻrinishiga asoslanadi. Miniatyura melosi oʻzbek xalq ohanglari bilan yoʻgʻrilgan boʻlib, frigiyladida qurilgan. Vazmin kuy katta nafas bilan toʻyintirilgan. Uning bayoni frigiyladida beriladi, kuyda va fortepiano joʻrligida ustunlik qilayotgan pogʻonama-pogʻona harakat sheʼriy obraz mohiyatini boʻrttirib koʻrsatadi. Ruboiydagi shoir tomonidan ifoda etilgan har bir fikr musiqada oʻta yorqin va boʻrttirilib tasvirlanadi. Turkumning boshqa qismlari singari mazkur qism ham avj bilan yakunlanadi. Ammo bu avj boshqalardan oʻzining epik xarakteri, teranligi va qandaydir fazoviyligi bilan ajralib turadi.

рыми моментами конструктивной связи текста и музыки. Это типичное для музыки устной традиции неоднократное повторение тематических образований, в частности, интонационное движение от I к III ступени лада и опевание III ступени лада.

Интонационное развитие рубаи основывается на вариантном преобразовании основного мелодического зерна. Мелос миниатюры пронизан узбекскими интонационными оборотами и выдержан во фригийском ладу. Сдержанная мелодия насыщена большим дыханием. Изложение ее во фригийском ладу, преобладание поступенного движения в мелодии и в фортепианном сопровождении подчеркивают сосредоточенность поэтического образа. Каждая мысль, вложенная поэтом в рубаи, подана в музыке очень ярко и рельефно. Как и другие части цикла, данная часть завершается кульминацией. Но кульминация эта отличается от других своей эпической наполненностью, глубиной и неким космизмом.

Ushbu miniatyurada ijro-chilarga o'zlarining shoirona tasavvurlarini namoyon etish imkoni beriladi. Kompozitsiya band tamoyiliga asoslangan bo'lsa-da, avvalo fortepiano partiyasining integratsiyalovchi funksiyasi bilan yo'g'rilgan va ruboiy shaklini avvalambor monoritmik omil bilan mustahkamlagan teran ichki birlik unsurlarini o'zida jamlagandir. Pianinochi fortepiano fakturasining ritmik ostinatoliligiga e'tibor qaratmog'i zarur.

**Andantino** sur'atidagi nimchorak notalarning bir maromli pulsi miniatyuraning boshidan oxiriga qadar yangrab, abadiy harakatning muttasilligini, sayyoralarning to'xtovsiz aylanishini, borliqning cheksizligini namoyon etadi. Shu bilan bir qatorda nimchorak notalarning bir maromli pulsi Yaratganning qudrati mustahkam ekanligini ifoda etadi. Shu bois bu yerda fortepiano jo'rligining metro-ritmik aniqligi birlamchi bo'ladi. Shuningdek, bunda, shubhasiz, qandaydir parishonlik va ko'tarinkilik ham zarur. Shunday qilib, fortepiano partiyasi miniatyura tarkibida muhim shakllantiruvchi va birlashtiruvchi rolni o'ynaydi.

В этой миниатюре исполнителям предоставляется шанс проявить поэтическое воображение. Хотя композиция и построена по строфическому принципу, она несет в себе элементы глубокого внутреннего единства, обусловленного прежде всего интегрирующей функцией фортепианной партии, скрепляющей форму рубаи прежде всего моноритмическим фактором. Пианисту необходимо обратить внимание на ритмическую остинатность фортепианной фактуры. Равномерный пульс восьмых в темпе **Andantino** пронизывает эту миниатюры от начала до конца, символизируя собой непрерывность вечного движения, безостановочность вращения планет, бесконечность космической вселенной. Наряду с этим равномерная пульсация восьмых передает и символизирует незыблемость и величие творца. Поэтому метроритмическая точность фортепианного сопровождения выдвигается на первый план. Ощущение некоей отрешенности и возвышенности здесь, безусловно, необходимо. Таким образом,

Shuningdek, avvalgi ruboiydan farqli o'laroq, bu yerda fortepiano partiyasining mustaqilligiga, individuallashtirilganligiga va uning vokal ovozini takrorlamasligiga pianinochi e'tiborini qaratishi zarur. U romansda ikki xil funksiyani bajaradi: bu bir tomondan ushlab turiluvchi fon bo'lsa, boshqa tomondan, asarda muqim o'rnatilgan ruhiy holat unsurlarining mazmun konsentratidir.

Ruboiyning nota matnini tahlil etish jarayonida pianinochi bas ovozing kuy chizig'ini e'tibordan chetda qoldirmaydi, zero uning ohang tuzilishida O'rta asrlar sekvensiyasi *Dies irae* ning unga xos bo'lgan g'amli pastlovchi og'ir qadamlari kabi alomatlar kuzatiladi. Bu ifodali unsur ham mazkur ruboiyning ramziy ma'nosini kuchaytirib beradi. Forteplano jo'rliги kuy ovozlarning umumiy pastlovchi toifa harakati ustunligida *basso ostinato* va *lamento* semantikasining namoyon bo'lishini ko'rish mumkin.

фортепианная партия играет в миниатюре важнейшую формообразующую и объединяющую роль.

Необходимо также обратить внимание пианиста на то, что в отличие от предыдущего рубаи, в данном фортепианная партия самостоятельна, индивидуализирована и не дублирует вокальный голос. Она выполняет в романсе двоякую функцию: с одной стороны это выдержанный фон, а с другой стороны – смысловой концентрат закодированных в ней элементов духовной символики.

Анализируя нотный текст рубаи, пианист не может не обратить внимание на мелодическую линию басового голоса, в интонационном строении которой обнаруживаются признаки средневековой секвенции *Dies irae* с присущей ей мрачной нисходящей тяжелой поступью. Этот выразительный элемент также усиливает символический смысл данного рубаи. В преобладании общего нисходящего типа движения мелодических голосов фортепианного сопровождения можно усмот-

Fortepiano fakturasi o'zining umumiy konturlarida I.S.Bax tomonidan qayta ishlangan ayrim xorallarni yodga soladi.

Ruboiyning birinchi va ikkinchi satrlarida fortepiano yo'li juda keng diapazonni qamragan bo'lsa-da, ravondir. U ovoz ko'lamini eng chetki – yuqorgi va pastki registr-largacha kengaytiradi. O'ng qo'lda ijro etiluvchi nimchorak notalar jo'rnavor oldiga bir qator vazifalarni qo'yadi. Forteplano jarangi ruboiyning obrazli tuzilishiga mos kelishi uchun ularni qay tarzda ijro etish kerak?

Avvalo pianinochilarni ortiqcha yengil va yuzaki tovushlardan saqlashni xoh-lagan bo'lardik. Nota matnida ko'rsatilgan shtrix, ya'ni liga ostidagi stakkato, ushbu vaziyatda «*portamento*»ga yaqinlashayotgan o'ta zich «*non legato*»ni klaviaturaga kuchliroq zarba berilishini talab etadi:

реть проявление семантики *basso ostinato* и *lamento*. В своих общих контурах фортепианная фактура напо-минает некоторые хоральные обработки И.С.Баха.

Линия фортепиано в первой и второй строках рубаи исключительно ровная, хотя и охватывает очень широкий диапазон: расширяя звуковое пространство до полярно крайних регистров – высокого и низкого. Исполнение восьмых нот в правой руке ставит перед концерт-мейстером ряд творческих задач. Каким образом сыграть их, чтобы звучание фортепиано соответствовало образному строю рубаи?

Прежде всего, хотелось бы предостеречь пианистов от излишне легкого и поверх-ностного звука. Штрих, указанный в нотном тексте: стаккато под лигой требует довольно плотного *non legato*, приближающегося в данном случае к *portamento*, крепкого прикосновения к клавишам:

Andantino  
*mp*

Соз - даст и раз - ру - шит рос -

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Bu asnoda fortepiano jarangi miyaga oʻrnashib olgandek boʻlmasligi kerak, aks holda u tinglovchi idrokiga salbiy taʼsir koʻrsatib, monotonli va meʼdaga tegadigan koʻrinish oladi. Oʻng qoʻl partiyasining har bir notasi juda aniq chalinishi kerak. Bunda tovushning mutlaq ravonligiga, yuqori registrdan oʻrta registrga silliq oʻtishga va aksincha holatga vaqt oqimining uzluksizligini his etgan holda erishish lozim. Fakturaning tembr palitrasini kuchaytiruvchi pedalni qoʻllash tavsiya etiladi.

