

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ  
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ  
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ



**ЙИЛНОМА**  
**2009**

**ЎЗБЕКИСТОН МУСИҚА МАДАНИЯТИ РИВОЖИ ВА ТОШКЕНТ**  
**ТАШКЕНТ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**  
**УЗБЕКИСТАНА**

**ЕЖЕГОДНИК**  
**2009**



Тошкент  
2009

Мақолалар тўплами Ўзбекистон давлат консерваторияси илмий-услубий кенгаши ҳамда Ўзбекистон Республикаси Маданият ва спорт ишлари вазирлиги Республика методика ва ахборот маркази томонидан наширга тавсия этилган

Сборник статей рекомендован к печати Учебно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана и Республиканским методическим и информационным Центром Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан

Илмий-амалий конференцияни мақолалар, ҳар тамонлама, Ўзбекистон мусикий маданиятнинг жараёнларини ойдинлаштирайди. Тўплам, уч бобдан иборат бўлиб, педогогика, ижрочилик ва мусикашунослик масалаларига бағишланган.

Тўплам мусиқа соҳасидаги ОТМ педагог ва талабаларига ҳамда барча мусиқа санъати педагогикасига қизиқувчилар учун мўлжалланган.

Материалы ежегодной научно-практической конференции отражают различные процессы происходящие в развитии музыкальной культуры Узбекистана. Сборник статей, состоящий из трех разделов, содержит публикации по проблемам исполнительства, педагогике и музыкальной науки. Сборник предназначен педагогам и студентам высших образовательных музыкальных учреждений, всем интересующимся вопросами музыкального искусства и педагогики.

ТУЗУВЧИ ВА МАЪСУЛ МУҲАРРИРЛАР:  
СОСТАВИЛИ И ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ:  
**С.М.Бегматов** – с.ф.н., профессор в.б., ЎзДК илмий-ижодий ишлари бўйича проректори  
**Ш.Ш.Ганиханова** – с.ф.н., ЎзДК «Мусиқа тарихи ва танқиди» кафедрасининг катта ўқитувчиси

МАЪСУЛ МУҲАРРИР:  
**З.М.Мирхайдарова** – с.ф.н., ЎзДК «Мусиқа тарихи ва танқид» кафедрасининг доценти.

ТАҚРИЗЧИЛАР:  
РЕЦЕНЗЕНТЫ  
**С.Б.Қосимхўжаева** – с.ф.н., доцент, ЎзДУ «Санъат» кафедраси мудири  
**Ф.Ш.Мухтарова** – с.ф.н., профессор в.б., ЎзДК «Мусиқа назарияси» кафедраси мудири

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Ежегодные научно-практические конференции, проводимые в нашем вузе, имеют свою богатую историю и, вместе с тем, сохраняют главную, ставшую традиционной, задачу – показать в каком состоянии находятся научная, исполнительская и методическая планка нашей многогранной деятельности, а также отобразить проблемы и тенденции, которые волнуют наших коллег.

В целом, основные направления, такие как вопросы композиторского творчества, проблемы музыкальной науки, исполнительства, педагогики и методики в данном сборнике сохранены. Однако, ее исполнительская часть стала более обширной, отображая многообразие интересов, начиная от методических вопросов обучения ансамблевой игре, заметок исполнителя о концерте для двух фортепиано И.Стравинского, фортепианной музыки Э.Денисова, кончая широкой панорамой исполнительских подходов к узбекской музыке от С.Юдакова до А.Хашимова, М.Атаджанова, Д.Янов-Яновского.

Д.С.Лихачев писал: «Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики»<sup>1</sup>. Именно такими качествами обладают представленные в сборнике статьи Н.С.Янов-Яновской, А.Х.Хакимовой, Ф.Ш.Мухтаровой и т.д. Научно-методический раздел невелик, но достаточно емкий, вследствие широкого объема тем, к которому примыкают и исполнительские рекомендации произведений для фортепиано, скрипки, виолончели, для теноров в вокальных классах и т.п. В сборнике есть статьи, которые стоят на «перекрестке» рубрик, например, «Народные инструменты в узбекской поп-музыке», «Концертный вальс в вокальной музыке», «К вопросу о роли самостоятельной работы в классе сольного пения».

Статья о дирижера С.Шадманова, по существу, единственный образец обращения к личности дирижера.

Словом, данный сборник отличается широтой диапазона научных, исполнительских и методических интересов педагогов Государственной консерватории Узбекистана различных поколений, все они, безусловно, отображают множественность идей, проблем, вопросов, волнующих музыкальную общественность сегодня.

Материалы представленного сборника могут быть полезны не только профессионалам, но и широкому кругу интересующихся музыкальным искусством читателей.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Избранные работы. Т. 3. –Л., 1987. –С. 459.

**МУСИҚА НАЗАРИЯСИ ВА ИЖРОЧИЛИГИ  
МАСАЛАЛАРИ**

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ И  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

## **ЁШ АВЛОДНИ ТАРБИЯЛАШДА ХАЛҚ ЧОЛҒУЛАРИДА ИЖРОЧИЛИК САНЪАТИНИНГ ЎРНИ**

Бугунги кунда ёшларимизга мусиқий таълим-тарбия беришдан кўзланиладиган мақсад, ўзбек халқ ва бошқа халқлар мусиқасини, жаҳон мумтоз композиторларининг асарларини ҳар тарафлама чуқур ва саводли ўргатиш, халқ чолғуларида ижрочилик кўникмаларини ҳозирги замон янги-янги услублари билан бойитишдан иборатдир. Халқ чолғулари ниҳоятда ранг-баранг ва хилма-хиллиги туфайли ўзига хос ширадор, ёқимли товушлари билан алоҳида ажралиб туради.

Республикамызда жумладан, миллий қадриятларнинг тарғиботига, миллий чолғуларнинг ўрганилишига кенг ўрин берилиши бежиз эмас, чунки **«Республикада мусиқий таълимнинг маданият ва санъат ўқув юртлари фаолиятини яхшилаш тўғрисида» (1996, 31 декабрь), «Таълим тўғрисида» (1997, 29 август), «Кадрлар тайёрлаш миллий дастури тўғрисида» (1997, 29 август),** ва бир қатор Қонун ва фармонларда ўқув-тарбия жараёни сифатини жаҳон мезонлари даражасига кўтариш, ёшларга миллий ва умуминсоний қадриятларни идрок этиш мафкураси асосида уларни Ватанга меҳр-муҳаббат, мустақиллик ғояларига садоқат руҳида тарбиялаш, ўқув масканларида ўқитилаётган ҳар бир фаннинг асосини ташкил этилиши уқтирилган.

Келажагимиз бўлмиш ёш авлодни ўз ихтисослиги бўйича фанни мукамал эгаллаган, назарий ва амалий билимларга эга бўлган баркамол инсон қилиб тайёрлаш бугунги куннинг асосий вазифаларидандир. Юқоридаги давлат ҳужжатларидан келиб чиқиб республикамыз олимлари, услубиётчилари, тажрибали ўқитувчилари ҳар бир фанга янгича ёндашиб ўқув режаларини, дастурларни, дарсликларни, ўқув қўлланмаларни қайта ишлаб такомиллаштирмоқдалар, жаҳон андозаларига яқинлаштириш устида иш олиб бормоқдалар.

Халқ чолғуларида ижро этишни эгаллаш нозик ва маъсулиятли вазифа эканлиги ҳаммамизга маълум, шунинг учун ҳам ўқитувчи-устоз ўз шогирдларининг ёши, характери, билим доираси, тажрибасини ҳисобга олган ҳолда биринчи дарсданоқ мустақил ижодий меҳнатга, фикрлашга ўргатиб бориши зарур. Буни муваффақиятли бажариш учун ота-оналар, бошқа фан ўқитувчилари билан ҳамкорликда иш олиб бориши зарур. Ўқувчиларнинг дарсга қизиқишларини оширишда назарий ва амалий ишларни биргаликда олиб борилиши ижобий натижа беради. Ўқитувчи шошилмай, ўқувчиси билан чолғуда товуш чиқариш маданиятини шакллантириб боришига, пардалар устида бармоқларнинг тўғри ва эркин ҳаракатланишига эътибор қаратмоғи лозим. Дастлабки ижро очик торларда оддий зарблар билан бошланмоғи ва аста-секин мураккаблашмоғи, назарий билим, амалий

кўникма билан мустаҳкамланиши керак. Ўқувчиларга ўрганаётган чолғуси ҳақида тушунча бериши, чолғуларнинг такомиллаштирилганлиги хусусида гап юритилиши албатта фойдадан холи бўлмайди. Ижрочилик санъати такомиллашиб, тобора ривожланиб бориши, чолғулар учун янги-янги махсус асарлар яратилиши, ижрочилар репертуаридан жаҳон мумтоз композиторлари асарларининг ўрин олиши, ушбу чолғу учун дастур танлашда катта имконият беради ва бу эса ўз навбатида ёш ижрочиларни тарбиялашда, техник маҳоратларини оширишда, катта аҳамиятга эгадир. Бунинг учун доимий равишда машқ, гамма, этюдлардан фойдаланиб бориш, ўқувчиларнинг бадиий асарларни ўзлаштиришида енгиллик туғдиради, ижро малака ва кўникмаларини оширади.

Ихтисослик фанининг ўқитувчиси, ўқувчисига ўқув жараёнида мусиқага бўлган ҳавасни ўстириши, мусикий ва назарий билимларни чуқур ўзлаштиришга эътибор бериши, шунингдек, уларга ижрочилик санъатининг юксак ижтимоий ролини тушунтириши зарур. Ўқув материални тўғри режалаштириш, таълим жараёнини аниқлик билан ташкил қилиш, ўқувчиларнинг ижрочилик қобилияти ва маҳоратини муваффақиятли равишда ўстиришга ёрдам берувчи муҳим омиллардандир. Ўқув материали ўқувчиларнинг шахсий хусусиятлари, мусикий иқтидори ва ижрочилик кўникмалари жиҳатидан умумий ўсиш даражасига мос бўлмоғи лозим.

Ўқитувчининг энг муҳим вазифаларидан бири, ўқувчиларнинг бадиий ва техник ижрочилик имкониятларини назарда тутиб, уларга аниқ топшириқлар бериб бориши, уларнинг бажарилишини мунтазам равишда назорат қилиши, гамма, арпеджио, машқ ва этюдлар устида ўқув йили давомида иш олиб бориши, турли зарблар, динамик, ритмик вариантларни қўллаши тавсия этилади. Ўқитувчи ўқувчиларни амалий фаолиятга тайёрлар экан, уларнинг мусикий савиясини ҳар томонлама кенгайтириши, ижодий фаоллигини ошириши, ўрганилиши шарт бўлган асарлардан ташқари турли мусикий адабиётлар билан ҳам таништириб бориши керак, шунингдек, мустақил таҳлил қила олиш малакаларини ўстириши талаб этилади.

Юқорида келтирилган фазилатларга эришишда, кўп йиллик тажрибамизга таянган ҳолда, ўсиб келаётган ёш авлодни тарбиялаш ва унга таълим бериш ишида ўқув-тарбиянинг самарадорлигини таъминлаш учун қуйидагиларни амалга ошириш лозим деб ҳисоблаймиз:

- чолғуда ижро этиш учун зарур бўлган тушунчаларни шакллантириш;
- ижро асосларини ўзлаштириш ишини чолғуда бевосита бажариш;
- ўқитувчи ва ўқувчиларни самарали фаолият кўрсатишига эришиш;
- машхур созандалар ижроси билан таништириш;
- ўқувчилар билимларини назорат қилиб, ютуқ ва камчиликлари устида доимий иш олиб бориш ва шуларга ўхшаш тадбирлар амалга ошириш керак бўлади.

Ўқитувчи ҳар бир машғулотда фақат амалиёт билан чекланмай, унинг назарий ва тарбиявий томонига катта аҳамият бериши, қуй ва оҳанг воситасида ўқувчининг диди, гўзалликка интилиш, нафосат, она Ватанга муҳаббат, атроф-муҳитни асраш, катталарга ҳурмат кўзи билан қараш каби

хислатларни шакллантириб бориши зарур. Берилган ҳар бир муסיқий асарни ўрганиш жараёнида меҳнат қилиш, қийинчиликларни енгиш, янги асарларни мустақил ўрганиш қобилиятини ўстириш ва ўз меҳнатида завқлана олиш билан бирга атрофдагилар меҳнатига ҳам муносиб баҳо бера олиш, кадрлаш ҳиссини уйғота олиш ўқитувчидан юқори даражали маҳоратни талаб этади. Шу хислатларга эга бўлган ўқувчи нафақат комил инсон, моҳир санъаткор, созандагина бўлиб қолмасдан, балки маънавий етук, баркамол шахс бўлиб етишади. Таълим тўғрисидаги қонунда ҳам таълим соҳасининг асосий принциплари қуйидагича кўрсатилган:

- 1) таълим ва тарбиянинг инсонпарвар, демократик характерда эканлиги;
- 2) таълимнинг узлуксизлиги ва изчиллиги;
- 3) умумий ўрта, шунингдек ўрта махсус, касб-хунар таълимининг мажбурийлиги;
- 4) ўрта махсус, касб-хунар таълимининг йўналишини: академик лицейда ёки касб-хунар коллежида ўқишни танлашнинг ихтиёрийлиги;
- 5) таълим тизимининг дунёвий характерда эканлиги;
- 6) давлат таълим стандартлари доирасида таълим олишнинг ҳамма учун очиклиги;
- 7) таълим дастурларини танлашга ягона ва табақалаштирилган ёндашув;
- 8) билимли бўлишни ва истеъдодни рағбатлантириш;
- 9) таълим тизимида давлат ва жамоат бошқарувини уйғунлаштириш.

Шу билан бирга, Ўзбекистон Республикасида таълим қуйидаги турларда амалга оширилиши билдирилган:

- 1) Мактабгача таълим;

**мактабгача таълим** бола шахсини соғлом ва етук мактабда ўқишга тайёрланган тарзда шакллантириш мақсадини кўзлайди. Бу таълим олти-етти ёшгача оилада, болалар боғчасида ва шаклидан қатъий назар бошқа таълим муассасаларида олиб борилади.

- 2) Умумий ўрта таълим;

**умумий ўрта таълим** босқичлари қуйидагича:

Бошланғич таълим (I-IV синфлар);

Умумий ўрта таълим (I-IX синфлар);

Бошланғич таълим олиш учун зарур бўлган саводхонлик, билим ва кўникма асосларини излантиришга қаратилгандир.

Умумий ўрта таълим билимларнинг зарур ҳажмини беради, мустақил фикрлаш, ташкилотчилик қобилияти ва амалий тажриба кўникмаларини ривожлантиради, дастлабки тарзда касбга йўналтиришга ва таълимнинг навбатдаги босқичини танлашга ёрдам беради.