Xonandaning ovozi, agar u «*non legato*» joʻrligi fonida idrok etilsa, tovushning zich oqimi bilan ijro etilsa juda taʼsirli boʻladi. Xonanda ovozi fortepiano tomonidan qoʻllab-quvvatlanmayotgandek koʻrinsa-da, aslida hammasi aksincha

При этом звучание фортепиано не должно быть навязчивым, иначе оно будет неприятно раздражать восприятие слушателя и станет монотонным и назойливым. Каждая нота в партии правой руки должна быть сыграна очень тщательно. Следует добиться исключительной ровности звука, плавного перехода из высокого регистра в средний и наоборот, ощущая непрерывность потока времени. Рекомендуется применение педали, усиливающей тембровую палитру фактуры.

Голос певца звучит особенно впечатляюще, если он воспринимается на фоне аккомпанемента *non legato*, если исполняется плотным потоком звука. Голос вокалиста казалось бы не находит поддержки со стороны

bo‘lib, bu taassurotni yanada kuchaytiradi. Vokal partiyasi ham, fortepiano partiyasi ham nihoyatda yumshoq va ravon ijro etiladi va albatta harakatchanlik hisobiga emas. Agar asar o‘ta vazmin chalinsa, musiqa o‘sha muhitni yaratish uchun zarur bo‘lgan oqimligini, muttasilligini yo‘qotadi.

Tovush balansiga ruboiyning birinchi taktidanoq erishiladi – tovush yumshoq, muayyan *mezzo piano* bilan chalinishi kerak. Shu joydan boshlab xonanda tovush jarangini ko‘tarishi mumkin – bu unga ruboiyning uchinchi satrida kerak bo‘ladi, biroq eng chetki tovushlarga etmasdan tovush balandligini «*f*» gacha chiqarish va «*p*» gacha tushirish lozim.

Ruboiyning uchinchi va to‘rtinchi satrlari avvalgilaridan o‘zining tabiati bilan ajralib turadi. Bu mantiqan to‘g‘ri, zero bunda uchinchi satr qofiyalanmagan. N.Zokirov uni vokal partiyasini birmuncha baland tessituraga ko‘tarish va fortepiano partiyasiga yangi unsurlarni kiritish bilan ajratib ko‘rsatadi. Pianinochi 8-taktdan boshlab o‘ng qo‘lda

фортепиано, хотя все как раз наоборот, и это еще больше усиливает впечатление, и вокальная и фортепианная партии исполняются максимально мягко и ровно, но не за счет подвижности, если играть слишком медленно, музыка утратит текучесть, непрерывность, которые важны для создания атмосферы.

Звуковой баланс достигается сразу же с первого такта рубаи – звук должен быть мягким, определенным, *mezzo piano*. С этого уровня певец может повышать звучность – это ему понадобится в третьей строке рубаи, не доходя однако до крайностей: доводить до *f* и снижать до *p*.

Третья и четвертая строки рубаи отличается по характеру от предыдущих. Это логично, поскольку третья строка является нерифмованной. Н.Закиров выделяет ее перемещением вокальной партии в более высокую tessitura и введением новых элементов в фортепианную партию. ПИАНИСТУ необходимо обратить

oktavali figuratsiyalarning paydo bo'lishiga va chap qo'lda bas kuy yo'lining jonlanishiga e'tiborini qaratishi zarur:

внимание на появление октавных фигураций в правой руке и оживления мелодической линии баса в левой руке, начиная с 8 такта:

[Andantino]

пер. То е - го ку - пол до не - бес

*mf* *sf*

Eskizli ko'rinishda ajratilgan ovozlarning kontrapunktik tarzda qayta joylash-tirilishi, xoral variatsiyalardan kelib chiqqan qadimgi poli-fonik an'analarning bilvosita o'zgargani xususida so'zlash imkonini beradi. Fortepiano partiyasi o'ng qo'lining 10 va 11 taktlaridagi nolali ifodaviy ohanglarga e'tiborimizni qaratamiz. N.Zokirov bu ohanglar ifodaviylikini *sf* belgisi bilan ajratib ko'rsatadi. Ta'kidlash joizki, tovushning kuchi va zichligi 8-taktdan boshlab oshadi va u tobora kuchayib, fortepiano partiyasida mazkur miniatyurani yakunlovchi *ff* gacha keladi.

Эскизно намеченные контрапунктические перестановки голосов позволяют говорить об опосредованном преломлении старинных полифонических традиций, идущих от хоральных вариаций. Обратим внимание на выразительные ламентозные интонации в 10 и 11 тактах в правой руке фортепианной партии. Н.Закиров подчеркивает выразительность этих интонаций штрихом *sf*. Следует отметить, что сила и плотность звука, начиная с 8 такта повышается, постепенно усиливаясь и приводя в фортепианной партии к *ff*, в котором и завершается данная миниатюра.

Ruboiyning to‘rtinchi satrida fortepiano jo‘rligi ayniqsa faol: o‘ng qo‘ldagi oktavali figuratsiyalar fonida, butun kompozitsiyani garmonik jihatdan tenglashtiruvchi silliq kuy davralari chap qo‘ldagi teran baslarda yangraydi. Ushbu ruboiyning sehrli yakuni – frigiya ladining pastlovchi gammasi pianinochi tomonidan ayniqsa ifodali chalinishi kerak. Uning salmog‘i *portamento* shtrixi va ovozlari o‘rtasidagi uch oktavali masofa bilan, shuningdek, to‘yingan tovush dinamikasi – *ff* bilan ajratib ko‘rsatiladi.

To‘rtinchi ruboiy – turkumdagi eng shoirona she‘rlardan biri. U muhabbatning eng nafis va nazokatli ifori bilan to‘yintirilgan. Matn mazmuni shoir P.Mahmud tomonidan go‘zal va shoirona muqoyasalarda ifodalangan.

Yerga aralashib yotar necha  
dil,  
Jahon zarralari – lab, tish yoki  
til,  
Yerdan unib chiqqan sunbul,  
yo gulni  
Go‘zallarning sochi, yo yuzi  
degil.

В четвертой строке рубаи фортепианное сопровождение особенно активно: на фоне октавной фигурации в правой руке звучат плавные мелодические обороты в левой руке в глубоких басах, гармонически уравновешивая композицию целого. Магический конец данного рубаи – нисходящая гамма фригийского лада исполняется пианистом особенно значительно. Ее весомость подчеркивается штрихом *portamento* и трехоктавным расстоянием между голосами, а также насыщенной звуковой динамикой – мощным *ff*.

Четвертое рубаи – одно из самых поэтичных в цикле. Оно проникнуто тонким и нежным ароматом любви. Содержание текста передано П.Махмудом в красочных и поэтичных сравнениях:

Много дев прекрасных взято  
уж землей,  
Где блеск веселых глаз, смех  
их молодой?  
Ты на розу весной взгляни:  
Разве нет в ней мимолетных  
черт любимой былой?

A A B A tuzilishiga ega bo'lgan mazkur ruboiy kompozitor tomonidan noyob shaklga solinadi, unda qahramon qaytmas yo'lga ketgan ma'shugasiga falsafiy savollar bilan bevosita murojaat etadi. Ishqiy-lirik xotiralar dunyosiga cho'mish qahramonga vaqtinchalik unutish imkonini bersada, ammo shodlik onlarini his qilish unga nasib etmagan va bu tuyg'uni ijrochi ham mazkur miniatyuraning tub ma'nosi sifatida idroklashi zarur.

To'rtinchi ruboiyda xuddi avvalgisidagi kabi interlyudiya va postlyudiyaning yo'qligi e'tiborni tortadi. Oldingi ruboiydan farqli o'laroq, mazkur miniatyurada fortepianning yuqorgi registri, unga muvofiq ravishda eng quyi registr ham qo'llanilmaydi. N.Zokirov bu bilan turkumdagi ushbu qismning hayotiyiligini o'zbek xalq musiqiy folklorining qo'shiq-raqssimon janrlariga tayangan holda kuchaytirib, bo'rttirishga intiladi.

Musiqaning she'r ritmiga aniq rioya qilishi, ruboiyda keng ohangli vokal partiyasi va

Данное рубаи, имеющее структуру А А Б А, облекается композитором в оригинальную форму, в которой герой непосредственно обращается к безвозвратно ушедшей возлюбленной, задаваясь философскими вопросами. Погружение в мир любовно-лирических воспоминаний дает герою временное забытие, но моменты радости изведать ему не суждено и это ощущение необходимо осознавать исполнителям, проводя его в качестве подтекста данной миниатюры.

Заметим, что в четвертом рубаи, как и в предыдущем отсутствуют интерлюдии и постлюдия. В отличие от предыдущего рубаи в данной миниатюре не задействован высокий регистр фортепиано, равно как и очень низкий регистр инструмента. Этим Н.Закиров стремится подчеркнуть земную природу данной части цикла, усиливая ее опорой на песенно-танцевальные жанры узбекского музыкального фольклора.

Точное следование музыки за стихотворной ритмической сочетается в рубаи с

vokal melosining katta nafasi bilan mutanosiblashgan. Shu tariqa miniatyuraning antiqa kuychanligiga erishilgan. Romansning bu sifatlari – hayratlanarli tarzdaagi egiluvchan kuy, kuy yo‘llarining taqsimlanishi, alohida tuzilmalarning tugalligi uni o‘zbek lirik qo‘shiqlariga yaqinlashtiradi. Qo‘shiq asosi ruboiyda o‘ta kuchli tarzda paydo bo‘ladi. Shunisi e‘tiborliki, mazkur ruboiy, vokal partiyasida yuqorilovchi oktavali sakrash bilan boshlanuvchi turkumdagi yagona qismdir. Binobarin bu sakrash uni to‘ldiradigan pastlovchi kuy harakatisiz, yanada yuksalishda davom etadi. Kuy yo‘lining bu kabi noodatiy rivoji unga qahramonning barcha lirik kechinmalari teranligini yorqin ifodalagan holda alohida shiddatlilik baxsh etadi:

широко распевной вокальной партией, большим дыханием вокального мелоса – таким образом, достигается необыкновенная мелодичность миниатюры. Эти качества романса – удивительно пластичная мелодичность, расчлененность мелодической линии, завершенность отдельных построений сближают его с узбекскими лирическими песнями. Песенное начало проступает в рубаи довольно сильно. Отметим, что данное рубаи единственное в цикле начинающееся с восходящего октавного скачка в вокальной партии, причем широкого скачка, не заполняющегося уравнивающимися нисходящим движением мелодии, а продолжающим свое восхождение. Такое необычное развитие мелодической линии придает ей особую экспрессию, ярко выражая всю глубину лирических переживаний героя:

Andante *p sempre legato*

Мно - го дев пре - крас - ных взя - то уж зем - лей.

*p sempre legato*

Con Ed.

Romans tarkibida qo‘shiq bilan bir qatorda raqssimonlik asosi ham aniq seziladi.

U  ostinatoli usul andozasiga asoslangan fortepiano partiyasining o‘ziga xos tabiati bilan aks ettirilgan.

Bu ritmik chizma nog‘oraning ufar usulini eslatadi, shu bois fortepiano partiyasini ijro etayotgan pianinochi cholg‘u tembrini nog‘ora tembriga yaqinlashtirib chalishi, bu cholg‘uning milliy koloritini his etishi zarur.

Turkumning avvalgi qismi singari mazkur miniatyura ham ostinatoli ritmik tuzilmaga ega, fortepiano ham jo‘navoz karakterida keladi. Ammo nimchorak notalarning bir maromdagi ostinatoli pulsiga

Narydu s pesennym v romanse dovolno yavno oshutimo i tancevalnoe nachalo. Ono vyrazheno v svoebraznom karaktere fortepiannoy partii, osnovannoy na ostinatnoy usulyonoy for-

муле .

Этот ритмический рисунок напоминает уфарный усуй нагоры, поэтому, при исполнении фортепианной партии, пианисту необходимо приблизить звучание инструмента к тембру нагоры, ощутить сочный народный колорит этого инструмента.

Как и предшествующая часть цикла, данная миниатюра имеет остинатную ритмическую организацию, фортепианная партия также выдержана в характере сопровождения. Но в отличие

asoslangan uchinchi qismdan farqli o'laroq, ushbu miniatyurada asos sifatida musiqaga yorqin sharqona bo'yoq beruvchi sinkopali ritm olinadi.

To'rtinchi miniatyurada fortepiano partiyasi pianinochi oldiga murakkab vazifalar qo'yamaydi, ammo u ijrochidan ziyrak munosabatni talab etadi. Kayfiyat va sur'at xuddi jarang darajasi (bu vaziyatda *r*) kabi pianinochi tomonidan ixcham muqaddimada belgilanadi. ***Sempre legato*** belgisi barmoqlarni klaviaturaga qattiqroq bosib chalish zarurligini ko'rsatadi. ***Sempre legatodan*** qat'iy nazar pianinochi, pedalning garmonik tasvirlarni yoyilib ketishiga sabab bo'lmasligi xususida o'ylashi va artikulyatsiyaning aniq eshityilishini ta'minlashi kerak. Dastlabki besh takt davomida fortepiano jo'rligining sadosi ravon bo'lib qolishi lozim.

Fortepiano jo'rnovozligining o'ziga xosligi ushbu romansda uning konsratsiyya tamoyiliga asoslab qurilganligida, ya'ni garmonik vertikal-

ot tretyey chasti, osnovannoy na ravnomernom ostinatnom pul'se vosemykh, v dannoy miniatyure za osnovu vzyat sinkopirovannyi ritm, pridayushiy muzyke yarko vyrazhennuyu vostochnuyu okraskey.

Fortepiannaya partiya v chetvertoy miniatyure ne stavit pered pianistom slozhnykh problem, no ona trebuyet chutkogo otnosheniya. Nastroyeniye i temp zadayutsya pianistom v lakonichnom vstuplenii, ravno kak i stepeny zvuchnosti, v dannom sluchae *p*. Remarka ***sempre legato*** ukazyvayet na neobxodimost' dostatochno glubokogo pogruxeniya palytsev v klaviaturu. Nesmotrya na ***sempre legato*** pianistu sleduyet proyavit' zabotu o tom, choby pedaly ne privodila k rasplyvchatosti garmonicheskikh ochertaniy i choby byla slыshna yasnaya artikulyatsiya. Na protyazhenii pervykh pyati taktov zvuchnost' fortepiannogo soproyozhdeniya dolzhna ostavaytsya rovnoy.

Svoeobrazie fortepiannogo soproyozhdeniya v etom romanse zaklyuchayetsya v tom, chy ono postroyeno po printsipyu konsratsiyyi:

ning izchil tarzda zichlashib borishi – kvinta va kvartadan, miniatyura soʻngida kvartasekundali hosilalargacha tobora quyushib borishida koʻrinadi. Ijroning murakkabligi, haddan ziyod bir xil boʻlgan fortepiano fakturasida rangbarang ifodaviy boʻyoqlarni yaratish bilan belgilanadi.

Boshqa ijrochilik muammosi romansning ritmik tomoni hisoblanadi. Ushbu miniatyurada usul nogʻoraning shunchaki mexanik ravishda urilgan zarblar hisobi, metronomga boʻysunish emas, balki undan birmuncha kattaroq ahamiyat kasb etuvchi ifoda vositasidir. U shaklni hosil qiladi, unga ixchamlik, mantiqiy tugallik baxsh etadi. Forteplano jaringini nogʻoraga yaqinlashtirgan holda, pianinochi oʻz hamrohi (xonanda)ni qoʻllab-quvvatlash maqsadida zarbli effektlardan qochmogʻi, hech qayerda ularni ishlatmasligi lozim. Ijro mutlaqo silliq boʻlishi lozim. *Sempre legato* bilan chalish davomida sinkopalilik birmuncha niqoblanadi va ayni paytda ushbu miniatyuraga xos boʻlgan kuzatuvchanlik kayfiyati

последовательного уплотнения гармонической вертикали – от квинт и кварт к квартово-секундовым образованиям, постепенно сгущающимся к концу миниатюры. Вся сложность исполнения заключается в том, чтобы создать разнообразие выразительных оттенков столь однородной фортепианной фактуры.

Другой исполнительской проблемой является ритмическая сторона романа. Ритм означает в этой миниатюре нечто бесконечно большее, чем механический подсчет ударов нагоры, подчиненность метрону. Он организует форму, придает ей стройность, логическую завершенность. Приближая звучание фортепиано к нагоре, пианист, тем не менее, заботясь о том, чтобы поддержать своего партнера, должен избегать ударных эффектов, их не следует давать нигде. Игра должна быть абсолютно гладкой. Игрой *sempre legato* несколько маскируется синкопированность и тем самым усиливается созерцательное настроение, присущее дан-

oshadi. Bunda sinkopali ritm qahramon lirik kayfiyatining majolsizligini, uning sogʻinch tuygʻularini, teran hissiy kechinmalarini ajratib koʻrsatadi. Shu oʻrinda Jerald Murning «Sinkopalar – ijrochilar uchun xavfli joy, bu yerda ular hushyor boʻlmoqlari kerak. Entuziazm va harakatchanlik bir xil narsa emas»<sup>1</sup>, – degan soʻzlarini yodga olish maqsadga muvofiqdir.

Fortepiano partiyasining bepisand, pala-partish ijrosi xonandani yaratilayotgan obraz mazmuniga chuqur kirisha olmay kuylashga majbur etadi va bu miniatyurani bezagan lirik maftunkorlik muhitini buzadi. Boshqa tomondan, haddan tashqari baland ovoz bilan kuylagan xonanda pianochini keskin tusda chalishga majbur etadi. Har ikki hamkorning vazminligi va xotirjamligi, ularning oʻzaro bir-biriga eʼtiborli munosabatda boʻlishi asnosidagina tovush balansi va badiiy ijroga erishish sharti bilan ikkala ovoz ham teng ahamiyatli boʻladi.