- 3) Ўрта махсус, касб-хунар таълими;

**ўрта махсус, касб-хунар таълими** академик лицей ва касб-хунар коллежида берилади. Академик лицей, ўқувчиларнинг интеллектуал қобилиятларини жадал ўстириши, уларнинг чуқур билим олишларини таъминлайдиган уч йиллик ўрта махсус ўқув юртидир. Касб-хунар коллежи, ўқувчиларнинг касб-хунарга мойиллиги, маҳорат ва малакасини

ривожлантиришни, танлаган касблар бўйича бир ёки бир неча ихтисос олишни таъминлайди.

4) Олий таълим;

**олий таълим** юқори малакали мутахассисларни тайёрлашни таъминлайди. Олий таълим икки босқичга, бакалавриат ва магистратура бўлимларига эга.

**Бакалавриат** – пухта билим берадиган таянч олий таълимидир.

**Магистратура** – аниқ мутахассислик бўйича бакалавриат негизида давом этадиган олий таълимдир.

5) Олий ўқув юртидан кейинги таълим;

**олий ўқув юртидан кейинги таълим** жамиятнинг юқори малакали илмий-педагогик кадрларга бўлган эҳтиёжларини, шунингдек, кадрлар малакасини ошириш ва қайта тайёрлаш касб билимлари ва кўникмаларини чуқурлаштириш ҳамда янгилашни таъминлашга қаратилган босқичдир.

Кадрлар тайёрлаш миллий дастурининг мақсад ва вазифалари босқичма-босқич рўёбга чиқарилади.

**Биринчи босқич** (1997-2001 йиллар) – мавжуд кадрлар тайёрлаш тизимининг ижобий салоҳиятини сақлаб қолиш асосида ушбу тизимни ислох қилиш ва ривожлантириш учун ҳуқуқий, кадрлар жиҳатидан, илмий-услубий, молиявий-моддий шарт-шароитлар яратиш. Бу нима дегани? «Таълим тўғрисида»ги қонунга мувофиқ таълим тизими мазмунини таркибий қайта куриш, янгилаш, педагог ва илмий кадрлар тайёрлаш ҳамда уларнинг малакасини ошириш, давлат таълим стандартларини яратиш, таълим жараёни дидактик ва ахборот таъминотининг янги авлодини ишлаб чиқиш, таълим учун зарур моддий-техника, ўқув-услубий ва кадрлар базасини тайёрлаш, бюджетдан ташқари маблағларни жалб этиш, рейтинг тизимини жорий этиш, халқаро алоқаларни кенгайтириш ва кучайтиришга қаратилган тадбирларни амалга оширишдир.

**Иккинчи босқич** (2001-2005 йиллар) – миллий дастурни тўлиқ рўёбга чиқариш, меҳнат бозорини ривожлантириш, таълим муассасаларини малакали кадрлар билан тўлдириш, моддий-техника ва ахборот базасини мустаҳкамлаш, юқори сифатли ўқув адабиётлари ва илғор педагогик технологиялар билан таъминлаш, узлуксиз таълим тизимини ахборотлаштириш амалга оширилади.

**Учинчи босқич** (2005 ва ундан кейинги йиллар) – йўлланган тажрибани таҳлил этиш ва умумлаштириш асосида, кадрлар тайёрлаш тизимини такомиллаштириш ва янада ривожлантириш, таълим муассасаларининг ресурс, кадрлар ва ахборот базаларини янада мустаҳкамлаш, миллий олий таълим муассасаларини қарор топтириш ва ривожлантириш амалга оширилади.

Узлуксиз таълим тизимида таълим олаётган ёшларнинг ҳар бирида интилиш ҳосил қилиши керак. Бизнинг асосий мақсадимиз, замонамизни юксак талабларига жавоб берадиган муносиб мутахассислар етиштириш. Ақлли ва эътиқодли, вазмин, улуғвор ва меҳр-оқибат каби инсоний фазилатларга хос ахлоқий пок, чуқур билимли халқ чолғуларида ижрочилик



савиясини юқори даражада ўзлаштирган оқилу-фозил, моҳир созанда-ижрочиларни тайёрлашга эътиборимизни қаратмоғимиз лозим.

Бугунги кунда, халқ чолғуларида ижрочилик санъатининг шаклланиши, анъанавий ва янги йўналишдаги ижрочилик услублар муносабатлари чамбарчас боғлиқлик билан ҳамда бир-бирини тўлдирган ҳолда ривожланиб келмоқда.

Хулоса қилиб айтганда, бугунги кунгача қилинган ишларимиз, эришган ютуқларимиз денгиздан бир томчи деб ҳисоблаймиз. Ёш авлод орасида илм-фанга, маданият ва санъатга чанқоқ, халқ чолғуларида ижрочилик санъатининг довуғини жаҳонга таратадиган иштиёқманд ақлий салоҳият эгалари орамизда кўп. Орзу ниятларимизни рўёбга чиқаришда ёшларимиз учун шарт-шароитлар яратиш, мусиқа мактаблари, билим юртлари ва олий таълим ўқитувчиларининг биринчи навбатдаги вазифаларидир. Келажак авлодга мусиқий санъатимизнинг тақдирини топшириш учун ҳалол меҳнат қилишимиз керак, ижрочилик санъати масалаларига эътиборимизни тобора кучайтиришимиз керак, жаҳон андозаси талабларига жавоб берадиган мусиқий даҳоларни тарбиялаб етиштиришимиз бизнинг энг муҳим мажбуриятларимиздир.

**О.А. Александрова**

доцент кафедры академического  
пения и оперной подготовки,  
Заслуженная артистка Узбекистана

## **О РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ ЛЮБАШИ В «ЦАРСКОЙ НЕВЕСТЕ» Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Созданная 100 лет тому назад, опера Н.А.Римского-Корсакова «Царская невеста» предстаёт перед нами – людьми XXI века – произведением глубоко понятным и современным. Эпоха царствования Ивана Грозного – время драматичное и трагичное. «Избранной» касте – опричникам Грозного Царя – дозволено всё. Ради удовлетворения своих прихотей они могут безнаказанно убивать, творить насилие, забирать чужое имущество и даже жизни. Ломаются судьбы и души людей.

Любаша в «Царской невесте» Н.Римского-Корсакова – один из наиболее ярких образов оперы. По силе переживаний, яркости и богатству музыкальной характеристики Любаша, несомненно, один из самых замечательных женских образов мировой оперной литературы.

Страстная, темпераментная, решительная Любаша является антиподом кроткой, кристально чистой и нежной Марфы. Любаша противопоставлена Марфе не только своей ролью в развитии драматических событий, не только тем, что она – непосредственная виновница гибели царской невесты. Любаша – активная и волевая, пылкая натура, не способная, подобно Марфе,

покориться своей участи. Она готова бороться за свое счастье, готова добиваться своей цели любой ценой, любым путём.

Любаша – любовница царского опричника Григория Грязного, которую он привез из одного из своих походов. Она живет в доме Грязного. По складу своей натуры Любаша близка Грязному, которого страстно и преданно любит.

Как и Грязной, Любаша обуреваема сильными противоречивыми чувствами, конфликт которых неотвратимо ведёт к жизненной катастрофе, вовлекая в драматический круговорот судьбы всех остальных действующих лиц. Убедившись, что Григорий охладил к ней, увлекшись Марфой, Любаша испытывает ненависть, ревность и жажду мести, отчаяние и надежду, избавившись от соперницы, вернуть любовь Григория, приводя Любашу к преступлению. Тем самым она входит в число злых сил драмы Льва Мея и оперы Римского-Корсакова.

Однако и Мей, и Римский-Корсаков, и либреттист оперы Илья Тюменев стремились подчеркнуть в облике Любаши не столько преступницу, сколько жертву безжалостной судьбы и трагически сложившихся обстоятельств, жестокого жизненного уклада. Облик Любаши, так же как и облик Марфы, Римский-Корсаков выявил, прежде всего широкой, напевной, плавной кантиленой.

Осуществляя своё давнее намерение – сочинение оперы «Царская невеста» – композитор сообщал в своей «Летописи моей музыкальной жизни»: «Стиль оперы должен быть певучий по преимуществу, арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду полноценные, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается».<sup>1</sup>

Находясь в Вечаше, где композитор сочинял «Царскую невесту», 13 июля 1898 года он послал в Петербург либреттисту Владимиру Бельскому ко дню именин следующие любопытные поэтические строки:

... было б хорошо, когда в Вечашу  
Приехали Вы к нам, на долю нашу  
Взглянуть, послушать «Царскую невесту»  
В ней есть анданте, модерато, престо,  
Ансамбли, арии, речитативы,  
Мелодии, аккорды, лейтмотивы.  
И правда драматическая есть  
А правды музыкальной и не счесть.  
Три действия набросаны давно  
Четвёртое на треть лишь мне темно...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. –М., 1980. –С. 272.

<sup>2</sup> Страницы жизни Н.А.Римского-Корсакова. Вып. 3. 1904.

А в письме к Надежде Николаевне Римской-Корсаковой от 16 июля 1898 года композитор сообщал: «Сегодня, впрочем, кое-что записывал, но немного. Соня (дочь Н.Римского-Корсакова – О.А.) взяла мой набросок и учит партию Любаши и другие».<sup>1</sup>

Образ Любаши очень многогранен и широко развит в опере. Задача исполнительницы партии – показать эволюцию образа героини: от мольбы, просьб, упреков и слез она доходит до гневной решимости отомстить сопернице и любой ценой вернуть себе утраченную любовь Грязного. Для передачи этой сложной гаммы чувств композитор создал целый комплекс выразительных средств, отражающих драму героини. Задача певицы – выявить, проанализировать и осмыслить круг выразительных средств, изучить образ Любаши вначале по драме Мея, затем по либретто Тюменева и, наконец, по клавиру и партитуре оперы. Затем следует ознакомиться с историей создания произведения, окунуться в эпоху событий в опере и в эпоху жизни Римского-Корсакова, прочесть «Летопись моей музыкальной жизни», эпистолярное наследие, монографию А. Соловцова о композиторе и другие литературные труды. Затем нужно ознакомиться с существующими видеозаписями, компакт-дисками и грампластинками «Царской невесты». После этого певице необходимо составить драматургический план развития образа Любаши в контексте спектакля и замысла режиссёра и дирижёра.

Следует учитывать, что характеристика Любаши в опере складывается постепенно.

Первый выход Любаши – это особая, непредсказуемая атмосфера. Она выходит – и на неё устремлены взоры разгорячённых опричников, взгляд Малюты Скуратова, питающего к ней особое чувство, и как кажется, уступившего её по дружбе Грязному.

В её песне «Снаряжай скорей, матушка родимая», которую она поет по просьбе Малюты, скорбь об утраченной юности, чистоте, об убитой родне, утраченной свободе и тоска о тяжелой доле девичьего и женского подневолья. Эта песня могла бы быть своего рода музыкальным эпиграфом к опере.

Песня «Снаряжай скорей» звучит как подлинный народный напев. Народно-песенный характер песни Любаши композитор подчёркивает необычным для оперы приёмом: песня исполняется без сопровождения с кратким оркестровым отыгрышем между строфами.

Сообщая о процессе создания «Царской невесты» в своей «Летописи моей музыкальной жизни», Римский-Корсаков отмечал: «Песню Любаши в I действии я решил оставить совсем без сопровождения, за исключением промежуточных аккордов между куплетами, что немало устрашало певиц, боявшихся удалиться от тональности. Но боязнь их оказалась напрасной: тесситура эолийского лада g-moll была выбрана настолько удобно, что все певицы оставались, к удивлению своему, всегда в тоне, а я говорил им, что песня эта у меня заговорённая».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Там же, с. 138.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – С. 270.

Песня имеет важное драматургическое значение в опере. Исследователь творчества Римского-Корсакова А. Соловцов в связи с этим пишет: «Трагедия Любаши выявлена при первом её появлении в поэтической песне «Снаряжай скорей, матушка» (первое действие). Это жалоба девушки, которую вынуждают отказаться от «сердечного друга» и выйти за немилого старика. По существу, в песне Любаши говорится о предстоящей трагедии Марфы. Но песня эта воспринимается как обобщённое выражение женского горя».<sup>1</sup>

Исполняя песню, певица должна показать выразительный контраст с предшествующими сценами, что должно создать яркий сценический эффект воздействия на слушателя. Начальный широкий ход через кварту и квинту к верхней октаве и плавно нисходящие интонации должны прозвучать особенно полнозвучно и свободно, распевно. Во втором куплете необходимо особенно подчеркнуть интонации плача-причитания с выразительными вокализациями, в которых певице следует найти тонкие вибрирующие оттенки голоса, передающие душевную боль сердца.

Характеризуя эту песню, В.Бакулин отмечает: «В ней ничего не говорится о личных переживаниях, однако эмоциональный тонус заставляет подразумевать о них и накладывает печать глубокой печали. Поэтому песня воспринимается не как вставной номер, а как органически связанная с назревающей драмой».<sup>2</sup>

Далее, узнав о сговоре Грязного с Бомелием, Любаша трепетно пытается отстоять свое чувство. Она нежна с Грязным, она просит, умоляет, плачет, гневается. И осознает главное – Грязной для нее потерян!

Важное драматургическое значение в первом действии имеет заключительная сцена – большой дуэт Любаши и Грязного. Партия Любаши здесь выдвинута на первый план. В мелодию дуэта проникают плачущие интонации из песни «Снаряжай скорей». Они выражают горькие жалобы Любаши и подавленное настроение Грязного.

Центром второго раздела сцены является замечательное ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю». Мелодия построена на секвенционном развитии короткого мотива с ходом по звукам уменьшенного трезвучия; задержания в мелодии и напряжённое гармонически насыщенное сопровождение выражают глубину переживаемого Любашей горя, её страстнее, смешанное с отчаянием чувство любви к Григорию. Петь это ариозо следует с большой драматической силой, высоким эмоциональным накалом, выражая душевные муки героини.

В заключении картины образ Любаши становится агрессивным, отчаянно решительным. Свои мстительные замыслы она выражает в следующих словах: «Ох, отыщу же я твою колдунью». Здесь певица должна раскрыть волевые, энергичные качества характера героини и завершить действие сильной драматической кульминацией.

---

<sup>1</sup> Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. –М., 1984. –С. 250.

<sup>2</sup> Бакулин В. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Римского-Корсакова «Царская невеста» // Вопросы оперной драматургии. –М., 1975. –С. 284.

Одной из сильных драматических сцен оперы является развёрнутая сцена Любаши с Бомелием, в которой образ Любаши получает широкое развитие. Первый раздел этой сцены составляет монолог Любаши, высматривающей в окне свою соперницу. Речитатив Любаши и оркестровое сопровождение изобилуют тонкими музыкально-психологическими находками. Среди них надо отметить нисходящую последовательность с холодно, зловеще звучащими деревянными духовыми инструментами и засурдиненной валторной, передающих настороженность и мрачную решимость Любаши. Важно передать сознание обречённости на словах «Да... Недурна... Румяна и бела». Любаша сравнивает себя с Марфой и признаёт её превосходство в красоте. Но при виде Марфы Любашей овладевает страх, сменяющийся затем безудержным гневом: «Вот, вот она, Любашина злодейка». От певицы здесь требуется огромный эмоциональный накал, способность перевоплощаться от печали и отчаяния к решимости и агрессии. Короткие и энергичные вокальные фразы, нервная пульсация шестнадцатых в быстром темпе, возбуждённые фигурации скрипок приводят к драматически сильной кульминации: «Зато я и её не пощажу», мелодически родственной заключительным фразам Любаши из финала первого действия.