ной миниатюре. Синкопированный ритм оттеняет здесь томность лирического настроения героя, его ностальгических чувств, выражение глубоко интимных переживаний. В связи с этим уместно вспомнить слова Джералда Мура: «Синкопы – опасное место для исполнителей, тут им надо быть поосторожней. Энтузиазм и энергичность не одно и то же»<sup>1</sup>.

Небрежное, беспечное исполнение фортепианной партии заставит певца петь без глубокого погружения в создаваемый образ и это разрушит ту атмосферу лирического очарования, которой окрашена данная миниатюра. С другой стороны, певец, поющий слишком громко, заставит пианино играть резко. При спокойствии и сдержанности обоих партнеров, при их внимательном отношении друг к другу оба голоса будут равнозначными при условии достижения звукового баланса и художественности исполнения.

---

<sup>1</sup> Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М., 1987. –С. 53.

Shunga muvofiq tarzda pianinochiga musiqiy obraz rivoji dinimizatsiyasiga yoʻnaltirilgan ayrim ijrochilik tavsiyalarini taklif etamiz. Ruboiyning birinchi satrida fortepiano partiyasi sof joʻrnavor funksiyasini bajaradi va xonanda uchun koloristik fon boʻlib qoladi. Faqat xonandaning 5-taktidagi toʻxtam (pauza) vaqtidagina fortepiano partiyasida klaviaturani qattiqroq bosib, biroz boʻrttirib chalish joiz boʻlgan kvartalar paydo boʻladi.

Ikkinchi satrda fortepiano partiyasining oʻng qoʻlida vokal partiyasiga dublyorlik qiluvchi kuy ovozi paydo boʻladi. Bu usul vokal kuyning ifodaviyligini oshiradi, uni tembr jihatdan yangi boʻyoqlar bilan boyitadi. Ushbu kuyni chalayotgan pianinochi xonandaga aniq ergashib, uning ovoz jarangini tiniq eshita olishi lozim.

Ruboiyning uchinchi va toʻrtinchi satrlarida fortepiano partiyasi yana xonanda xonishiga uchinchi satrda olti ovozgacha qalinlashgan, toʻrtinchisida esa yetti ovozgacha

В связи с этим предложим пианисту некоторые исполнительские рекомендации, направленные на динамизацию развития музыкального образа. В первой строке рубаи фортепианная партия сводится к чисто аккомпанирующей функции и является, по сути, колористическим тоном для певца. Лишь в момент паузы у вокалиста в 5 такте в фортепианной партии появляются кварты, которые желательно слегка выделить более плотным прикосновением к клавишам.

Во второй строке в партии фортепиано в правой руке появляется мелодический голос, дублирующий вокальную партию. Этот прием усиливает выразительность вокальной мелодии, темброво обогащает ее новыми красками. Играя эту мелодию, пианист должен идеально точно следовать за певцом, чутко вслушиваясь в звучание его голоса.

В третьей и четвертой строках рубаи партия фортепиано вновь становится чисто аккомпанирующей, сопровождая пение певца терпкими диатоническими

zichlashgan diatonik kvartakvintali garmoniyalar bilan jo'rbolgan holda sof jo'rnavozga aylanadi. Endi pianinochi e'tiborini yuqorgi ovoz akkordlarining boshqalardan ustunlik qilishi zarurligiga qaratamiz. Bunda kvarta bo'ylab yuqorilovchi akkordlar yuqorgi notalarining harakatini bo'rttirib ko'rsatish lozim. Bular: 10 va 11-taktlarda birinchi oktava «do» tovushi, so'ngra 12-14-taktlarda birinchi oktava «fa» tovushi, va nihoyat, miniatyuraning 15-17-taktlarida birinchi oktava «si bemol» tovushlaridir.

Ruboiyning so'nggi satri tasvirlab bo'lmas nafasat bilan kuylanadi. Muallifning *sempre legato* belgisi ham yo'qqa chiqara olmagan ochiq hissiyot satrdan satrga oshib boradi. Zero, ularda oxiri avjga olib keluvchi zo'rg'a ushlab turilgan, nozik va titroq, qadrli ehtiros yangraydi.

N.Zokirov romansni vokal partiyasining eng yuqori avj nuqtasida yakunlaydi. Bu birinchi oktava «fa» tovushi bo'lib, u fortepiano jo'rlligining akkordli fakturasini olti ovozli tuzilmadan yetti ovozliga o'tish

kvarto-секундовыми гармониями, уплотняющимися в третьей строке до шестиголосия, а в четвертой до семиголосия. Обратим внимание пианиста на необходимость превалирования в аккордах верхнего голоса над всеми остальными. Следует рельефно показать движение верхних нот аккордов по восходящим квартам: звук до первой октавы в 10 и 11 тактах, затем звук фа первой октавы в 12-14 тактах, и наконец, звук си-бемоль первой октавы в 15-17 тактах миниатюры.

С невыразимой нежностью пропеваются последняя строка рубаи. Открытая эмоциональность, которую не может свести на нет авторская ремарка *sempre legato*, усиливается от строки к строке, поскольку в них звучит страсть, едва сдерживаемая, нежная и трепетная, благоговеющая, приводящая в итоге к кульминации.

Н.Закиров завершает романс на самой высокой кульминационной точке вокальной партии звуке фа первой октавы, подчеркивая эмоциональный подъем сгущением аккордовой фактуры

asnosida quyuqlashtirish bilan hissiy ko‘tarinkilikni ajratib ko‘rsatadi:

фортепианного сопровождения, переходя от шестиголосного склада к семиголосному:

[Andante]

в ней ми-мо-лет - ных черт ло - би-мой бы - лой?

Bu yerda fortepiano sadosi nihoyatda zich, jamlangan va to‘yingan bo‘lib, ayni paytda juda egiluvchandir. Binobarin so‘nggi taktlar tovushni kuchaytirishga moyil ekan, ular katta nafas va tovush hajmining kengligini talab etadi. Bu joyda zinhor shoshilish kerak emas, chunki shoshish musiqiy obraz mazmunini o‘sha zahotiy oq buzib qo‘yadi. Barcha akkordlar juda yaxshi eshitilishi kerak. 16 va 17-taktlardagi «vilkalar» jo‘rnavor e‘tiboridan chetda qolmasligi kerak. 18-taktdagi yakunlovchi akkordlar faol va shiddatli tarzda ijro etiladi. Ular yorqin jaranglasada, ammo boshqa ovozlarni bosib ketishi kerak emas, shuning uchun ularning egiluvchan bo‘lgani ma‘qul.

Звучание фортепиано здесь очень плотное, собранное и насыщенное и, в то же время, очень пластичное. Поскольку последние такты имеют тенденцию к усилению звука, они требуют большого дыхания и широты звукового объема. Ни в коей мере не следует здесь торопиться, поспешность сразу же исказит содержание музыкального образа, все аккорды должны быть очень хорошо прослушаны. «Вилочки» в 16 и 17 тактах не должны остаться без внимания аккомпаниатора. Заключительные аккорды в 18 такте исполняются активно и энергично. Они должны звучать сочно и ярко, но не оглушительно, поэтому жела-

Uncha katta boʻlmagan fermatodan soʻng pianinochi muallifning *attacca* koʻrsatmasiga rioya etgan holda beshinchi ruboiy muqaddimasini ijro eta boshlaydi.

Beshinchi ruboiy turkumni yakunlar ekan, final funksiyasini bajarib, umumlashtiruvchi, xulosaviy ahamiyat kasb etadi. Unda shoirning hayotning mazmuni, yuksak insoniy sifatlar, ezgulik, haqqoniylik, olamning goʻzalligi borasida insonning oʻzini haqligiga ishonchi haqidagi fikrlari ifodalangan. Odamzotning nohaqligi, noshukrligi va yolgʻonlari afsus-nadomat va gʻamga toʻla jumalarni ishlatishga majbur etadi. Ular goʻyo hayotdan toʻygan, ammo sinmagan, umid bilan yashayotgan odam tilidan chiqayotgandek yangraydi.

Yo na qaro bilan, na yo oq bila  
men,  
Na shayx tarafdā, na murid yoq  
bila men.  
Pastu baland, jahlu alamdan  
ozod,  
Olam ishidan xolimanu Haq  
bila men.

Avvalgi ruboiylardagi  
kabi bu yerda ham A A B A

тельна их пластичность. После небольшой ферматы пианист начинает играть, следуя авторскому указанию *attacca*, вступление к пятому рубаи.