Важный этап музыкально-драматургического развития – дуэтная сцена Любаши и Бомелия. Она основана на контрастном противопоставлении образов Любаши и царского лекаря. В свободно построенном ариозном эпизоде Любаши – её обращении к Бомелию: «Я слышала, что ты досужий лекарь» – певица должна передать лихорадочное возбуждение, вызванное чувством ревности, её ненависть к сопернице и решимость извести её. Вокальная партия Любаши изобилует широкими скачками, интонациями с увеличенной секундой. Этот эпизод, раскрывающий исступление, овладевшее Любашей, следует передать очень ярко, образно и впечатляюще, раскрыть душевные муки Любаши, в приливе отчаянной решимости соглашающейся на позорную сделку с ненавистным ей Бомелием.

Лирическим центром всей сцены является ария Любаши «Господь тебя осудит», проникнутая глубоким чувством печали. В ней исключительно полно и гибко выражена смена настроений и чувств героини, передана её неизбывная глубокая печаль. Ария выделяется своей сдержанностью, психологической насыщенностью музыки. Мелодика имеет ариозный характер и как бы произвольно раздается из выразительной декламации текста. Горестные восклицания с широкими ходами голоса: «Да любит ли его она, да любит ли, как я люблю?» – чередуются с узкообъёмными и напряжёнными интонационными оборотами, в основе которых лежат уменьшенные интервалы, характерные для музыкальной обрисовки образа Любаши. Эта ария ставит перед певицей сложные задачи, заключающиеся в передаче резких смен эмоционального состояния. Настроение строгой печали, затаенного отчаяния сменяется признанием: «Она меня красивей», обретая выражение глубокой скорби. Заключительный эпизод сцены – прощальные реплики Любаши, обращенные к Марфе: «Ты на меня, красавица, не сетуй» – последняя драматическая вершина этой сцены. В

финале образ Любаши достигает своей заключительной фазы развития. После мечтательно-хрупкой и поэтичной арии Марфы («Иван Сергеич, хочешь в сад пойдём?») драматическая сцена Любаши и Грязного образует трагический контраст. Отчаянный и иступленный драматизм ситуации требуют от певицы максимального эмоционального напряжения. Предсмертная фраза Любаши, обращенная к Григорию: «Спасибо! Прямо в сердце!» должна прозвучать с большой драматической силой.

Обобщая вышеизложенное, необходимо ещё раз подчеркнуть сложность образа Любаши, требующего от певицы не только вокального, но и актёрского мастерства. Обращаясь в ретроспективе к образам Любаши, созданным выдающимися певицами, следует упомянуть Александру Ростовцеву – первую Любашу, затем Марию Славину, Н. Фриде, О. Павлову, М. Максакову, Б. Златогорову, В. Давыдову, В. Борисенко, Л. Авдееву, М. Гольдину, И. Архипову, Е. Образцову. Одной из лучших в репертуаре партия Любаши была у Надежды Обуховой, которая в течение многих лет исполняла её на сцене Большого театра в России.

Любаша была одной из любимых ролей Ойнисы Кучликовой, которая работала над ней в далёкие 1950-годы, будучи студенткой консерватории, и оставалась одной из любимых оперных партий и в дальнейшем, отдельные сцены из которой певица выносила на концертную эстраду.<sup>1</sup>

Постановка «Царской невесты», в сезоне 2009-2010 гг. дала возможность автору этих строк проявить свое мастерство, талант и вдохновение в создании этого замечательного образа, интерпретация которого и стала содержанием данного доклада.

**Н.Ш.Полатханова**  
профессор кафедры  
специального фортепиано

### **«НОЧНОЙ ГАСПАР» М.РАВЕЛЯ – К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ПИАНИСТА (К 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОГО ИСПОЛНЕНИЯ СОЧИНЕНИЯ)**

Прошло ровно сто лет со дня первого исполнения сюиты «Ночной Гаспар» М.Равеля, которое состоялось в Париже 9 января 1909 года. Исполнил произведение Рикардо Виньес.

С тех пор и до настоящего времени трансцендентальное виртуозное (выражение М.Равеля) сочинение занимает исключительное место в репертуаре пианистов различных стран мира, в том числе и Узбекистана, в частности автора этих строк. «Ночной Гаспар» – сочинение уникальное и сложнейшее не только по выразительным и техническим параметрам, но и в смысле художественного содержания, что позволяет на материале этого

---

<sup>1</sup> Юлдашбаева Т. Мастера узбекской оперной сцены. –Т., 1985. –С. 58.

произведения затронуть такую сложную и актуальную проблему, как развитие образного мышления музыканта-исполнителя.

В музыкально-художественном развитии пианиста постижение образной сферы исполняемой музыки имеет основополагающее значение. Проблема музыкального содержания всегда была ключевой задачей интерпретационного процесса, связанного с созданием индивидуальной исполнительской концепции, и вместе с тем, адекватной композиторскому замыслу. Творческий процесс музыканта-исполнителя проходит на сознательном и подсознательном уровне и, как любой процесс, вырабатывает свои навыки. В творческой деятельности музыкантов-исполнителей ярко проявляется предметно-образное мышление. Музыканты, у которых образное мышление развито лучше словесно-логического, заметно превосходят в решении творческих задач тех, у которых в большей степени развито словесно-логическое мышление. Следовательно, вне связи с образным мышлением, исполнительское искусство невозможно.

Образное мышление по своей природе обладает способностью одновременно отражать, схватывать и оценивать столько действий, сколько требуется для решения проблемы в целом. Помимо этого, образное мышление способно в процессе игры искать и находить новые связи раскрывать образный строй музыкального произведения с неожиданной для самого исполнителя стороны. В этом заключается одна из главных задач исполнителя – играть в образе, включать в исполнительский процесс образное мышление. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем должен обладать способностями и умением переосмысливать свои идеальные внутренние музыкально-художественные представления и звуковые образы.

Как справедливо отмечает исследователь Виталий Шуранов: «Произведение искусства – музыкального, изобразительного, литературного или драматического – всегда направлено на восприятие, на передачу заложенной в нем информации».<sup>1</sup> Какой бы ни была эта информация она требует создания в сознании исполнителя художественно-образного мира, который выстраивается в логическую понятийную систему, доступную восприятию. Ярким примером этого сложнейшего процесса может служить сюита «Ночной Гаспар» М.Равеля, которую Альфред Корто назвал «удивительным триптихом». Это произведение было создано М.Равелем ровно 100 лет назад под впечатлением поэм в прозе Алоизиуса Луи Бертрана, вышедших в свет в 1842 году. Они привлекли внимание многих современников и заинтересовали Равеля своим необычным образным строем. «Ночной Гаспар», пьесы для рояля по Алоизиусу Бертрану, – сообщал композитор в свой «Автобиографии», – три романтические музыкальные поэмы, требующие от исполнителя большой виртуозности».<sup>2</sup> Действительно это сочинение можно назвать трансцендентным, супервиртуозным в

---

<sup>1</sup> Шуранов В. «Координаты» содержания: время, пространство и смысловая глубина произведения. // Музыка и время, 2007, № 3. –С. 50.

<sup>2</sup> Равель в зеркале своих писем. –М., 1988. –С. 195.

фортепианной литературе XX века. Помимо сложнейших технических задач оно выдвигает и сложнейшую задачу постижения образного содержания, образного мира цикла фантастического, мистического и запредельного в своей романтической концентрации.

Раскрывая образное содержание «Ночного Гаспара», музыковед И.Мартынов пишет: «Главное в обобщенности образа, которая делает музыку значительной и понятной помимо программы. Можно установить связь с романтической программностью, примеры ее Равель мог найти не только у Листа, но и у своего соотечественника Берлиоза. Правда, он не жаловал вниманием автора «фантастической симфонии» и был далек от него по складу дарования. И все же в трактовке принципа программности у них есть нечто общее».<sup>1</sup> Более широкий подход к раскрытию образного мира этого сочинения делает исследователь Валерий Смирнов: ««Ночной Гаспар» занял совершенно исключительное положение в современной ему французской фортепианной литературе. Подобного сочинения не найти ни у Форе, ни у Сен-Санса, ни у Дебюсси, ни у Русселя. Оттолкнувшись от скрытой программной пьесы-зарисовки впечатления (как например в «Зеркалах»), Равель пришел к фортепианной поэме с развернутой литературной программой».<sup>2</sup>

Для индивидуального осмысления образного содержания «Ночного Гаспара» Равеля пианисту необходимо обратиться к творчеству Алоизиуса Бертрана (1807-1841) – поэта-романтика и его стихотворениям в прозе, а затем ознакомиться с анализом данного сочинения в монографиях о М.Равеле разных авторов – Г.Цыплина, И.Мартынова, В.Смирнова, к трудам пианистов-исследователей М.Лонг, А.Корто, А.Алексеева и других. Приняв во внимание изложенные в различных трудах существующие точки зрения и смысловые интерпретации можно выстроить на их основе и на собственном интуитивно-фантазийном восприятии музыки Равеля свою собственную исполнительскую концепцию данного сочинения свое понимание его образной сферы. В самых общих чертах оно может быть сведено к следующим координатам, на которых мы останавливаем свое внимание.

Во-первых, связь содержания стихотворений Бертрана с фактами жизни композитора, на которые указывает В.Смирнов: «Осень 1908 года – время тяжелейшей болезни отца Равеля, приведшей его к смерти. Сколько бессонных ночей провел у его постели нежно любящий Морис! Сколько видений посетило его за эти длинные-длинные ночи, проведенные без сна!»! поистине комната умирающего отца была для него комнатой «дома Ашеров».<sup>3</sup> Отрывки из книги Бертрана, на которых остановился Равель, – «ночные».<sup>3</sup> Таким образом, произведение Бертрана было созвучно чувствам и настроениям композитора, его образный мир сложился не только под воздействием прочитанной литературы, как отмечал И.Мартынов, но и явился отражением самой жизни, конкретных событий биографии Равеля.

---

<sup>1</sup> Мартынов И. Морис Равель. –М., 1979. –С. 82.

<sup>2</sup> Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981. –С. 79.

<sup>3</sup> Там же.



Показателен выбор стихов из разных разделов сборника Бертрана: «Ундина», «Виселица» и «Скарбо». В первом и третьем стихотворении это фантастические существа, в среднем – призрак повешенного человека

В «Ундине» Равель создает чарующе нежный и магнетический притягательный загадочный образ феи вод, наделяя ее человеческими чувствами. Через всю пьесу проходит нежная, несколько холодноватая мелодия песни Ундины, оттененная прозрачным сопровождением. Многосоставная вертикаль трактована композитором как слитный единый гармонический комплекс. Указывая на влияние Листа в технике данной пьесы, Л.Гаккель подчеркивает: «Но и чисто равелевские приемы привлекают внимание в («Ундине» – их немало!)»<sup>1</sup>. Образно-эмоциональное содержание «Ундины» несколько внеличное, романтически-фантастическое, ведь сама Ундина не человек и здесь мистическое начало передано Равелем в трепетных аккордовых репетициях. Основная техническая формула пьесы – аккордовая репетиция, существенна роль мартеллатно-репетиционного изложения.

Вторая пьеса цикла «Виселица», которую С.Рихтер назвал в числе своих любимейших равелевских произведений, представляет собой уникальный образец фортепианной литературы XX века. В ней с необычайно мощной силой звучат драматические акценты. «Виселица» выделяется в творчестве Равеля своим трагизмом с острой экспрессивностью музыки. Пьеса интересна по фортепианной фактуре, по использованию массивных аккордовых напластований, окружающих мелодический голос, по мастерству техники звучащей сначала и до конца педального звука. Поразительно глубоко и точно охарактеризовала «Виселицу» французская пианистка М.Лонг: «Звучащий как бы издали эскиз великолепно передан Равелем на четырех страницах, полных отчаяния и ужаса, отмеченных необычайной изобретательностью и звуковой изысканностью. Такого рода видения, бесспорно, не имеют претендента в музыке, но другим искусствам они хорошо знакомы».<sup>2</sup> Яркое выраженное контрапунктическое изложение материала, в данном случае, резко контрастирует с романтическим символизмом текстовой основы поэмы, что, безусловно, создает определенный мир равелевской мистической образности. «Виселица» аккумулирует разные решения Равелем темы колокольных звучаний. Из «Долины колокольных звонов» в нее перешел принцип нескольких звуковых пластов.

Заклучает цикл пьеса «Скарбо» – произведение высочайшей виртуозности и поэтичности. Равель сказал однажды В.Перльмютеру, что хотел написать пьесу труднее балакиревского «Исламея». Ее образность почти зрима, она не в передаче внешних подробностей, а в раскрытии переживаний человека, неожиданно столкнувшегося с непонятным и жутким видением, inferнальным в своей страшной сущности. «Заимствованные из

---

<sup>1</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. –Л.-М., 1976. –С. 117.

<sup>2</sup> Лонг М. За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. № 9. –М., 1981. –С. 104.

поэмы настроения кошмара, образы, возникающие во время лихорадочной бессонницы, отражены в крайней подвижности музыкального воплощения, стремительные такты здесь скрещиваются с другими, не согласуясь, смешиваясь в кажущемся беспорядке; вместе с тем в итоге целое организуется в безупречном покрое скерцо»<sup>1</sup> – пишет французский пианист А.Корто.

Стройность композиции «Скарбо» не противоречит демонически скерцозному характеру музыки. Равель подчеркивает фантастический характер образа Скарбо взъерошенной экспрессией, особым изломанным рисунком тем. Мотивы пьесы рождаются из тревожного мрака, неясных звучаний-шорохов, разрастающихся в процесс развития в гигантские звучности, резко синкопированных, судорожно скачущих аккордов на фоне непрерывно пульсирующего фона. Преобладающий прием фортепианного изложения в «Скарбо» – токкатность. А.Алексеев определил жанр этой пьесы как токкату-призрак. Своеобразное сочетание динамики и артикуляции, активное использование мартеллатных репетиционных видов фактуры создает в пьесе призрачный колорит. Благодаря токкатности становится выпуклее рисунок тем, этот прием усиливает мистику и фантастику, романтику и экспрессию сочинения, мастерское применение Равелем причина множественного и концентрированного воздействия («термин» Л.Мазеля) дает возможность быстро и глубоко проникнуть в сущность музыкального образа Призрака Скарбо.

Постижение образного содержания триады «Ночной Гаспар» – задача исключительно сложная и требующая от пианиста яркого художественного воображения и фантазии, естественно при наличии крепкой профессиональной технической оснащенности. Загадочная символика пьес цикла имеет ряд аналогий в искусстве XX века: которые пианист может найти в сочинениях А.Скрябина, в частности в его Девятой сонате, «Темном пламени», Причудливой поэме, Сатанической поэме, картинах бельгийца Д.Энзора и норвежца Э.Мунка, ярко выражающих чувство иррационального и близких в образном плане триптиху Равеля. Обращение пианиста к другим видам искусств, литературе, драматургии, поэзии, театру и кино, достаточно упомянуть фильмы Альфреда Хичкока и Луиса Бунюэля несомненно расширит круг образных ассоциаций и позволит найти более впечатляющие и убедительные выразительные средства для раскрытия образного содержания произведений Равеля.

При этом, конечно, следует предостеречь исполнителя от чрезмерного увлечения как верно отмечено А.Корто «Пагубными в применении к столь призрачным и безрассудным в своем существе сюжетам, как те, которые попытался фантастически воспроизвести в своих трех пьесах Равель»<sup>2</sup>. Гениальность Равеля проявилась в том, что он сумел экзальтированный литературный первоисточник обогатить художественным содержанием

---

<sup>1</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – С.188.

<sup>2</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – С.169.

своего сочинения, придав ему высокую эстетическую ценность. «Ослепительность, с которой он решил проблему, делает честь его вкусу не в меньшей мере, чем чудесному мастерству, присущему его искусству»<sup>1</sup> – подчеркнул А.Корто. Именно поэтому «Ночной Гаспар» и сегодня жизнеспособен и спустя столетие так же привлекателен, магнетически притягивая своей волшебной таинственностью, сказочной загадочностью, мистической аурой фантастических образов, представляя пианисту богатую пищу для творческой фантазии и развития образного мышления.

**Рустам Хўжаев**  
Оркестр дирижёрлиги  
кафедрасининг профессори

## **ЎЗБЕК ХАЛҚ ЧОЛҒУЛАРИ ПРОФЕССИОНАЛ ОРКЕСТРЛАРИНИНГ ШАКЛЛАНИШ ВА РИВОЖЛАНИШ ЖАРАЁНЛАРИ**

Кўп овозли мусиқа тарғиботчиси, ўзбек халқ чолғулари профессионал оркестрлари республикамизда ўтган асрнинг ўттизинчи йиллари охиридан бошлаб шакллана бошлаган. Тарихдан маълумки 1928 йили Самарқанд шаҳридаги мусиқа ва хореография илмий-тадқиқот институтида миллий чолғуларни яшаш услублари, маҳоратлари, тембрлари, товуш қаторлари, диапазонлари, ижрочилик техник имкониятлар ва бошқа кўрсаткичлари атрофли илмий асосда ўрганила бошланган эди. В.А.Успенский, Н.Н.Мироновлар бошчилигидаги бир гуруҳ соҳа мутахассислари, созандалар шунингдек миллий чолғулар усталари бу ишга жалб қилингандилар. Гуруҳга кейинчалик таклиф этилган А.И.Петросянц ўн икки қаторли бир хил температура асосида ўзбек миллий чолғуларини реконструкция қилиш гуруҳига раҳбарлик қила бошлайди. У рус халқ чолғулари оркестрининг ташкилотчиси (биринчи оркестр 1888 йили фаолиятини бошлаган) В.Андреев ғоялари ва тажрибасига таянган ҳолда ўз изланишларини олиб борди.

Ашот Иванович Петросянц ва гуруҳдаги хамфикр-мутахассислар бу борадаги илк изланишлари, тажриба-синовлари муваффақиятли чиқди. Ундан илҳомланган гуруҳ аъзолари энди янги қайта яратилган чолғулар асосида уларнинг оиладош чолғу асбобларини барпо этиш устида илмий асосланган изланишлар олиб боришди. Шунинг баробарида ўз мақсадларига эришиш йўлида таниқли моҳир халқ чолғулари усталаридан Шораҳим Шоумаров, Усмон Зуфаров (кейинчалик Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби) Матюсуп Харратов, ёш истеъдодли усталардан Сиржиддин Мухитдинов, Абдунаби Абдуғофуров (кейинчалик Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходимлари) ва бошқалар ҳам жалб қилиндилар. Натижалар ижобий бўлгач энди халқ чолғулари оркестри тузиш асосий мақсадлардан бирига айланди.

---

<sup>1</sup> Там же, с. 169.

1936 йили ўзбек давлат филармониясига асос солиниб, кўплаб тузилинаётган бадий жамоалар (улар «цех» деб номланарди) қатори, 98 кишилиқ катта ашула ва рақс ансамбли ҳам, санъат устаси, бастакор кейинчалиқ Ўзбекистон халқ артисти Тўхтасин Жалилов раҳбарлигида ўз фаолиятини бошлайди. Таниқли пианиночи А.И.Подгорний ва ёш композитор, кейинчалиқ Ўзбекистон халқ артисти, мустақил диёримиз мадҳиясининг муаллифларидан бири (сўзи Ўзбекистон Қаҳрамони Абдулла Орипов қаламига мансуб) Мутал Бурҳоновлар филармония бадий жамоалари артистларига мусиқа назариясидан дарс бера бошлашади.

1937 йили Н.Миронов 98 кишилиқ ўзбек халқ чолғулари катта ансамбль таркибидан 24 нафар истеъдодли созандаларни танлаб, уларга мусиқа назарияси ва бошланғич гармония асосларини кунт билан ўргата бошлайди. Тез орада оркестр ижрочилигининг кўп қирраларини ўзида жам қилган, ўзбек халқ чолғулари оркестрини тузади. Янги жамоа таркибига миллий созлар билан бирга фортепиано, труба ва тромбон каби чолғулар ҳам киритилади. Янги мусикий жамоа ўзининг ижрочилиқ маҳоратининг юксаклиги туфайли, мусиқа шинавандалари ва мутахассисларининг назарига тушади. Илмий асосда ўтказилган халқ чолғуларининг такомиллаштириш жараёнлари изланишлар натижасида 1938 йилнинг ноябрь ойида, юқорида қайд этилган оркестр асосида ўн икки қаторли бир текс температурали (булар; най, пикколо, пирма, тенор, бас чанглар, прима рубоб, прима, секунда, альт, бас, контрабас дуторлар, прима, альт бас, контрабас ғижжаклар ва бошқалар) оркестри ташкил топди.

Оркестр бош дирижёри ва бадий раҳбари этиб Ўзбекистон санъат арбоби, Давлат мукофотини совриндори, Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган маданият ходими, профессор Ашот иванович Петросянц тайинланади. Кўп вақт ўтмай оркестр жамоаси Иккинчи жаҳон уруши туфайли ўз фаолияти вақтинча тўхтатишга мажбур бўлди. Қанчадан-қанча қийинчиликлар бўлишига қарамай, оркестр 1943 йилидаёқ яна ўз фаолиятини тиклади.

1948 йилда Тошкент консерваториясида халқ чолғулари факультетининг ташкил этилиши ҳамда бастакор ва композиторларнинг оммавий мусиқа жанрларига мурожаат қилишлари оркестрнинг ижодий камолатида муҳим аҳамият касб этди. Натижада миллий дастурга асос солинди, тингловчиларнинг таҳсинларига сазовор асарлар яратилди. Орадан бир йил ўтгач, 1949 йил ноябрида композиторларнинг III анжуманининг ишига жалб этилди. Оркестрнинг анжуман концертларидаги чиқишлари катта муваффақият қозонди.

Оркестр 1951 йил ноябрида ўзбек адабиёти ва санъати декадаси қатнашчилари сафида Москвада концертлар бериш шарафига муяссар бўлди. Шундан сўнг у Украина, Латвия, Литва, Эстония, Озарбайжон, Арманистон, Грузия каби давлатларда Россиянинг Санкт-Петербург, Калуга, Мурманск, Қозон ва бошқа шаҳарларида ўзбек миллий мусиқа санъатини, композиторлар асарларини ташвиқот қилди. 1957 йилда оркестрнинг ёшлар

таркиби халқ чолғулари оркестрларнинг Халқаро танловида муваффақиятла қатнашиб, Олтин медаль соҳиби ва лауреат бўлишди.

1966 йили оркестрга Ўзбекистон халқ артисти, таниқли устоз санъаткор Тўхтасин Жалилов номи берилди. Оркестр дастурининг бойиши ва ижрочилик маҳоратининг ошишида унга дирижёрлик қилган Л.Султонова, Х.Изомов, А.Ливиев, Н.Алимов, А.Баҳромов, С.Каримов, С.Жалил, Ф.Назаровлар шунингдек 1958 йилдан оркестр жамоасининг бадий раҳбари ва бош дирижёри вазифасини бажарган Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Саид Алиев ва бошқаларнинг муносиб ҳиссалари бор. 1976 йилдан бери оркестрга Ўзбекистон халқ артисти, профессор Фарук Содиков бадий раҳбар ва бош дирижёрлик қилиб келмоқда. У Ўзбекистон давлат консерваториясининг халқ чолғулари факультети ва опера-симфоник дирижёрлиги бўлимини тугатган. Шу ўтган даврда Фарук Содиков билан бирга Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходими Анвар Ливиев, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Фируза Абдурахимова ва бошқалар маълум йилларда оркестрда дирижёр сифатида фаолият олиб боришган.

Бугунги кунда Фарук Тожиевичга дирижёр сифатида унинг шогирди, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Абдувоҳид Муборақов ёрдам бериб келмоқда. Ўзбек халқ куй ва кўшиқлари, мумтоз дурдоналаримиз, жаҳон классик ва ўзбек композиторлари асарлари алоҳида ўрин тутади. Йирик мусиқа жанрларида яратилган ижод маҳсуллари талқин этишда, маромига етказилган техник маҳорат заминида Маэстронинг серқирра тинимсиз меҳнати мужассам бўлиб, у оркестрнинг мавқеини янги сифат даражасига кўтара олди. Натижада 18 та грампластинка ёзилди ҳамда «Мусикали палитра» фильм-концерти яратишга эришилди.

Жамоа ижрочиликда эришган ютуқлари учун 1980 йилда «Давлат оркестри», 1991 йилда Республикада ягона «Академик оркестр» унвонига сазовор бўлди.

Оркестр нуфузли халқаро мусиқа фестивалларида қатнашиб ўзбек мусиқа санъатини муносиб намойиш этиб келмоқда. Мисол тариқасида «Киев баҳори», «Сочи оқшоми», «Белоруссия кузи», Қарағандада ўтказилган «Мусикали Сари-Арка», Самарқанднинг анъанавий «Шарқ тароналари», Халқаро халқ чолғулари оркестрлари фестивали, «Остона Серпер-2006» ва бошқаларни келтириш мумкин.

Оркестр концертларида яккахон хонандалардан Ўзбекистон халқ артистлари: Саодат Қобулова, Вячеслав Гринченко, Фаррух Зокиров, Муяссар Раззоқова, Насиба Абдуллаева, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Аваз Ражабов, Насиба Сатторова, Нормўмин Султонов, Юнус Тўраев, Баҳром Мавлонов, Дилором Рахматуллаева Халқаро танлов ғолиби Неъматилла Синхабиби, шунингдек яккахон созанда­лардан Ўзбекистон санъат арбоби Офелия Юнусова, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Мирза Тоиров, Шукирилла Аҳмаджонов ва бошқа кўплаб машҳур, ижрочилик танловларининг ғолиблари қатнашиб, оркестрнинг об­рўсига об­рў кўшмоқдалар.

Ўзбекистон композиторлари, рус ва Ғарбий Европа мусиқа санъати классиклари асарларини оркестр ижросида тинглаганимизда беихтиёр «дил торини чертган жамоа бу!» дегимиз келади. Халқимизнинг маънавий бойлигини орттиришдаги, ёшларни нафосат руҳида тарбиялашдаги ишларида янги зафарлар тилаймиз.

Ўзбекистон радиоси қошида 1927 йили Юнус Ражабий бошчилигида миллий халқ чолғулари ансамбли тузилди. Бу ижодий жамоанинг фаолият юритиши республикада мусиқа маданияти ва ижрочилик санъатини юксалтиришда катта аҳамиятга эга бўлди.

Ансамблга мумтоз мусиқамиз сирларини яхши билган машҳур созанда Домла Ҳалим Ибодов, атоқли ҳофиз Мулла Тўйчи Тошмухамедовлар таклиф этилдилар. Дастлабки чиқишлариданоқ санъат мухлислари эътиборини қозонган ижодий жамоа дастурида Ватан, муҳаббат, садоқат ва вафо, қаҳрамонлик ва бошқа мавзудаги хилма-хил, бетакрор асарлар бор эди. Ансамбль таркиби такомиллашиб борди. Унга асрлар бўйи халқимиз меҳрини қозониб келаётган най, кўшнай, сурнай, чанг, қонун, рубоб, дутор, танбур, сато, уд, ғижжак, дойра ва бошқа миллий чолғулар билан бирга янги яратилган ва такомиллаштирилган чолғулар ҳам киритилиб муносиб ўрин эгаллади. Натижада нота билан ижро қила оладиган оркестр жамоасини тузиш имкони яратилди.

Ўзбекистон радиоси қошидаги халқ чолғулари ансамбли асосида янги оркестр тузилди ва ўз фаолиятини муваффақият билан бошлади. 1957 йил май ойида жамоа қайтадан ўз фаолиятини бошлади.

Оркестр бадий раҳбари қилиб Юнус Ражабий, тайинланди, бош дирижёр лавозимига Ўзбекистон халқ артисти Дони Закиров таклиф этилди. Мана шу икки ижодкорнинг тинимсиз меҳнатлари туфайли жамоанинг олдинги мавқеси тикланиб янги ижодий барқарорликка эришилди.

1960 йили Ўзбекистон радиоси қошида мақомчилар ансамбли фаолият бошлади. Янги жамоага Ю.Ражабий бошчилик қила бошлади. Оркестр Бадий раҳбарлик лавозимига Д.Зокиров лозим топилди. То 80-йилларнинг бошларигача Дони ака икки лавозимда иш олиб бордилар. Оркестрнинг ижрочилик йўлини шакиллантиришда, дастурни бойитишда Ўзбекистон халқ артисти, композитор Дона Зокировнинг хизматлари бекиёсдир. Композиторлардан Мухтор Ашрафий, Сулаймон Юдаков, Собир Бобоев, Мутал Бурхонов, Сайфи Жамил, Фаттоҳ Назаров, Борис Гиенко, Сергей Варелас, Барис Зейдман, Хайри Изомов, Мардон Насимов, Телман Хасанов, Тўлқин Тошматов, Мустафо Бафоев, Фарход Алимов, Хабибулла Рахимов ва бошқа кўпгина ижодкорларнинг асарларини радио оҳанграбо магнит тасмасига ёзишга эришилди. Бугунги кунда бу асарлар радио олтин фондида сақланмоқда.