Завершающее цикл пятое рубаи несет в себе функцию финала и имеет итоговое, обобщающее значение. В нем выражено размышление поэта о смысле жизни, о высоких человеческих качествах, доброте, справедливости, об убежденности человека в своей правоте к красоте мира. Людская несправедливость, неблагодарность и ложь вызывают слова, полные горечи, тоски. Они как бы произносятся устами уставшего от жизненных невзгод человека, но не сломленного, живущего надеждой:

Тот, кто проводит день в  
кругу святош,  
Вечно хмур, на живого тот не  
похож,  
Он не поймет вовек, как  
прекрасен мир,  
Для него и чувства людские –  
ложь!

Как и во всех предшествующих рубаи здесь

qofiyasidan foydalanilgan.

Ushbu miniatyura mazmunining musiqiy ifodasi uchun N.Zokirov o'ta kamtar, ammo ruboiy tabiatiga mos keluvchi ifodaviy vositalarni to'la olgan va minimal imkoniyatlar bilan romansning teran falsafiy mazmunini maksimal darajada aks ettira olgan.

Final tantanavor va mohiyatli yangraydi. Unda barqarorlik turkumning boshqa qismlariga qaraganda ko'proq seziladi: Iya-bemol frigiyning I va V pog'onalar ohangdoshligi ustunlik qiladi.

Miniatyura birinchi ruboiyning ohang materialiga qurilgan sakkiz taktli fortepiano muqaddimasi bilan, ammo birmuncha o'zgartirilgan ko'rinishda va o'zgacha ritmik andoza bilan, sakrashlarsiz, «r»da boshlanadi. Kompozitor muvaffaqiyatli registr va tonallikdan foydalanib, go'yoki cheksiz fazoviy bo'shliqni tasvirlaydi. Me'yordagi melodik va ritmik harakat uzoqdan yaqinlashib kelayotgan karvonni tasvirlagandek taassurot qoldiradi.

использована форма А А Б А.

Для музыкального воплощения содержания данной миниатюры Н.Закиров нашел предельно скромные, но очень соответствующие характеру рубаи выразительные средства, сумев максимально полно при минимализме возможностей отразить глубокий философский смысл романа.

Звучание финала торжественно и значительно, в нем в большей степени, нежели в других частях цикла, чувствуется устойчивость: преобладают созвучия I и V ступеней ля-бемоль фригийского.

Миниатюра открывается восьмитактовым фортепианным вступлением, построенном на интонационном материале первого рубаи, но в несколько видоизмененном варианте и в ином ритмическом оформлении, без скачков, на *p*. Используя удачный регистр и тональность композитор как бы обрисовывает бескрайнее пространство. Мерное мелодическое и ритмическое движение создает впечатление приближающегося откуда-то издалека каравана.

Pianinochi oldiga birinchi taktlardan oq ushbu manzarani ifoda etish vazifasi qo'yiladi. Bu yerda to'g'ri sur'at bilan boshlash, «r» nyuansidagi qandaydir sirlilik va jumboqlilik alomatlariga ega bo'lgan alohida tembr, jarangning jiddiy, epik koloritini his etish zarur. Fortepianoning quy'i va o'rta registrlaridagi ikki oktavali unison bilan ifodalangan qat'iy monodiya ulug'vor manzarani yaratishga qodir. Bu yerda yaxshi *legato* orqali erishish mumkin bo'lgan yumshoq, to'yingan tovush talab etiladi. 8-taktda *mf* nyuansida jarangning bir-muncha zichlashuvi yuz berishi lozim. Nimchorak notalarni juda quruq va aniq tarzda fakturaning garmonik ovozlari harakatida kuy chizig'ini his etgan holda, fortepiano jarangini dutor tembriga yaqinlashtirib chalish tavsiya etiladi:

Воспроизведение этой картины с первого же такта входит в задачу пианиста. Здесь необходимо сразу же начать правильный темп и ощутить особый тембр, суровый, эпический колорит звучности, с оттенком некоторой таинственности и загадочности, в нюансе *p*. Строгая монодия, выраженная двухоктавным унисоном в низком и среднем регистрах фортепиано, способствует созданию величественной картины. Здесь требуется мягкий, наполненный звук, который достигается хорошим *legato*. В 8 такте должно произойти некоторое уплотнение звучности в нюансе *mf*. Восьмые ноты рекомендуется играть очень собранно, сухо, ощущая мелодическую линию в движении гармонических голосов фактуры, приближая звучание фортепиано к тембру дутара:

Allegro moderato

*p*

*Con Ped.*

*mf*

Тот, кто

Nimchorak notalar nihoyatda tekis, hatto biroz mexanistik ko'rinishda, go'yo qotib qolganday holatda ijro etiladi. Bu fortepiano jo'riligiga qandaydir sehrlik, hatto fantastik tus beradi. Muqaddima nihoyatda ifodali ijro qilinishi lozim. Bu yerda pedalni qo'llash tavsiya etiladi.

Beshinchi ruboiydagi vokal partiyasi yorqin ifodalanagan o'zbek milliy koloriti bilan xarakterlanadi. Uning ohang va usul tuzilishi o'zbek lirik qo'shiq merosining rivojlangan shakllariga yaqindir. Tonikaning lya-bemol

Восьмые исполняются идеально ровно, даже несколько механистично, как бы оцепенело. Это придаст фортепианному сопровождению некий магический оттенок и даже фантастический. Вступление должно быть сыграно предельно выразительно. Рекомендуется применение педали.

Вокальная партия в пятом рубаи характеризуется ярко выраженным узбекским национальным колоритом. Ее интонационное и ритмическое строение близко развитым формам узбекского лирического песенного нас-

frigiy kvintali toni lirik xarakterdagi xalq qo'shiqchiligining ohang tayanchini tashkil etuvchi turg'un tovushlar sirasiga kiradi. Tonika kvintasining urg'ulilik darajasi turlicha. Bir xil vaziyatlarda u birmuncha qat'iyat bilan ta'kidlanadi, bu esa uning qo'shni tovush bilan ko'p karrali tuzilmasi va xonishida o'z ifodasini topadi. Boshqa vaziyatlarda, ya'ni mazkur ruboiyda bo'lgani kabi kvintali ton hech qanday ohanglar jo'rligisiz, vazn-usul bilan ajratib ko'rsatiladi. U taktning kuchli hissasida, tuzilmani boshlab yoki yakunlagan holda paydo bo'ladi. Tonika kvintasining bunday ahamiyatli tarzda qo'llanilishi, kompozitor tomonidan ladning quyi qatlamini imkon qadar yorqinroq ko'rsatishga intilish bilan izohlanadi.

Ruboiyning birinchi va ikkinchi satrlari xonanda tomonidan nimchorak notalarning bir maromdagi ostinatoli figuratsiyalari fonida ijro etiladi. Fakturaning bu turi birinchi ruboiydagi unga o'xshash ostinatoli fonga yaqinlashadi. Ammo u bu yerda kichik nonalarning g'azabli hayqiriq-

ледия. Квинтовый тон тоники ля-бемоль фригийский относится к числу устойчивых звуков, составляющих интонационную опору народных песенных мелодий лирического характера. Степень акцентности квинты тоники различна. В одних случаях она утверждается более настойчиво, что находит свое выражение в ее многократном повторении и опевании соседним звуком. В других случаях, как это имеет место в данном рубаи, квинтовый тон подчеркнут метроритмически без всякого мелодического обыгрывания. Он появляется на сильной доле такта, начиная или завершая построение. Применяемая в таком значении квинта тоники обусловлена стремлением композитора как можно ярче подчеркнуть нижний устой лада.

Первая и вторая строки рубаи исполняются певцом на фоне равномерных остинатных фигураций восьмых. Этот вид фактуры переключается с аналогичным остинатным фоном в первом рубаи. Но здесь он не прерывается гневными возгласами малых нон и потому

lari bilan bo‘lib qo‘yilmaydi va shu bois ham birmuncha yaxlit ko‘rinishda keladi. Boz ustiga ostinatoli fonning jarangi bunda birmuncha zich bo‘lib, bunga to‘rtovozli tuzilma sababdir. Pianinochi fakturaning chetki ovozlari biroz bo‘rttirgan holda garmonik vertikalni yaxshi eshita olishi kerak.

Shunisi e‘tiborliki, N.Zo-kirov mazkur miniatyurada ruboiy satrlarining hajmini qisqartirish evaziga, ayni paytda ularni musiqiy ifodasini bergan holda, musiqiy rivojni juda muvaffaqiyatli tarzda kuchaytiradi: birinchi satr 6 ta taktni egallaydi, ikkinchisi, beshta taktni, uchinchi va to‘rtinchisi esa to‘rttadan taktni band etadi.