Оркестрнинг кундалик иш фаолиятини бошқаришда дирижёр Ўзбекистон халқ артисти Р.Муродов, санъат арбоблари, Хайри Изомов, Жўра Шукуров, республикада хизмат кўрсатган артистлар Убайдулла Абдуллаев, Телман Хасанов, Абдусалом Муталов, шунингдек Николай Савинов,

Сотволди Каримов, Фазлиддин Юнусов, Дилшод Муталов ва бошқалар турли даврларда фаолият олиб борганлар ва бугунда ҳам ёрдам бериб келмоқдалар. Ўзбекистон санъат арбоби, Мустафо Бафоев бош дирижёр ва бадиий раҳбар бўлиб ишлаган даврда оркестр ижрочилик маҳорати жуда юксак даражага кўтарилиб, «ТЕЛЕ ОПЕРА ДОСТОН», «ТЕЛЕ БАЛЕТ» ва бошқа йирик жанрлардаги асарларни зўр маҳорат билан ижро этиб, ҳақли равишда республикамиздаги етакчи мусикий жамоалар сафидан ўрин олишга эришди. Ўзбекистон телерадиоси қошидаги оркестр жамоасига 1989 йили, мусиқа санъати ўсишига, уни дунёга танитишда, миллий мусиқа мероси олтин фондини бойитишда ўзининг беназир хизматлари билан ном қолдирган, устоз Дони Зокиров номи берилган.

Оркестр концертларида яккахон кўшиқчилар Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Малоҳат Дадабоева, Ҳадия Юсупова, Хуррият Исроилова, Турсунбой Хусанов, республикада хизмат кўрсатган маданият ходими Деҳқонбой Хусанов, Валижон Абдуллаев, Маҳмадҷон Қозоқбоев ва бошқалар, шунингдек яккахон созандалар Республикада хизмат кўрсатган артистлар; Тоҳир Ражабов (Қашқар рубоби) Қобилжон Усмонов (Қашқар рубоби) Халимжон Жўраев (най) Қаҳрамон Комилов (Ғижжак) Шухрат Йўлдошев (Ғижжак) Абдусалом Муталов (Чанг). Республикада хизмат кўрсатган маданият ходими Фазилят Шукурова (Чанг) ва М.Юнусов (Дутор) А.Худойқулов (Қашқар рубоби) ижрочилик маҳоратларини намоиш этиб, санъат ихлосмандлари эътиборини қозонганлар.

Бугунги кунда жамоанинг бош дирижёр ва бадиий раҳбари сифатида таниқли созанда, педагог, яхши ташкилотчи, маданият соҳасида кўп йиллар давомида раҳбарлик лавозимларида фаолият олиб бориб ҳурмат қозонган Ҳикмат Ражабов оркестрдаги яхши анъаналарни давом этирган ҳолда бошқармоқда.

“Суғдиёна» ўзбек халқ чолғулари камер оркестри барчамиз учун энг улуғ ва азиз бўлмиш Ватанимиз Мустақиллика эришган яъни 1991 йилдан бери фаолият кўрсатмоқда. Унда 17 нафар, элга танилган созандалар бор. Жамоа бош дирижёр ва бадиий раҳбари Ўзбекистон давлат консерваторияси оркестр дирижёрлиги кафедрасининг мудири, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист, профессор Фируза Абдурахимова. Шу ўтган даврда оркестр Россия, Қозоғистон, Германия, Испания, Миср, Жанубий Корея, Франция, Ҳиндистон ва бошқа давлатларда бўлиб ўз ижрочилик маҳорати билан тингловчиларни мафтун этиб келмоқда. 1996 йили Испания (Логроньяда) XXX Халқаро Мусиқа фестивалида Лауреат бўлиб, юксак ижрочилик маҳорати учун халқаро сертификатга эга бўлди. Оркестр томонидан олтита альбом «Созлар навоси» (1995). Ўзбекистон-Бавария мулоқоти (1998) концерт ансамбли ва «Interfolk» (2000), Британия рок фолк (2004) кантри-мюзик гуруҳлари билан ҳамкорликда, «Ўзбекистон тароналари» ва «Дунё мусикаси» (2006) чиқарилди. Жамоа 2007 йили «Шарқ тароналари» халқаро мусиқа фестивалида қатнашиш шарафига эришди. Жамоа дастури халқчиллиги, шу билан бирга ижро маҳоратининг юксаклиги билан ажралиб туради. Ундан Шарқ ва Ғарб композиторларнинг асарлари,

Ўзбек халқ мусиқа меросининг нодир наъмуналари ҳам муносиб ўрин олган. оркестр жамоаси замонавий мусиқа ижрочилик қирраларини ўзлаштириб, ўз дастурларини хилма-хиллигини таминлашга эришмоқда. Аваз Мансуровнинг «Мозийдан садо», Дилорам Сайдаминованинг «Сароб», Ҳабибулла Раҳимовнинг «Ёзув машинкаси», «XX аср мусиқаси» ва бошқаларни мисол тариқасида келтириш мумкин.

«Суғдиёна» камер оркестри жамоаси «Тошкент баҳори», халқ чолғулари ансамбл ва оркестрлари I Халқаро фестивалини ўтказди. Унда узоқ ва яқин хорижий мамлакатларидан келган кўплаб мусиқашунослар, созандалар иштирок этиб бетакрор мусиқа ижрочилик санъатларини халқимизга намойиш этишди.

«Gold Trophy» Биринчи Халқаро мусиқий танловида жамоа «Олтин» диплом ҳамда ғолиблик унвонига сазовор бўлишди. Шунинг баробарида маэстро Фируза Абдурахимова бадиий раҳбар ва дирижёр сифатида «Олтин» диплом соҳибаси бўлиш шарафига лойиқ топилди.

Ҳамюртларимизнинг ижрочилик санъати юксак баҳоланганлиги қувонарли ҳолдир. Шубҳасиз Республикамиздаги бу ижодий жамоалар Юртбошимизнинг «Юксак маънавият – енгилмас куч» асарларида кўтарган масалаларнинг, жумладан мусиқа санъатининг янада ривожлантириш ҳақидаги маслаҳатларидан руҳланган ҳолда Ўзбекистон композиторларининг янги давр талаби тўла жавоб бера оладиган асарларини, шунингдек асрлар давомида бизгача етиб келган халқ дурдона мусиқа меросини «Шашмақом» сингари миллий бойлигимизни кенг тингловчилар оммасига етказиш йўлида тинмай фаолият кўрсатмоқдалар. Юртбошимиз айтганларидек – «Уйда дутор, доира ёки бошқа чолғу асбоби бўлмаган, мусиқанинг ҳаётбахш таъсирини ўз ҳаётида сезмасдан яшайдиган одамни бизнинг юртимизда топиш қийин десак, муболага бўлмайди». Ёки – «Юксак бадиият ва ҳаққонийлик, эзгу мақсадларга хизмат қилиш руҳи билан суғорилган асарлар яратиш – барча санъат турлари каби бу соҳа учун ҳам асосий мезон бўлиши табиий»<sup>1</sup>, – деганлари қадрлидир.

Оркестрлар дастурларига киритилган мусиқий асарлар марказида эзгулик, пок инсоний муҳаббат, юртга садоқат, инсонни ижобий фазилатларини улуғлаш, тинчликка, тотувликка, виждон эркинлиги сингари улуғ ғоялар туриши билан ҳам тингловчилар меҳрини қозониб келмоқдалар. Мустақиллик даврида юртимизда мусиқа санъатини кенг ривожланишига йўналтирилган дастур ва режалар амалга ошмоқда, нуфузли халқаро ҳамда республика анжуманлари, танловлар мунтазам ўтаётгани, мумтоз мусиқий меросимизни ёш авлодларга безавол етказиб бериш мақсадида амалга оширилаётган қатор тадбирлар қувонарлидир.

---

<sup>1</sup> Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т., Маънавият, 2008. 141-145-б.



## **АУДИОЗАПИСЬ КАК МЕТОД СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ**

XXI век – эпоха выдающихся достижений науки и техники. Нет практически ни одной области деятельности человека, где бы не сказалось их благотворное влияние. Связь музыки и техники прослеживается еще в глубокой старине с создания музыкальных инструментов, но в наше время эта тесная зависимость бесспорно очевидна. Из всего многообразия технических средств (имеются в виду различные виды современной записи) наибольшее распространение получила аудиовиртуальная запись, которая позволила сделать подлинно революционный переворот – возможность визуально запечатлеть искусство исполнения музыканта, которое в прошлом было тленно и преходяще.

Важность и неоспоримость совершенного переворота очевидны и требуют детальных и глубоких оценок. Здесь же считаем нужным отметить два принципиально значительных результата появления аудио записи:

1. Аудиозапись как источник информации стала повседневностью знакомство музыкантов, учащихся и просто широкого круга слушателей с исполнительским искусством выдающихся музыкантов и традициями исполнительства. Сошлемся так же на курс «Анализа исполнительских стилей», который проводится в Варшавской консерватории, где аудиозапись, как вид информации занимает основополагающее место.

2. Аудиозапись в цепочке – «исполнитель – слушатель» приобретает новые формы. Эта связь стала более широкой, в ней появилось связующее звено запись музыкального произведения, т.е запечатленное его исполнение, как результат длительной коллективной работы исполнителя, звукорежиссера, иногда и композитора над монтажом сочинения, в специфических условиях студийной записи, а также отсутствие при этом слушательской аудитории.

Остановимся на выяснении особенностей исполнения при аудиозаписи, ибо без уяснения их невозможно понять принцип использования записи в педагогике в процессе обучения. Современные технические средства позволяют использовать принцип монтажа в записи музыкальных произведений, когда исполнитель может сыграть сочинение целиком или отдельными фрагментами по нескольку раз, есть возможность вклеить куски, которые позволяют выстроить целое, добиться совершенного звучания, соответствующего личной концепции, убрать фальшивые ноты, ускорить или замедлить паузы, вклеить отдельные пассажи, т.е. смонтировать идеальный вариант исполнения.

Этот метод сборки по кускам или фрагментам позволяет исполнителю «добиваться максимального соответствия звучания результату своего замысла». Спокойная и сосредоточенная работа по многократному вслушиванию записанного позволяет убрать все лишнее, «случайное», а так же способствует интенсивному совершенствованию исполнительского мастерства и максимальной активизации слухового контроля.

Но звукозапись имеет и свои отрицательные моменты, с которыми исполнителям приходится считаться и учитывать это явление. Динамический диапазон аудиозаписей гораздо уже естественного диапазона музыкального инструмента. При исполнении перед звукозаписывающими устройствами ансамблевых сочинений приходилось «соглашаться» с недостатком микрофона – который одинаково воспроизводит звук, доносящийся с разных сторон, в отличие от свойственного и привычного нашему слуху «бинаурального эффекта» (избирательности слушания)<sup>1</sup>.

При звукозаписи особенно выделяются технические погрешности, неровности звука, чрезмерно затянутые темпы, упрощенность и схематичность фразировки, примитивно фиксируется педаль. И еще, «особенности тембра рояля и туше, акустический «аромат» зала – все передается упрощенно, схематично<sup>2</sup>. Но было бы непростительной ошибкой отказываться от записей ввиду перечисленных недостатков, так как нам кажется, что они временны (звукозаписывающая аппаратура постоянно модернизируется), а та реальная и на сегодняшний день огромная польза от аудиозаписей безусловно очевидна.

Как было уже отмечено, появление новых условий в деятельности исполнителей не может не вызвать определенные изменения и в педагогической работе. Меня не только как исполнителя, но и как педагога, давно уже занимает мысль о заблаговременной подготовке студентов к их будущей профессиональной деятельности – «выступлениям перед микрофоном, особенностям студийной записи».

Какие же компоненты из комплекса способностей пианиста можно контролировать и развивать при помощи аудиосредств? Прежде всего, такие важные качества, как слух, память, ритм, интонация (ощущение), умение выстраивать форму, объем. Какова же сущность приемов аудиозаписи, используемых для работы в целях совершенствования? Это:

- прием «наложения»;
- прием «минус один»<sup>3</sup> и его различные варианты;
- монтаж записи произведения;
- совместное исполнение с аудиозаписью.

Мною в педагогической работе на протяжении ряда лет проводились занятия с использованием аудиозаписей, были и студийные записи в залах ГКУз.

---

<sup>1</sup> Лобанов П. Звукозапись в деятельности современных музыкантов. –М., 1985.

<sup>2</sup> Либерман Е. Звукозапись и работа над произведением. –М., 1985.

<sup>3</sup> Например, записал одну из партий дуэта, ты затем играешь в «дуэте» с ним вторую партию.

Наиболее удачным и показательным явилась работа со студентами II курса, исполнялась Прелюдия и Фуга из ХТК т. I. Освещению этого процесса работы посвящена основная часть данной статьи. Для ясности последующего рассуждения необходимо охарактеризовать в общих чертах особенности исполнительских данных и склонностей студентов. Они обладают хорошими музыкальными данными, крепким техническим аппаратом, в произведениях, близких им, рояль звучит ярко. При этом в процессе работы замечаешь и некоторые «слабые стороны»: во-первых, память – она по преимуществу, моторная, которая серьезно подводит при необходимости выучить сочинение полифонического плана или современное произведение. При эстрадном исполнении наблюдалось перескакивание с одного фрагмента сочинения на другой. Гладкое текстовое исполнение давалось нелегко и требовало значительных временных рамок в процессе изучения.

Во-вторых, неумение выстраивать выпуклый динамический план произведения. Если допустимо сравнение динамических оттенков с понятием рельефности, то, как правило, оно было достаточно однообразно, всего многообразия оттенков «*f*» и «*p*» при исполнении не было.

В-третьих, недостаточно развитое ощущение «чувства формы» сочинения. В произведениях малых форм это «чувство» не столь ощутимо, но при столкновении с произведениями масштабными, крупными, или в медленных частях цикла оно очевидно. Словом, это чувство формы не обнаруживается у студентов там, где требуется острое музыкально-логическое мышление и психологическая установка на процессуальность развития музыки.

Обобщая сказанное, следует подчеркнуть, что использование аудиозаписи выполняет в этой ситуации двоякую роль: с одной стороны прослушивание собственных записей поможет обнаружить недостатки, став своего рода детектором ошибок, а с другой стороны, они (записи) указывают пути исправления или импульс к поиску новых средств для избежания подобных недостатков. Сущность методики использования аудиозаписей я охарактеризовала бы следующим выражением: «Хочешь исправить ошибку – узнай ее».

Работа над аудиозаписями вырабатывает «профессионализм в слушании – это умение анализировать целое впечатление, умение преобразовывать свое эмоциональное впечатление в ряд причинно-следственных соображений, пригодных для работы»<sup>1</sup>. Слушание своей игры в аудиозаписи, оценка её достоинств и недостатков – сложное, нелегко воспитуемое умение, но крайне нужное для каждого учащегося, стремящегося стать серьезным музыкантом. Исключительно важно применение аудиозаписи как метода совершенствования исполнительских навыков для ориентации пианиста на концертной сцене.

В подтверждение своих мыслей приведу высказывание И.Красильникова по этому поводу: «В суженном аудиовиртуальном

---

<sup>1</sup> Либерман Е. Звукозапись и работа над произведением. –М., 1985.