Ruboiyning birinchi va ikkinchi satrlari jo‘rnovozligini chalayotib jo‘rnovoz xonanda ovozi uchun tembrli fonni yaratuvchi jarangning mutlaq ravonligini saqlab qoladi. Fortepianoda jarangning kuchayishi 18-taktdan boshlanadi, unda 19-20-taktlarning «*f*» nyuansiga olib keluvchi «vilka-chalar» bor; 19-20-taktlarda pianinochi xonanda ijrosini yorqin va koloritli diatonik ohangdoshlar bilan to‘ldirgan holda birinchi planga chiqadi.

более монолитен. К тому же звучность остигатного тона здесь более плотная, чему способствует четырехголосный склад. Пианист должен хорошо слышать гармоническую вертикаль, слегка выделяя крайние голоса фактуры.

Примечательно, что Н.Закиров очень удачно динамизирует музыкальное развитие в миниатюре за счет сокращения объема строк рубаи, при их музыкальном воплощении: первая строка занимает 6 тактов, вторая – пять тактов, а третья и четвертая строки – по четыре такта.

Играя сопровождение в первой и второй строках рубаи, концертмейстер сохраняет идеальную ровность звучания, создавая тембровый фон для голоса певца. Усиление звучности фортепиано начинается с 18 такта, где имеется «вилочка», приводящая к нюансу *f* в 19-20 тактах, в которых пианист выступает на первый план, досказывая пение вокалиста яркими и колоритными диатоническими созвучиями.

Ushbu mikrointerlyudiya yada pianinochining vazifasi – ruboiyning uchinchi qofiyalanmagan bo‘limiga o‘tishni amalga oshirishdir. Bu bo‘limda faktura almashinuvi yuz beradi. Shu bois N.Zokirov 20-takt nota matnida cho‘zmlarni tobora yiriklashtirib va ayni paytda muqaddimadan olingan monodiyaning paydo bo‘lishini ta‘minlab sur‘at sekinlashuvini ko‘rsatadi. Bu o‘tish pianinochi tomonidan juda tabiiy va aniq tarzda, xonandani ruboiyning uchinchi satriga tayyorlagan holda ijro etilishi lozim:

[Allegro moderato]

хож, он не пой -

*f*

Con Fto

Ruboiyning uchinchi va to‘rtinchi satrlarida paydo bo‘luvchi muqaddima mavzusini «*f*» nyuansida, jarangni xotima tomon tobora kuchaytirib borgan holda chalish tavsiya etiladi. Bunda pedal muqaddimadagiga qaraganda ancha quyuq bo‘lishi mumkin.

Задача пианиста в этой микроинтерлюдии – осуществить переход к третьему нерифмованному разделу рубаи, в котором происходит смена фактуры. Поэтому в 20 такте Н.Закиров выписывает в нотном тексте замедление темпа, постепенно укрупняя длительности и подготавливая тем самым появление монодии из вступления. Этот переход должен быть исполнен пианистом очень естественно и органично, подготавливая певца к началу третьей строки рубаи:

Теме вступления, появляющаяся в третьей и четвертой строках рубаи рекомендуется играть в нюансе *f*, с постепенным усилением звучности к концу. Педаль здесь может быть более густой, чем во вступлении. Здесь тема

Bu yerda muqaddima mavzusi vokal ovoz bilan o'zaro dialogga kirishadi.

Ruboiyning uchinchi va to'rtinchi satrlari ansambl jihatdan birmuncha qiyinroq. Fortepiano fakturasining o'ta shaffofligi va elementarligiga qaramay, bu yerda mutlaq agogik birikuvga, vokal va fortepiano partiyalarining tabiiy muvofiqligiga erishish nihoyatda mushkul. Pianinochi xonandani o'ta ziyraklik bilan kuzatishi, uning nafas almashinuvlarini his etishi, ifodali vokal partiyasining barcha ohang burilishlarini tinglay olishi zarur. Shu bilan birga jo'navoz o'z partiyasining mustaqil chizig'ini ham juda yorqin, bo'rtirilgan va ishonchli qilib ijro etishi kerak.

Finalning so'nggi ikki takti pianinochining alohida e'tiborini talab etadi. Zero, unga turkumni yuksak hissiy notada yakunlash ma'suliyati yuklangan. Ohangdoshliklar, turkumdagi bo'limlar soni beshta bo'lgani kabi ular ham beshta, nihoyatda ta'sirli va yorqin jaranglashi kerak. Ularni mustahkam barmoqlar bilan, nota matnida ko'rsatilgan urg'ularni qo'llagan holda

вступления вступает в диалог с вокальным голосом.

В ансамблевом отношении третья и четвертая строки рубаи наиболее трудны. При всей прозрачности и элементарности фортепианной фактуры здесь довольно сложно достичь абсолютной агогической слитности, естественных совпадений вокальной и фортепианной партий. Пианисту необходимо чутко следовать за певцом, ощущать смены дыхания, вслушиваться во все интонационные изгибы выразительной вокальной партии. Вместе с этим концертмейстер должен очень ярко, рельефно и уверенно утверждать самостоятельную линию своей партии.

Последние два такта финала требуют особого внимания пианиста, которому надлежит завершить цикл на высокой эмоциональной ноте. Созвучия, а их пять – столько же, сколько частей в цикле, должны прозвучать исключительно впечатляюще, ярко. Их рекомендуется играть крепкими пальцами, применяя указанные в нотном тексте акценты. Созву-

chalish tavsiya etiladi. Turkumni yakunlovchi ohangdoshliklar o'ta mohiyatli va salmoqli, aniq va ravon, sur'atning hech bir tezlashuvi yoki sekinlashuviziz yangrashi lozim.

Shunday qilib, jo'rnavoziy pianinochi tomonidan N.Zokirov «Besh ruboiy»sining she'riy va musiqiy matni batafsil va puxta o'rganib chiqilgach, turkumdagi har bir qismning tuzilmaviy hamda musiqiy-tilli tahlili o'tkaziladi. Yaxlit badiiy fenomen sifatidagi, rivojlanishning umumiy chizig'iga ega bo'lgan, muayyan rivojlangan dramaturgiyali ushbu vokal turkumini tafakkur etishdek murakkab ijodiy jarayon boshlanadi. Badiiy obraz, individual ijrochilik talqinini yaratishning cheksiz va chegarasiz, nihoyatda qiziqarli jarayoni boshlanadi. Bu jarayonga pianinochi va xonanda ijroviy yondashuvining mutlaq birligi orqaligina erishish mumkin. N.Zokirov turkumini ansambl jihatdan zamonaviy o'zbek kompozitorlari tomonidan yaratilgan kamer-vokal asarlar orasida eng murakkablaridan biri deyish mumkin. Bu qiyinchiliklar aynan nimada ko'rinadi? Avvalo, miniatyurizm muammosida.

чия, завершающие цикл, должны прозвучать очень значительно и весомо, четко и ровно, без каких бы то ни было ускорений или замедлений темпа.

Итак, после того как концертмейстером детально и обстоятельно изучен поэтический и музыкальный текст Пяти рубаи Н.Закирова, произведен структурный и музыкально-языковой анализ каждой части цикла. Начинается сложный творческий процесс осмысления данного вокального цикла как целостного художественного феномена, как произведения с определенной развитой драматургией, общей линией развития. Начинается бесконечный и беспредельный интереснейший процесс создания художественного образа, индивидуальной исполнительской интерпретации. Этот процесс может быть успешным только при условии достижения идеального единства исполнительских намерений пианиста и вокалиста. Цикл Н.Закирова можно считать одним из наиболее трудных в ансамблевом отношении камерно-вокальных сочинений совре-

Fakturaning shaffofligi, fikr bayonining o'ta qisqaligi va ushbu asardagi fortepiano partiyasining texnik jihatdan yengildek tuyulishiga qaramasdan mutlaq birlikka, fortepiano va vokal partiyalarining tabiiy ravishda mos tushishiga erishish favqulodda murakkab jarayondir. Romanslarning ilhomboxsh musiqasi, o'zining zargarona, batafsil ishlangan fakturalariyu, pianinohilik xatining nafis texnikasi bilan unga mos tarzda texnik jihatdan charxlangan, benuqson ijrochilik interpretatsiyasini talab etadi.

Shunga muvofiq ravishda avvalo musiqaning uslubiy xususiyatlariga, uning teran milliy tabiatiga diqqatni qaratish tavsiya etiladi. Ye.Nesterenko ta'kidlaganidek: «Uslub muammosi – avvalo notaga qarab aniq kuylash, kompozitor (musiqani) qanday yozgan bo'lsa, barcha musiqachilar (uni) shundayligicha ijro etishlari, shuningdek, o'sha

менных узбекских композиторов. В чем заключаются собственно эти трудности? Прежде всего, в проблеме миниатюризма.

При прозрачности фактуры, предельной краткости изложения мысли и кажущейся технической легкости фортепианной партии в этом произведении чрезвычайно сложно достичь абсолютной слитности, естественных совпадений фортепианной и вокальной партий. Вдохновенная музыка романсов с их предельно тщательной, ювелирной разработкой фактуры, филигранной техникой пианистического письма, требует адекватной отточенной и безупречной в техническом воплощении интерпретации.