пространстве электроакустического звучания со всей остротой возникает проблема формирования полноценного в художественном плане музыкального текста, а также адекватности электроакустической трансформации, предназначенной для концертного исполнения музыки»<sup>1</sup>. Хочется надеяться, что настоящая работа станет началом новой, в нашем вузе, методики обучения студентов-пианистов, которая, к сожалению, пока не получила должного распространения.

**Т. А. Мамиконян**  
и.о. доцента кафедры  
хоровое дирижирование

## **МИКШИРОВАНИЕ РЕГИСТРОВ В РАБОТЕ С ТЕНОРАМИ В КЛАССЕ ВОКАЛА**

Зародившись в Италии, на рубеже XVI-XVII веков, опера почти с первых же десятилетий своего существования поставила перед исполнителями большое количество задач, решить которые они могли не сразу. Для их практического осуществления потребовались многие годы и даже века, прежде чем оперное искусство приняло определённые формы, как крупный синтетический жанр, и дошло до нас почти в совершенном виде. Однако и на сегодняшний день не все ресурсы исчерпаны.

Первые оперы, написанные Дж. Каччини и К. Монтеверди при академии (дворе) Венецианских князей Барди, содержали в себе особенности и черты своего времени и в смысле музыкальном, и в смысле вокальном. Вокальные партии действующих лиц носили характер речитативов и по диапазону не выходили за пределы грудного регистра (мужские голоса).

Сюжеты ранних опер имели сказочно-мифологический характер. Отсутствие ярких музыкальных характеристик и острых сюжетных конфликтов, не ставило перед музыкантами задач исполнения предельно высоких нот – т.е. выхода за пределы своего первого регистра. Следует добавить, что в то время классификация голосов носила весьма расплывчатый характер, а регистровое строение оставалось ещё довольно долго «белым пятном» в вокальной методологии (вплоть до появления трудов Мануэля Гарсиа).

К концу XVII века на оперной сцене появились певцы-кастраты, царствовавшие до XIX века, а стиль патетического *adagio*, выработавшийся в XVII веке был полностью или почти полностью утрачен.

Тенора в опере пели партии слуг и пастушков. Сложился стиль оперы – *seria*, полностью разложившийся к началу XIX века (хотя ещё Россини писал оперы – *seria*, например «Семирамида», где партию Арзачи пел кастрат-альт).

---

<sup>1</sup> Красильников И. Виртуальное электроакустическое пространство в деятельности музыканта // Музыкальная академия, 2008, № 4. – С. 191.

Начало упадка пения кастратов надо исчислять от премьеры оперы итальянского композитора Доминико Чимароза «Тайный брак», в которой партию кавалера Паолино пел тенор, вернее сказать тенорино (Марио), исполнявший верхний участок диапазона фальцетом<sup>1</sup> (по методике Гарсиа М.)

В 1803 году в Париже был опубликован «Метод Парижской консерватории», в котором уже классификация голосов и деление на регистры сходны с современными. Но уже с 1825 года итальянские теноры оставляли манеру формирования верхних звуков диапазона фальцетным звуком и начали использовать микстовое звучание, хотя оно ещё не носило полноценного насыщенного характера.

В вокальном искусстве появился свой «Колумб» – Жильбер Луи Дюпре (1806-1896), французский тенор, от которого и принято считать время использования «прикрытого» регистра у всех мужских голосов в частности, у теноров. Дюпре использует все возможности микстового голоса и доводит яркое примешивание грудного звучания до верхнего тенорового «до». Это открытие смешанного голосообразования было вызвано рядом причин, связанных с характером музыки, размерами помещения, составом оркестра.

Дюпре в 1825 году дебютировал в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини (Альмавива). Зная свои вокальные недостатки, он с 1828 года дважды ездил учиться вокальному мастерству в Италию. В 1830 году он спел в Королевской опере в «Белой даме» Буальдье, ни взяв ни одной верхней ноты, потерпев фиаско, вернулся вновь в Италию, где пробыл до 1836 года. Вернувшись, он дебютировал в партии Арнольда в опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини с огромным успехом. Эстетические вкусы того времени ещё не были подготовлены к восприятию с оперной сцены «прикрытого» регистра у теноров. Так, В. Гюго, слышавший в «Вильгельм Телле» Дюпре, писал о том, что «... не знаю как эта статуя Мельпомены ещё не упала с крыши от безобразного крика господина Дюпре».

Любой тенор подтвердит, что, поднимаясь вверх по гамме, в определённом участке диапазона, (на уровне гортани), начинает появляться ощущение неудобства. А при сохранении прежней манеры, на более высоких звуках приведёт к невозможности достигнуть верхней границы своего голоса. Новые возможности для мужских голосов открыто-смешанное прикрытое звучание голоса. И в наши дни смешение является одним из необходимых приёмов, используемых для выравнивания всего диапазона и приобретения полноценно звучащих верхних нот.

В зависимости от взглядов педагога на регистровую структуру тенора, каждый имеет свой взгляд на регистры и их практическое выравнивание.

«Под регистром певческого голоса понимается ряд однородно звучащих звуков, берущихся единым физиологическим механизмом»<sup>2</sup>.

«... Наблюдения за голосовыми связками в лабораторных условиях показали, что во время пения у них существует два основных типа работы:

---

<sup>1</sup> Фальцет (Falsetto) – в переводе с итальянского языка – ложный.

<sup>2</sup> Дмитриев А.Б. Основы вокальной методики. –М., 1968.

образование звука при плотно сомкнутых связках – грудное резонирование и при сближенных несомкнутых связках – головное резонирование. Эти типы работы голосовых связок названы нижним – грудным и верхним – головным (или фальцетным) регистрами. У мужчин различают ещё ясно выраженный переход от середины диапазона к головному регистру (у некоторых мужских голосов отмечается и второй переход от грудного регистра к середине диапазона)»<sup>1</sup>.

У необученных певцов встречаются только два упомянутых натуральных регистра. У мужчин в процессе обучения создаётся ещё производный от натуральных – смешанный регистр. Организация регистров у ученика – это большая и сложная работа. Педагог должен ясно представлять себе специфику регистров и целенаправленно их формировать.

«Регистровое строение мужских, женских и детских голосов не одинаково. У женских и детских голосов смешанный регистр есть от природы, а у мужчин его нет. Вот почему не все педагоги-женщины понимают, как работают мышцы у мужчин и могут при обучении потерпеть неудачу.

В пении о регистрах можно судить по ряду признаков: на слух, по характеру звучания (акустический признак), по субъективным ощущениям певца, по вибрации в различных участках тела».

Самую большую нагрузку при смене регистров несут голосовые связки (складки). В разных регистрах они работают неодинаково, по-разному смыкаются, обладают способностью маневренно переключать мышечное напряжения, произвольно изменять (приспосабливать) механизм работы голосового аппарата.

Звуковая шкала диапазона певческого голоса формируется внизу, т.е. в грудном регистре. В этом регистре звук образуется при плотно сомкнутых, утолщенных связках (голосовая щель смыкается по всей длине). Связки колеблются полностью во всю свою толщину, работают всей массой, что обогащает звук низкими обертонами, наделяет его большой силой, но меньшей полётностью. Голос способен к изменению силы и к тембровым нюансам. При грудном звучании увеличивается напряжение при смыкании и раскрытии голосовой щели, а натяжение связок уменьшается. Грудное звучание осуществляется при неизменной длине голосовых связок. Гортань занимает низкое положение. В головном регистре звук образуется при сближенных, но не сомкнутых голосовых связках. В поперечнике они имеют вид двух птичьих клювов, обращенных друг к другу. Между связками – пространство, через которое непрерывно выходит воздух. Связки колеблются только краями (смыкаются в «тонком» режиме) работают не всей массой. Из-за неполного смыкания щели голос беден по тембру, слабее по силе и мало способен к гибкости, но за счёт высоких обертонов обладает хорошей полётностью. При головном звучании увеличивается натяжение связок, напряженность их уменьшается. По мере повышения звука

---

<sup>1</sup> Брызгалов И.П. Школа пения – регистры. М., Изд-во литературы и искусства, 1987.

разомкнутый участок голосовой щели уменьшается, и чем выше звук – тем он меньше.

Основное для певца – ровность звучания на всём диапазоне. Ровный голос – такой, который в двух октавах не меняет тембровой окраски, един в цвете.

У необученных певцов голос звучит неодинаково – и по силе, и по тембру. Мужские голоса на переходных нотах начинают испытывать некоторое затруднение; отмечается напряженность, неудобство воспроизведения звука, ощущается боль, а верхние ноты они уже не поют, а берут криком. У таких певцов связки смыкаются в «толстом» режиме. Чем выше звучание, тем больше они натягиваются, наконец, в верхней части диапазона, на переходных нотах, наступает такой момент, когда голосовые связки не в состоянии больше натягиваться. Возникает проблема – как быть дальше? Голосовые связки у них от «толстого» смыкания вдруг соскакивают на смыкание «тонкое», переходят на фальцет. Чтобы этого не было, нужно произвести смену работы голосового аппарата.

**Смешанный регистр.** Иногда его называют центр, «микст» или «медиум», хотя понятия «микст» и «медиум» различны. В понятие «микст» (от лат. *Mikst* – смешанный) включает изменение режима работы (колебаний) голосовых связок в переходном (смешанном) регистре, т. е. работу связок по типу смешанного звучания.

«Медиум» (от лат. *Medium* – середина) – это только иное название середины диапазона голоса, вне зависимости от регистра.

У обученных певцов перестройка голосовых связок от «толстого» режима к «тонкому» происходит не скачком и не грубо, а путём их постепенного сужения. Регистры у них сглажены. Сглаживание регистра достигается соединением грудного и головного регистров, без ощущения границы между ними. При смешанном регистре голос богат обертонами, сохраняет силу звука, он пластичный, «полный» и красивый. Поэтому следует расширять диапазон смешанного регистра.

Сглаживание регистров – цель педагога. В работе над этим важна интуиция педагога. Нельзя торопиться с овладением учащимися верхнего регистра. Верхний участок диапазона зависит от индивидуальных качеств певца – музыкальности, восприимчивости, вокального слуха и общей культуры.

Опытный певец умеет избежать перелома голоса на переходных нотах, посредством едва заметного изменения гласного звука, называемого «прикрытием» голоса. В соответствии с этим говорят об «открытых» и «закрытых» звуках. Петь открытым звуком на всём диапазоне невозможно. «Прикрытие» – один из законов пения, оно помогает расширять диапазон и необходимо для того, чтобы голос не смещался с высокой позиции, не потерял блеск, яркость, звучал полноценно, то есть точно также как и в центре диапазона. Ошибочным надо считать мнение, бытующее среди некоторых педагогов-вокалистов, что пение в нос, гнусавость, помогает овладеть верхними нотами.

Для выравнивания регистров и прикрытия применяют округлённые гласные – от «а» переходят к «о», а затем к «у»; округляют мышцы лица и

зева, а также максимально используют на всём диапазоне голоса звучание верхних и нижних резонаторов. При прикрытии тембр более притемнён, чем при округлении.

На верхних нотах (на них часто строится кульминация произведения) сохраняя установку прикрытия, думают об «о». Если не получается верхняя нота, то следует чуть нагнуться на этой ноте, тогда исчезнет мышечная зажатость и проходит страх. Иногда помогает легкое приседание, либо просто мысль о наклоне или приседании.

«Прикрытые» звуки легче воспроизводить, если глотка в меру расширяется, а гортань слегка непроизвольно опускается, что достигается сохранением при пении мысленного ощущения полужевка. На больших длительностях верхние переходные ноты надо уметь петь и «прикрыто», и «открыто»; на коротких (от Ре и выше) следует петь без прикрытия.

Для прикрытия важно, чтобы высокая нота не была отдалена от предыдущей большим интервалом.

Надо быть осторожным с «прикрытием» звучания. Оно опасно, т. к. приводит к тому, что голосовые связки работают в «толстом» режиме, певцы вытягивают гортань и губы, возникает повышенное подсвязочное давление и затрудняется пение в верхнем участке диапазона.

Для пения в «маску»<sup>1</sup> необходимо сначала научиться попадать в неё «внизу», а затем уже и выше, т.е. элемент головного звучания надо найти внизу. Затем, если голос подвижный – на колоратуре, если нет, то на её элементах и на арпеджио. Научить студента притенять звук двумя-тремя тонами ниже перехода. В этом положении подняться до перехода и на небольшую терцию выше него. Затем, не теряя объёма достигнутого притемнением, раскрыть крытое, т.е. (как я говорю) «показать публике свою заднюю стенку глотки, и по возможности все верхние зубы». В конечном итоге, это приведёт к сокращению мимических мышц и подключению у теноров и у сопрано третьего регистра. Многие педагоги забывают, что правило сохранения позиции вдоха, на практике означает умственную фиксацию положения дыхания и гортани (мгновенная задержка вдоха), фиксацию сохранения мимических мышц лица во время вдоха (больше носом), а лишь в конце дополнения ртом.

Следует понять, что единая методика не может быть догмой. Найти универсальные приёмы для всех учеников невозможно, так же как невозможно всем педагогам работать одинаково. Учитывая индивидуальные особенности голосового аппарата студента, необходимо исходить из общих для всех учащихся требований: развитие дыхания, подвижности и звучности голоса, его динамики и диапазона; формирование музыкального слуха, чувства ритма; выработки чистой интонации и ясной дикции; воспитание музыкальности, художественного вкуса, а так же активности и самостоятельности в работе.

---

<sup>1</sup> «Маска» – специальный вокальный термин. Певцы называют особое вибрационное состояние головного резонирования, сильно ощутимого в области переноса.



## **СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ДЖИННЫ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ СЕЗАРА ФРАНКА И ЕЁ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

В панораме концертных сочинений для фортепиано с оркестром «Джинны» С.Франка занимают особое место. На своеобразие жанровой природы этого произведения обращает внимание Альфред Корто в своей работе «Из замечаний о музыке Цезаря Франка и её интерпретации»: «Избранный жанр этого сочинения, в котором фортепиано не противопоставлено оркестру, а рассматривается как концертирующий инструмент в диалогах с оркестром, показывает желание Франка подчинить инструмент музыке, отводя виртуозности лишь второстепенное значение»<sup>1</sup>. Трудно не согласиться с этим мнением корифея фортепианного искусства XX века и, тем не менее, позволим себе возразить утверждению А. Корто о том, что в «Джиннах» виртуозное начало находится на втором плане. В этом произведении, на наш взгляд, имеется виртуозность, но она обретает новое качество, что обусловлено художественным содержанием данного произведения. Уже сам жанр симфонической поэмы говорит о романтической поэтике, о новой трактовке солирующего инструмента, о новой форме взаимоотношения солиста и оркестра, о виртуозности нового типа.

Пианисту, обращающемуся к интерпретации этого интереснейшего сочинения мировой музыкальной литературы, необходимо обладать особым видением мира, особой восприимчивостью и духовной тонкостью, высочайшим интеллектом и художественной фантазией, которую провоцирует сюжет этого программного сочинения. «Джинны» были созданы С.Франком в 1884 году под впечатлением одноимённого стихотворения Виктора Гюго из сборника «Восточные мотивы». Этот сборник французского поэта-романтика, созданный им в 1829 году, явился новой поэзией, для которой, по словам поэта в предисловии к данному сборнику стихов, «нет запретных плодов» и «поэт свободен в выборе своих тем».