В соответствии с этим рекомендуется, прежде всего, глубокое проникновение в стилевые особенности музыки, в ее глубокую национальную природу. «Проблема стиля, – как отмечает Е.Нестеренко, – прежде всего проблема точного пения по нотам, точного исполнения всеми музыкантами того, что написано композитором, а

davrni, tarixiy shart-sharoitlarni, tilni (hatto asar asl yozilgan tilida ijro etilmasada), shu davrda amaliyotda qoʻllangan cholgʻularni bilish, va nihoyat, kompozitor shaxsiyatini oʻrganishdir»<sup>1</sup>. Yuqorida qayd etilganlarning barchasi ijro etilayotgan asarni xonanda bilan birgalikda oʻrganayotgan pianinochi-joʻrnavor uchun oʻta muhimdir.

N.Zokirov vokal turkumi ustida ishlashning eng muhim jihatlariga eʼtiborni qaratamiz. Mazkur turkum ustida ishlash jarayonida kontrastlarga imkon qadar sinchkovlik bilan qarashni maslahat beramiz. Ular pianinochining aqli va qalbiga kalit beradi, biz aynan ularni qiyoslash orqali kompozitorning, uni bu opusni yaratishga ilhomlantirgan shoir gʻoyasini qay tarzda yuzaga chiqarganini koʻramiz. Kontrastlar tahlili turkumning dinamik dramaturgiyasini yanada batafsil oʻylangan boʻlishiga koʻmaklashadi. Ushbu turkumdagi har bir ruboiy dinamik oʻsish tamoyili boʻyicha qurilib, avj bilan yakunlanadi, ulardan biri esa mazkur turkumning asosiysi

также знание эпохи, исторических условий, языка (даже если произведение исполняется не на языке оригинала), инструментов, которые в ту эпоху существовали, и, наконец, знание личности самого композитора»<sup>1</sup>. Все вышесказанное исключительно важно для пианиста-концертмейстера, работающего с певцом над освоением исполняемого произведения.

В связи с этим, обратим внимание на наиболее важные аспекты работы над вокальным циклом Н.Закирова. В процессе работы над данным сочинением советуем как можно зорче всматриваться в контрасты – они дают ключ к уму и сердцу пианиста, именно сравнивая их мы видим, как композитор выносит на поверхность ту поэтическую идею, которая вдохновила его на создание этого опуса. Анализ контрастов может способствовать более тщательной продуманности динамической драматургии цикла. Каждое из рубаи в этом цикле строится по принципу динамического нара-

---

<sup>1</sup> Нестеренко Е. Размышления о профессии. –М., 1985. –С. 109.

bo'lishi kerak. Bizning nazarimizda bu – so'nggi, mazkur asarni yakunlovchi beshinchi avjdir.

Turkumning nota matnini e'tibor bilan o'rganayotgan pianinochi unda fortepiano partiyasining dinamik belgilarga doir mualliflik ko'rsatmalari bisyor ekanligini, vokal partiyasida esa dinamik belgilar har bir ruboiyning faqat boshlanishida berilganligini sezmay qolishi mumkin emas. Bundan shuni xulosa qilish mumkinki, kompozitor xonandaga ovoz jarangi kuchining dinamik dramaturgiyasini taltashda muayyan erkinlik beradi. Bu muammo fortepiano va vokal partiyalari o'rtasidagi zaruriy tovush balansini topish jarayonida hal etilishi kerak.

Ushbu ajoyib asarning barcha nozik jihatlarini faqat eshita olish orqaligina ruboiyning badiiy mazmuni va nazmini tinglovchiga yetkazib berish mumkin. Sharqona ijodning asosini tashkil etuvchi

тания и завершается кульминацией, одна из которых должна быть главной в этом цикле. На наш взгляд, это последняя, пятая кульминация, завершающая данное сочинение.

Пианист, изучающий внимательно нотный текст цикла, не может не заметить, что если фортепианная партия в нем весьма подробно снабжена авторскими указаниями, касающимися динамических оттенков, то в вокальной партии динамические нюансы указаны только в начале каждого рубаи. Из этого можно сделать вывод, что композитор предоставляет певцу определенную свободу в выборе динамической драматургии силы звучности голоса. Эта проблема должна решаться в процессе нахождения необходимого звукового баланса между фортепианной и вокальной партиями.

Только чутко вслушиваясь во все тонкости этого удивительного произведения можно передать поэзию и художественное содержание рубаи, донести их до слушателя. Миниатюризм,

miniatyurizm asarda o'zining mukammal badiiy ifodasini topadi. Aynan vokal miniatyurada har bir shtrix, tovush nyuansi, to'xtam (pauza) va har bir alohida tovush roli o'lchab bo'lmas darajada oshadi. «Musiqqa – bu nafaqat tovushlar, – deya ta'kidlaydi Ye.Nesterenko, – balki sukunat ham, jimjilitlik ham yangrayotgan ovoz va unga jo'r bo'lgan cholg'udan muhimlikda kam emasdir».<sup>1</sup> Ijrochilar, ayniqsa ovozini kuchaytirish bilan shug'ullanuvchi xonandalar, buni hech qachon unutmasliklari lozim. Avjlardagi yuqorigi notalar faqat balandda yangragani uchungina harbiylarcha kuchli bo'lishi kerak emas.

Jo'rnovozning vokal turkumi ustida ishlash jarayonidagi muhim vazifalardan biri – bu turkumni yaxlit asar sifatida (turkum qismlarining o'zaro munosabatida, avjlarning joylashuvida ifodalangan mazmun rivoji umumiy chizig'i, mavzuiy bog'lovchilari, musiqiy dramaturgiyasi bilan birgalikda) tafakkur etishdir.

составляющий сущность восточного творчества, получает в произведении совершенное художественное воплощение. Именно в вокальной миниатюре несоизмеримо возрастает роль каждого отдельного штриха, звукового нюанса, паузы, каждого отдельно взятого звука. «Музыка – это не только звуки, – подчеркивает Е.Нестеренко, – но и молчание, и часто тишина не менее важна, чем звучание голоса, сопровождающего его инструмента»<sup>1</sup>. Об этом никогда не следует забывать исполнителям и, особенно, певцам, увлекающимся форсированием звука. Высокие ноты в кульминациях не должны быть воинственно-сильными только потому, что это высокие ноты.

Одной из важнейших задач работы концертмейстера над вокальным циклом является осмысление его как целостного сочинения со своей общей линией развития содержания, выраженного в соотношении его частей, в местоположении кульминации, с тематическими связями, музыкальной драматур-

---

<sup>1</sup> Нестеренко Е. Размышления о профессии. –М., 1985. –С. 126.

Turkumning umumiy ijrochilik rejasi pianinochi-joʻrnavor tomonidan puxta oʻylanadi va xonanda bilan kelishiladi. Ijodiy jarayonda professionalizmga, estetik didga, intellekt va fantaziya bilan birgalikdagi badiiy sezgiga tayanish zarur. Egiluvchanlik va erkinlik yaxshi did nazorati ostida boʻlmogʻi kerak – mana shular turkumning ijrochilik rejasini muvaffaqiyatli amalga oshirish uchun zarur boʻladi.

Pianinochi-joʻrnavor shuni yaxshi anglashi lozimki, asarning ijro talqinini tanlashda birgina ishonchli va aniq variant boʻlishi mumkin emas, zero nota matni oʻzida doimo hisobsiz, rang-barang interpretatsiyalarni jamlaydi. G.Kalmikova va L.Krasutskayalar taʼkidlaganidek: «Ijrochi kompozitorning maqsadini anglashi uchun aynan har kuni duch keladigan nota matni qaramaqarshi fikrlarni vujudga keltiradigan yoʻnaltiruvchi nuqta boʻlib, bu fikrlar badiiy ijod va musiqiy asarning ontologik mohiyatini turlicha tushunishni

гий. Общий исполнительский план цикла тщательно продумывается пианистом-концертмейстером и согласуется с певцом. В этом творческом процессе необходимо полагаться на профессионализм, эстетический вкус, интеллект и художественную интуицию вкупе с фантазией. Гибкость и свобода под контролем хорошего вкуса – вот что необходимо для успешной реализации исполнительского плана цикла.

Пианист-концертмейстер должен хорошо осознавать, что в выборе исполнительской интерпретации произведения не может быть единственно верного и безоговорочно конкретного варианта, поскольку нотный текст всегда включает в себе бесконечное множество различных интерпретаций. Как справедливо отмечают Г.Калмыкова и Л.Красуцкая: «именно текст, с которым каждодневно в процессе постижения замысла композитора, сталкивается исполнитель, является отправной

aks ettiradi»<sup>1</sup>. Bir asarning har xil interpretatsiyalari musiqachilar ijodiy faoliyatining turli bosqichlarida, shuningdek pianinochi-joʻrnovozning bir asar ustida har xil xonandalar bilan ishlashi jarayonida yuzaga kelishi mumkin.

Pianinochi vokal turkumi ustida ishlar ekan asarning toʻlaqonli badiiy interpretatsiyasini amalga oshirish uchun, albatta, artistlik qobiliyatini rivojlantirish haqida oʻylashi lozim. M.Kasimova taʼkidlaganidek: «Artistizm, K.S.Stanislavskiy taʼkidlagan kuzatuvchanlik, taʼsirchanlik, temperament, tasavvur, fantaziya, aql, did, samimiyat, bevositalik kabi sifatleri bilan pianinochi-joʻrnovozga juda zarur va yaxshi pedagog har bir talabada bu sifatlarni ochish va rivoj-

точной возникновения противоречивых высказываний, которые отражают различное понимание онтологической сущности художественного творчества и музыкального произведения»<sup>1</sup>. Различные интерпретации одного и того же произведения могут быть на разных этапах исполнительской деятельности музыкантов, а также в процессе работы пианиста-концертмейстера над одним произведением с разными певцами.

Работая над вокальным циклом, пианист обязательно должен заботиться о развитии артистических способностей, без которых невозможна полноценная художественная интерпретация вокального цикла. Как подчеркивает М.Касимова: «Артистизм с такими его качествами, отмеченными К.С.Станиславским, как наблюдательность, впечатлительность, темперамент, воображение, фантазия, ум, вкус, искренность, непо-

---

<sup>1</sup> Калмыкова Г., Красуцкая Л. К вопросу развития навыков интерпретационного мышления у студентов-исполнителей // Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. –Т., 1993. –С. 49.

lantirishga harakat qiladi»<sup>1</sup>. N.Zokirovning vokal turkumi pianinochini artistlik shaxsini tarbiyalashda keng imkoniyatlar taqdim etadi. Ajoyib jalb etuvchi kuchga ega bo'lgan mazkur asar ustida ishlash musiqiy didni, uslub va shaklni his etishni shakllantirishga, musiqiy asar mazmunini yoritish olish va uning shoirona obrazini ifodalashga ko'mak beradi. U pianinochi-jo'rnavozning professional ijodiy o'sishiga samarali ta'sir ko'rsatadi.

### **Savol va topshiriqlar**

1. Pianinochi-jo'rnavozning xonanda bilan vokal turkumi ustida ishlashi asosida nima yotadi?
2. Musiqa va so'z munosabatini kamer-vokal san'atining muhim jihati sifatida yoritish.

средственность необходим пианисту-концертмейстеру, и хороший педагог стремится в каждом студенте открыть и развить эти качества»<sup>1</sup>. Вокальный цикл Н.Закирова предоставляет для воспитания артистической личности пианиста широкие возможности. Работа над этим произведением, обладающим удивительной притягательной силой, способствует формированию музыкального вкуса, чувства стиля и формы, умению раскрывать содержание музыкального произведения и воплощать его поэтический образ. Она плодотворно способствует профессиональному творческому росту пианиста-концертмейстера.

### **Вопросы и задания**

1. Что лежит в основе работы пианиста-концертмейстера с певцом над вокальным циклом?
2. Раскройте связь музыки и слова как особенности камерно-вокального искусства.

---

<sup>1</sup> Касымова М. Кафедра концертмейстерского мастерства: становление, развитие, перспективы. –Т., 1997. –С. 8-9.

3. Pianinochi-joʻrnovozning xonanda bilan ijodiy aloqa oʻrnatishi uchun nima talab qilinadi?

4. Ruboiy atamasini sharhlab bering.

5. N.Zokirovning Besh ruboiy turkumi musiqasi uslubini tavsiflang.

6. Birinchi, ikkinchi, toʻrtinchi va beshinchi ruboiylardagi fortepiano muqaddimolari mazmunini yoritib.

7. Uchinchi ruboiydagi obrazli mazmunni ishonchli tarzda yoritish uchun pianinochi-joʻrnovozga qanday ijrochilik shtrixlari zarur boʻladi?

8. Rivojlanishning har bir ruboiydagi lokal kulminatsion fazalari va Besh ruboiy turkumidagi umumiy kulminatsiyani aniqlang.

9. Besh ruboiy turkumining ijro rejasini tuzing.

10. Besh ruboiy turkumi ustida xonanda bilan ishlashdagi asosiy bosqichlarni aniqlang.

3. Что требуется пианисту-концертмейстеру для установления с певцом творческого контакта?

4. Дайте определение понятия рубаи.

5. Охарактеризуйте стилистику музыки цикла Пять рубаи Н.Закирова.

6. Раскройте смысл фортепианных выступлений в первом, втором, четвертом и пятом рубаи.

7. Какие исполнительские штрихи необходимы пианисту-концертмейстеру в Третьем рубаи для убедительного раскрытия образного содержания?

8. Определите локальные кульминационные фазы развития в каждом рубаи и общую кульминацию в цикле Пять рубаи.

9. Составьте исполнительский план Пять рубаи.

10. Определите основные этапы работы с певцом над циклом Пять рубаи.

## ADABIYOTLAR

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. –М., 1988.
2. Асафьев Б. Данте и музыка. –Петроград, 1921.
3. Брагинский И. Ибн Сина – поэт // Вопросы литературы, 1980, № 9.
4. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. –М., 1978.
5. Вопросы обучения в классе концертмейстерского мастерства. –Т., 1994.
6. История узбекской советской музыки. В 3-х томах. Том III. –Т., 1991.
7. Калмыкова Г., Красуцкая Л. К вопросу развития навыков интерпретационного мышления у студентов-исполнителей // Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. –Т., 1993.
8. Каримова З. Навои в музыке. –Т., 1988.
9. Касымова М. Кафедра концертмейстерского мастерства: становление, развитие, перспективы. –Т., 1997.
10. Мальмберг И. О взаимовлиянии музыки и поэзии (на примере «восточных» циклов Ф.Янов-Яновского) // Вопросы музыки и эстетики. –Т., 1980.
11. Мальмберг И. Вокальный цикл Р.Калсона на слова Омара Хайяма // Вопросы музыковедения Узбекистана. –Т., 1982.
12. Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. –Т., 1986.
13. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. –М., 1987.
14. Нестеренко Е. Размышления о профессии. –М., 1985.
15. О работе в концертмейстерском классе. –Т., 1984.
16. О работе концертмейстера. –М., 1974.
17. Пахлавон Махмуд. Рубойилар / Нашрга тайёрловчи: Т.Жалолов, Масъул мухаррир Э.Воҳидов; Форсийдан Т.Жалолов, М.Муинзода, А.Боқар ва бошқ. таржималари.

- Т., Гафур Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1979.
18. Пахлавон Маҳмуд. Ким агар озоддур. Рубоийлар / [Форсийдан М.Абдулҳаким тарж.]. –Т., Ғ.Ғулом номидаги Нашриёт-матбаа бирлашмаси, 1992.
  19. Полатханова Р. Вокальный цикл «Бахор келди» Р.Абдуллаева в концертмейстерском классе. Вопросы интерпретации произведений композиторов Узбекистана. –Т., 1993.
  20. Полатханова Р. Вокальный цикл Р.Абдуллаева «Хиросима фарёди» в классе концертмейстерского мастерства. –Т., 1999.
  21. Сафарова С. Работа над оперными ариями и романсами композиторов Центральной Азии и Казахстана в классе концертмейстерского мастерства. –Т., 2001.
  22. Юлдашева С. Вокальный цикл А.Мансурова «Рубаи Омара Хайяма» // Вопросы обучения музыкантов в вузе. –Т., 1998.

**Saida Baxramovna Yuldashyeva**

**NURILLA ZOKIROVNING  
«BESH RUBOIY» VOKAL TURKUMI  
JOʻRNAVOZLIK SINFIDA**

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ПЯТЬ РУБАИ  
НУРИЛЛЫ ЗАКИРОВА В  
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

**oʻquv qoʻllanma**

oʻzbek va rus tillarida

Muharrir *S.Rahmonova*

Texnik muharrir *N.Imomov*

Musahhih *K.Gureyev*

Original maketni *A.Roʻziqulov* tayyorlagan

**AB №83**

Bosishga 27.03.2011 yilda ruxsat etildi. Bichimi 84×108 1/16.  
Shartli b.t. 4,4. Nashr b.t. 4,5. Adadi 200 nusxa.  
Buyurtma № 02-2011. Bahosi shartnoma asosida.

Original maket Oʻzbekiston davlat konservatoriyasining  
tahrir-nashriyot boʻlimida tayyorlandi va chop etildi.  
100027. Toshkent, Olmazor koʻchasi, 1-uy.