Именно романтическая свобода творчества, обновляющая каноны классицизма новыми реалиями, привлекла Франка. Эта эстетическая установка Гюго была очень близка творческим принципам автора «Заповедей блаженства» и «Психеи».

Пламенное увлечение Гюго Востоком, нашедшее воплощение в его стихотворениях, в таких, как «Дервиш», «Пленница», «Купальщица Зара», «Небесный огонь» вызвало к жизни новые выразительные возможности поэзии. Ориентальные стихотворения Гюго разнообразны по ритму,

---

<sup>1</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. –М., 1965. –С. 198-199.

мастерски передают национальное своеобразие образов, характеров. Как верно отмечает Е. Петраш: «С помощью гибкого переменчивого рисунка ритма, живого, свободного языка Гюго описывает фантастический полёт горных духов, дыхание моря, сияние неба, мавританские дворцы и мечети, слёзы и муки людей, проданных в рабство, негу и томление любви. Все чувства и мысли, мечты и желание, цвета и формы, запахи способны передать творчество поэта-романтика» 1. Исключительно восприимчивый к тончайшим движениям человеческой души, Франк нашёл в поэзии Гюго адекватные своим эстетическим принципам образы, вдохновившие его на создание симфонической поэмы «Джинны».

По мнению А. Корто: «Можно усмотреть известную аналогию между «Джиннами» Франка и одноименным стихотворением Гюго, прославившимся из-за своеобразного графического расположения стиха. Звуковой, так же как стихотворный вариант основан на постепенном расширении размера, которому параллельно соответствует усиление выразительности. Вслед за наивысшей точкой напряжения начинается постепенный спад, приводящий к полному растворению звуков у Франка и слов у Гюго» 2. Это весьма тонкое наблюдение французского пианиста нельзя упускать из внимания, поскольку оно направлено на один из существеннейших аспектов исполнительской интерпретации – создание исполнительской формы интерпретируемого сочинения, направленной на восприятие слушателя.

С. Франк претворяет образы стихотворения Гюго в обобщённой трактовке, в форме одночастной поэмы, основанной на сопоставлении и столкновении резких контрастов. «Особенностью композиции поэмы – по наблюдению Н. Рогожиной, – является поразительная непрерывность в развитии её образов, которой полностью подчинена свободно изменённая сонатная форма» 3. Музыкальная драматургия сочинения отличается поразительной логикой, концентрацией выразительных средств. Безусловно, прав Ж. Тьерсо, утверждающий: «С. Франк стоит неизмеримо высоко как в области искусства, так и в области мысли» 4. «Джинны» характеризуются удивительно стройной и концентрированной композицией, завершённой формой.

В осмыслении образного содержания «Джиннов» исполнитель может обратиться к тексту стихотворения Гюго, внимательно прочитав его как литературный первоисточник, вдохновивший композитора на его музыкальное воплощение. Наряду с этим полезно учесть трактовку этого сочинения А. Корто, который предлагает следующую интерпретацию содержания произведения Франка: «Сказки «Тысяча и одна ночь» рассказывают о джиннах, как о привычных духах – посредниках между добрыми силами и демонами; одни из них – верные слуги Ислама – расположены к людям, защищают добродетельных и умных; другие – терзают, принося зло. Известная драматическая выразительность в передаче этих наивно противопоставленных характеров увлекла воображение Франка»<sup>1</sup>. На наш взгляд, именно такое прочтение музыки «Джиннов»

---

<sup>1</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – С. 199.

должно увлечь воображение пианиста, вызвать к жизни волнующие слушателя звукообразы.

Раскрыть образное содержание «Джиннов» Франка может помочь изумительная по своей глубине книга Хазрата Инайята Хана «Мистицизм звука», в которой пианист найдёт для себя немало удивительного в смысле тайны звукового мира музыки, постижения его сущности. Обратим внимание на одну из мыслей в этой книге, важную на наш взгляд для постижения образного содержания «Джиннов» Франка: «Вдохновение – это более высокая форма интуиции, потому что она приходит как идея, как завершённая тема с импровизацией, как фраза, создающая поэму»<sup>1</sup>.

Сложность исполнительской интерпретации «Джиннов» заключается в глубоком внутреннем единстве резко контрастных противопоставляемых и противоборствующих духовных сил. Осмысление пианистом этой смысловой сущности в её философской значимости может помочь ему найти художественно убедительные звуковые краски, создать впечатляющие звукообразы, передать мистический колорит сферы сверхбытия. Это ощущение мистицизма создаётся уже в первых тактах поэмы, где символическое значение имеет тишайшая динамика в пределах *pp* и *p*. Ощущение таинственности, сумрачной атмосферы очень логично подготавливает появление в 25 такте темы, завораживающей слушателя своими извилистыми интонациями, словно кружащимися в парении духовных крыльев. Трёхтактные мотивы создают ощущение безостановочного движения. Пунктирный, пульсирующий ритм усиливает состояние напряжённого ожидания, постепенно переходя в ещё более тревожное и напряжённое тремоло.

Исполнение этой темы предъявляет пианисту требование создания впечатляющего мистического образа, появляющегося из Космоса как невидимое и в то же время реально ощутимое, слышимое сверхъестественное явление. Как очень проницательно сказал российский этномузыколог И. Земцовский: «Слух – это та невидимая сила, которая царит в музыкальном мире». Действительно, в «Джиннах» фактор слуха выдвигается на первый план, становясь корреляцией всех остальных составляющих компонентов исполнительской интерпретации. Характер темы, начинающейся в 25 такте, имеет мельчайшие фазы движения, выраженные лигами, динамическими волнами в темпе *Allegro moderato* от *p* к *f* в 31 такте. В дальнейшем её развитии динамические нарастания и спады будут иметь огромное значение. Цифра 1 начинается с отчаянного вопля-возгласа на *ff*, тут же сменяющегося взволнованными фигурациями шестнадцатых.

Вообще, частые и неожиданные смены фортепианной фактуры в этом сочинении весьма характерны, и это обстоятельство также является одной из исполнительских проблем, которые пианист может успешно решить при осмыслении общего исполнительского плана «Джиннов», создания его исполнительской концепции.

---

<sup>1</sup> Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. М.: 1998. –С. 34.

В «Джиннах» Франк применяет разнообразные формы взаимоотношения солиста и оркестра при очень важной роли диалогического начала, передача тематического материала от солиста оркестру и наоборот, яркие сольные вкрапления в разделы этого сочинения. Solo в партии пианиста построено на бурном, вихревом пассаже, приводящем к драматичной и волевой, импульсивной теме, появляющейся за 6 тактов до цифры 2. Это первая кульминационная фаза развития переходит в напряженно драматический диалог – переключку солиста и оркестра. Обратим внимание на разнообразие фактуры в цифре 2, требующей от солиста мастерства мгновенно переключаться с одного типа изложения на другой, находя при этом наиболее удобную движению рук аппликатуру.

В разделе Solo, охватывающем 32 такта до цифры 4, большую сложность представляет одновременное ведение различных мелодических линий и элементы полиартикуляционности в партии одной руки. Выделяя ведущую мелодическую линию легато в верхнем голосе партии правой руки, ведущую по своему значению, необходимо добиваться максимальной контрастности её с сопровождающими голосами, передавая постигаемые тонким слухом изумительные гармонические краски этого необыкновенно возвышенного и страстно выразительного соло.

Особого внимания требует цифра 5, в которой Франк поочерёдно излагает несколько видоизменённую основную тему у солиста и оркестра. Смена различных видов фактуры: трёхоктавного унисона и арпеджированных волнообразных фигураций требует от пианиста нахождения удобных приёмов игры. Такого рода фактурное изложение допускает применение боковых, раскачивающих движений руки, вертикальной кисти, устанавливаемых в одной или нескольких позициях при достаточной активности пальцев.

В отличие от фортепианных концертов, в которых имеются развёрнутые оркестровые эпизоды, интерлюдии, связки, вступления и заключения, в «Джиннах» фортепиано используется на протяжении всей композиции. По сути, пианисту не приходится отдыхать или переключаться на различные эмоциональные состояния и образные сферы. Здесь необходима виртуозность духа, способность мгновенного переключения из одного эмоционального состояния в другое, необходимо некое космическое сознание для передачи сферы сверхбытия, заложенной в основе идейной концепции этого сочинения композитором.

Очень трудна в образно-эмоциональном плане цифра 10, в которой непрерывно нарастающая волна развития достигает своего апогея. Здесь внезапно меняется тональность: на смену ми бемоль мажора приходит си минор, происходит смена метра: размер  $2/4$  сменяется размером  $3/4$ . Франк вводит новые образы, новые приёмы музыкального развития. Вступает грозно бассоостинато в оркестре, впечатляющее своей массивностью, сумрачным колоритом, подчёркивающими тромбонами и тубой.

Изумительный по своей мелодической красоте раздел в цифре 11 требует от солиста необычайной выразительности и возвышенной

вдохновенности, поэтичности лирического чувства. Эту поистине божественную тему, начинающуюся у солиста в пятом такте цифры 11, изложенную октавным унисоном на фоне трепетного тремоло оркестра, Франк пояснил весьма детальным исполнительским указанием, на которое необходимо обратить внимание: *esspress. (suppliant, mais avec inquietude et un peu d'agitation)*. Просветлённость, лучезарность звучания рояля создаётся за счёт изысканного интонационного движения, постепенно расширяющегося и достигающего колоссальной кульминации, страстного эмоционального порыва и величественного пафоса, сменяющегося в цифре 13 трепетными фигурациями тридцатьвторых в высоком регистре рояля ( *ppp una corda* ). В музыкальной практике за такого рода фактурой закрепились семантика идеально-возвышенных образов. Это космическая сфера сверхбытия, образ парения духа в космических высотах. Левитирующее начало обозначено посредством мягко вибрирующих фигураций, лёгких в полётности. Пластика движения духа имитируется трепетной фактурой. Состояние невесомости, отсутствие земного притяжения воссоздаётся скольжением гармонических смен. Задача пианиста – передать восторг парения духа, одновременно движущегося во времени и пребывающего в вечности.

В дальнейшем развитии Франк применяет принцип постепенного сокращения тематизма: темы словно убывают, возвращаясь эскизно и исчезая в космическом пространстве. Логика развёртывания полярных сфер – динамической, драматической, иступлённо напряжённой и просветлённой, возвышенной составляет основную исполнительскую проблему в «Джиннах», воплотить которую, в звуковом решении, пианисту могут помочь помимо высочайшего профессионализма, совершенное владение всеми ресурсами инструмента, интеллектуальный уровень, его внутренне духовное содержание личности.

«Джинны» завершаются просветлением, умиротворением. Мелодия фортепиано, растворяющаяся в филигранных пассажах, словно уносится ввысь, в космос, в вечность. В такой трактовке произведения видится его философская сущность: мир духовного, возвышенного многогранен, но он идеален, к нему стремится душа человеческая, но он несказанно далёк. Именно поэтому проникновение в дух и смысл творчества Франка – процесс бесконечный.

**И.В.Белова**  
преподаватель кафедры  
общего курса фортепиано

## **ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «СКАЗКИ» РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА**

Творчество заслуженного деятеля искусств Узбекистана, лауреата Государственных премий Узбекистана и различных конкурсов, председателя Союза композиторов Узбекистана Рустама Абдуллаева очень разнообразно и многогранно. Важное место в его творчестве занимает фортепианная музыка,

широко представленная различными жанрами. В его багаже пять концертов для фортепиано с оркестром, Прелюдия и fuga, Токката и fuga, Прелюдия и токката, Вариации, Соната, полифонический цикл 24 fugи, Детский альбом, фортепианные ансамбли. Произведения узбекского композитора исполнялись во многих странах мира – в Германии, Голландии, Англии, США, Турции, Таиланде, Южной Корее, России, Казахстане. В фортепианной музыке Р.Абдуллаева отразились такие характерные черты его творческой индивидуальности как яркая национальная самобытность, творческая фантазия, артистический темперамент, органическое сочетание узбекской ее хорезмского музыкального диалекта, с современными техниками и приёмами композиторского письма.

Прекрасный пианист, виртуозно владеющий игрой на фортепиано, Рустам Абдуллаев часто исполняет свои произведения сам. Эмоциональная, жизнеутверждающая, романтическая музыка воспекает красоты родного края. Интересно в этом отношении новое сочинение композитора – фортепианный цикл «Сказки», созданный в 2008 году и опубликованный в его авторском сборнике произведений для фортепиано (Ташкент, 2008 г.). Жанр фортепианной сказки был всегда очень привлекателен для творчества многих композиторов, так как именно в этом жанре открываются огромные возможности: полёт творческой фантазии, расширение образно-эмоциональной сферы, воплощение фантастических и реальных образов, поиск новых средств воплощения и формирование композиторского стиля и музыкального письма.

Жанр сказки, появился в композиторском творчестве в первой половине XIX века с помощью фольклорных сюжетов, мотивов и образов, а также различных жизненных впечатлений и литературных источников. В фортепианной литературе следует упомянуть такие сочинения, как «Шехеразада» в «Альбоме для юношества» и «Фантастическая сказка» в четыре руки Р.Шумана, «Баба-яга» из «Детского альбома» П.Чайковского, «Сказки» Н.Метнера, Н.Мясковского, «Сказки старой бабушки» С.Прокофьева, «Сказка» Н.Ракова, «Сказка» из «Детского альбома» Б.Мартину. В узбекской музыке жанр фортепианной сказки представлен сочинениями Б.Гиенко, Г.Кадырова, Ф.Назарова, С.Вареласа, М.Атаджанова.

Цикл Р.Абдуллаева «Сказки» состоит из пяти программных пьес, сюжет которых дан в названии каждой миниатюры. Открывает цикл «Рассказ сказочника» – неторопливое повествование доброго Сказочника, погружающее слушателя в удивительный и волшебный мир чудес. Образ сказочника ассоциируется, на наш взгляд, с фантастическим персонажем Х.К.Андерсена Оле-Лукойе. В датских поверьях Оле-Лукойе – старый бог снов, который приходит по вечерам к малышам и рассказывает им свои удивительные сказки. «Никто на свете не знает столько, сказок писал, – Х.К.Андерсен, сколько знает их Оле-Лукойе. Вот мастер рассказывать!»<sup>1</sup>. Основным выразительным средством воплощения художественного образа

---

<sup>1</sup> Андерсен Х.К. Сказки. – Т., 1986. – С. 101.

является лирическая и утончённая мелодия, украшенная мелизмами. Фортепианная фактура тонко разработанная композитором, отличается насыщенностью и полнозвучием; в ней имеются интересные гармонические сочетания, тремоло в аккордах.

Вторая сказка – изящный и грациозный «Танец цветов». По словам композитора, она была навеяна впечатлениями от прочтения сказки Х.К.Андерсена «Цветы маленькой Иды».<sup>1</sup> В этой пьесе черты характера и поступки людей приписываются цветам и куклам. Автор передаёт внутреннюю жизнь героев, которые танцуя на балу влюбляются, переживают и страдают. Это особый мир, где правят законы Добра, Истины и Красоты. Начинается сказка с небольшого вступления, затем возникает изящная танцевальная тема, которая проходит в разных регистрах, при этом меняется фактурный фон: аккордовый аккомпанемент в левой руке сменяется октавными переливами в правой. Всё постоянно находится в движении, напряжении нарастает и наступает апофеоз кульминации – сказочный бал цветов. Музыка завораживает слушателя. Иллюстрацией могут служить следующие строки из сказки Х.К.Андерсена: «Цветы очень мило танцевали: они то становились в круг, то, взявшись за длинные зелёные листочки, точно за руки, кружились парами. На фортепиано играла большая жёлтая лилия – это, наверное, её маленькая Ида видела летом!».<sup>2</sup>

Третья сказка «Караван» переносит в бескрайнюю песчаную пустыню, по которой неторопливо движется караван с путешественниками. Музыка ярко и зримо передаёт плавно движущихся верблюдов под палящим солнцем. Пьеса написана в трёхчастной форме. В средней части композитор рисует картину таинственного миража, возникающего перед путниками и появляется состояние заворожённости и нереальности. В пьесе много интересных фактурных находок: использование различных регистров, гармонических сочетаний, ритмические синкопы, смена темпа, наличие звукоизобразительных деталей (звон колокольчиков при движении каравана). Всё это представляет определённую сложность для исполнения.

Четвёртая сказка «Полёт орлов» воссоздаёт образ сильных, гордых, бесстрашных и свободолюбивых птиц. Известно, что обращение композиторов к образам птиц связано с довольно широким кругом образных ассоциаций, затрагивая проблемы смысла жизни, размышления о духовных субстанциях, философичность, в основе которой есть внутренняя мысль об органической связи всего сущего. Образ птиц ассоциируется с временем (из прошлого – устремление в будущее). В разработке композитор использует токкатный принцип изложения, много скачков; фактура отличается полнозвучием, насыщенностью. Это представляет определённую сложность для исполнителя, требует развития кистевой техники (исполнение в быстром темпе октав и аккордов). В художественном образе необходимо передать

---

<sup>1</sup> Из беседы автора с Р.Абдуллаевым в апреле 2009 года.

<sup>2</sup> Андерсен Х.К. Сказки. – Т., 1986. — С. 30.

психологический драматизм, страстный душевный порыв, сдерживаемый сильной волей.

Пятая сказка – «Утренний ветерок», завершающая цикл, рисует картину пробуждения человека от сна, от сказочных сновидений. Восход солнца, утренняя прохлада, начинающийся день символизируют начало новой жизни, надежд и мечтаний, упоение красотой утренней природы. Эта пьеса написана в нежных романтических тонах, изыскана в своей красочной палитре звуковых образов. «Воздушная среда» изобразительно передана композитором в звенящих трелях и тремоло, мелких фигурационных пассажах, оригинальных тембровых сочетаниях.

Обобщая краткие наблюдения над пьесами цикла «Сказки», можно сделать вывод, что это программные миниатюры, имеющие сквозное развитие, где связующим звеном является «Рассказ сказочника». Это небольшое вступление (во второй и четвёртой сказках, темп *Andante*) имеет спокойный повествовательный характер. При исполнении цикла «Сказки» целиком нелегко добиться внутренней цельности. Эта задача сложная, так как внутренней связкой пьес служит лирический подтекст. «Сказки» различны по характеру образов, сочетание волшебства, фантастики с реальным и действительным. Звуковая палитра насыщенная, используются колористические возможности мажоро-минорной системы. Мелодика богата психологическими оттенками.

Исполняя лирические мелодии необходимо владеть искусством пения на фортепиано, исполнять плотным и глубоким звуком тепло и искренне. Главное – почувствовать и передать интонационное содержание музыки, как выражение глубоких и искренних человеческих чувств. Педаль необходимо использовать для создания звуковых эффектов, для воплощения характерных образов.

Ознакомление пианистов с циклом «Сказки» Рустама Абдуллаева поможет решить различные исполнительские проблемы: воспитание ценных моральных и нравственных качеств, духовности, развитие эстетического и музыкального вкуса, развитие образно-эмоционального восприятия музыки. Известный норвежский исследователь фольклора Му говорил о сказках Х.К.Андерсена: «Вы создали новый, удивительный мир поэзии... Вы смогли вложить в него ясное, современное мировоззрение. Потому-то сказки Ваши стали картинами жизни, в которых отражены вечные истины».<sup>1</sup> С полным основанием эти же слова можно отнести к замечательному циклу «Сказки» композитора Р.Абдуллаева.

---

<sup>1</sup> Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – М., 1979. – С. 95.



## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ**

Современная хоровая музыка характеризуется многообразием жанров, форм и стилей, поисками новых звукообразов. В связи с этим актуальна проблема ее восприятия. Так, Орлов пишет: «...многообразные ассоциации, принадлежащие к разным родам ощущений, непрерывно возбуждаются в процессе восприятия музыки. Они то и являются первичным чувственным материалом для построения художественного образа в музыке, как и образа объективной действительности»<sup>1</sup>. Содержание музыки – есть содержимое нашего художественного восприятия. Музыка – искусство интонации, обладающая настолько сильным эмоциональным фактором, что заставляет слушателя сопереживать, всецело погружаться в «образ музыки». А какого воздействия хорового звучания?

Хоровое пение – это «искусство, объединяющее музыку и поэзию, вокальный звук и живое выразительное слово»<sup>2</sup>. Голос – самый хрупкий, но в тоже время обладающий неимоверной силой воздействия инструмент, слово – помогает слушателю быстрее воспринять информацию и понять содержание, а в хоровом исполнении, за счет количества голосов, плотности хоровой фактуры, разных тембров все это приобретает наибольшую силу звучности и более глубокую окраску. Б.Астафьев утверждал, что «речевая и часто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока». Родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей основой выразительности хоровой музыки, способной воздействовать на слушателя.

Хоровое искусство – одно из древнейших явлений музыкальной культуры. Наиболее четкие представления в области семантики связаны с жанром и там где жанр связан с бытом, обрядами, связь между музыкальными и внемузыкальными функциями оказывается особенно прочной. Очень хорошо сказал об этом Б.Асафьев в своей работе «Хор как воспитатель слушателя»: «Необходимо вызвать в слушателе инстинкт исполнителя. Надо, чтобы возможно большее число людей активно, хоть и в самой меньшей мере, но соучаствовало в воспроизведении музыки. Только тогда, когда такой человек ощутит изнутри материал, которым оперирует музыка, явнее почувствует он течение музыки вовне»<sup>3</sup>. Благотворным творческим фактором в этом является опора композиторов на разные пласты фольклора и, особенно, на бытовые жанры.

Во второй половине XX века возникает «новая фольклорная волна». «Ритмико-интонационный строй народного музыкального творчества,

---

<sup>1</sup> Авторский проект TERLE.RU

<sup>2</sup> Краснощеков В. Вопросы хороведения. –М., 1969.

<sup>3</sup> Асафьев Б. О хоровом искусстве. –Л., 1980. –С. 150.

несомненно, представляет глубокий интерес для специалистов-музыкантов как многообразное выражение и отображение человеческой энергии в испытанных целым рядом поколений мелодических формулах и формах, тесно связанных с жизнью, и как комплекс богатейших материалов, напевов и тем для переработки, своеобразных по звукосоотношениям и удобных для экспериментов над ними вследствие своей упругости.»<sup>1</sup> Многие современные композиторы, обращаясь к фольклору, сочетают в своих оригинальных произведениях различные стилевые манеры, разнообразные приемы хоровой звучности (шумовые эффекты, глиссандо, возгласы, ритмический шепот и т.д.), для отражения фактов, явлений, событий, т.е. сращивание фольклорного начала с современностью. Все это воздействует на ассоциативное восприятие слушателя, что помогает найти нить, связывающую исполнителя и зрителя. К примеру, – «Ти-ри-ри» в поэме-действе «Перезвоны» В.Гаврилина. «В музыке В.Гаврилина свободно сочетаются различные интонационные пласты – крестьянские, городские, эстрадные, частушечные напевы, архаические мотивы плача, причитания, речевые интонации. В песенных мелодиях могут появиться шепот, говорок, рыдания, выкрики. Такая выразительная, естественная музыкальная речь дает возможность воссоздать живой, реальный человеческий характер»<sup>2</sup>.

Сам композитор не раз говорил: «Когда я пишу, я представляю людей, картины». Опора на бытовой жанр сразу же включает музыкальный и жизненный опыт слушателя. Перед нами предстает картина в деревне, молодежь собирается на танцы. Композитор каждой партии дает свою мелодическую характеристику. Танец по мере ускорения перерастает в удалую пляску и очень интересен в этом плане кульминационный момент, где все голоса построены на речевых интонациях. Каждая женская партия (*divisi*) имеет свой ритмический рисунок, а на их фоне, Глиссандирующие возгласы «Ох!» у мужских голосов. Подобные приемы в хоре связаны «с особой темброфоникой (масса людских голосов, произносящих слова и звукосочетания в одновременности или имитационно). Так рождается «Речитативная сонорность», красочность в ней довлеет над интонационностью, выразительностью и выявляется на ином уровне, нередко звукоизобразительном, шумовом»<sup>3</sup>. Все это передает колорит, срабатывает система представлений, зритель невольно сам становится участником действия. Конечно, по мимо хормейстерских задач, вокальной работы, дирижер должен проработать с артистами хора и образность передачи действия, «академизированное» пение здесь будет выглядеть нелепо.

Прием ритмодекламации Гаврилин использует и в 3 номере «Военных писем» Дразнилки. Фактурное решение проще, чем в Перезвонах, но для образности восприятия, помимо глиссандирующих подъездов, акцентов, добавляет хлопки в ладоши и удары ногой.

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. О хоровом искусстве. –Л., 1980. –С. 173.

<sup>2</sup> Аверьянова О. Отечественная музыкальная литература XX века. –М., 2001.

<sup>3</sup> Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. –М., 1991.

хлопки в ладоши

удары ногой

I  
Три - та - туш - ки, три - та - туш - ки, три - та - та, три - та - та!

II  
Coro  
Ой - ё - ё - ё!

III  
Пам - па - ра, пам - па - ра, па - ра, па - ра, пам - па - ра!

IV  
Хо - хо - хо - хо, о - хо - хо - хо - хо - хо!

3  
Perc.  
S.  
Три-та-туш-ки, три-та-туш-ки, три-та-та, три-та-та! А... *ff*

A.  
Ой - ё - ё - ё! А... *ff*

T.  
Пам - па - ра, пам - па - ра, па - ра, па - ра, пам - па - ра! А... *ff*

B.  
Хо - хо - хо - хо, о - хо - хо - хо - хо - хо! А... *ff* **attacca**

Об использовании фольклора в современной музыке композитор А.Богатырев говорит: «...раньше в произведениях композиторов фольклорная тема чаще всего заимствовалась целиком, в настоящее время композиторы нередко используют отдельные попевки тем, подвергая их активному развитию...Национальный фольклор, на мой взгляд, может сочетаться с современными техническими приемами при условии, если последние не будут затемнять национальное своеобразие народного мелоса, а, напротив, будут усиливать его выразительность»<sup>1</sup>.

Столь же интересны и оригинальны поиски в области современного хорового письма М.Бафоева, автора ряда масштабных поэменных и циклических хоровых полотен. Так, в сюите «Бахория» для солистов, хора, гобоя и ударных на народные стихи (1986г.) характерна значимость речевого канала, связанного с фольклором как существенным интонационным

<sup>1</sup> Ушкарев А. Основы хорового письма. –М., 1982. –С. 216.

источником с целью воссоздания эмоционального состояния, атмосферы традиционного праздника Навруз. На фоне хоровых реплик звучат глиссандирующие возгласы, переключки между различными группами хора, используемые как игровой элемент, многоголосные вкрапливания воспроизводят яркую жанровую картину праздничного гуляния. Один из эпизодов сюиты полностью построен на сонорике, весь хор поделен на семь групп, каждой из которых отведена отдельная речевая задача, что дает обертоновую структуру и плотность шумового звучания, воздействуя на слушателя от обыденного, бытового до сакрального. Значение интонации определяется ее национальными особенностями, как выражением культуры мышления народа.

**Allegro**  
[18]

**T. Solo**  
Як дам ра-вон шав қа-дат бу-би - нам ту нав жа-во -

**T.**  
Ёр Ёр

**T. II**  
Гулмомо ин - жо би-ё би-ё

**B. Solo**  
Як дам ра-вон шав қа-дат бу би - нам ту нав жа во - ни

**B.**  
Ёр Ёр Ёр

**B.**  
Гул мо-мо ин - жо би - ё би-ё

**S.**  
гул мо - мо гул бо - бо би-ё би-ё

**A.**  
ба-ле ба-ле сад о-фа-рин ба-ле ба-ле ба-ле сад о-фа-рин ба-ле ба-ле

**T. Solo**  
Як дам равон

**T.**  
ин-жо би-ё би-ё би-ё гул мо - мо ёр ёр ин-жо би-ё би-ё би-ё

**B.**  
сад о-фа-рин ёр ёр

В сочинении «Созлар нагмаси» М.Бафоев использует инструментализацию хорового письма. Изобразительный эффект заключается в создании вокально-хоровыми средствами звучание национальных инструментов, трактовки голосов хора в условиях инструментальной фактуры (дойра – бум бака бум бака, группа плекторных инструментов (например – рубаб) – ди-ри ди-ри ди-ри дын ди-ри дын). Все это вызывает не только яркие музыкальные, но и запоминающиеся зрительные ассоциации.

Музыкально-слуховая деятельность осуществляется на двух уровнях: с восприятия музыки и с ее представлением. Почти все исследователи проблемы музыкального восприятия считают эмоциональную сторону постижения содержания музыки главенствующей. Видный исследователь процессов музыкального восприятия Б.М.Теплов писал: «Понять художественное произведение значит, прежде всего, почувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним. С чувством должно начинаться восприятие искусства; через него оно должно идти; без него оно невозможно. Но чувством художественного восприятия не ограничивается»<sup>1</sup>, конечным результатом восприятия художественного произведения должно быть осознание его идей. Это с полным правом можно отнести и к восприятию современной хоровой музыки.

**М.Т. Аминова**

и.о. доцента кафедры  
Специального фортепиано и органа

## **НЕКОТОРЫЕ СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ ОРГАНИСТАМ**

«Чем сложнее инструмент, чем выше поставленная цель, тем чаще надо вспоминать о сверхзадаче музыкального исполнения»

Д.Процюк.

Студент, начинающий своё обучение на органе должен свободно владеть клавирной техникой и иметь достаточный охват всеобщей клавирной литературы. Без наличия основополагающих исполнительских навыков на фортепиано, невозможно быстрое и успешное освоение органа. Ведь «современный органист является, пожалуй, одной из наиболее развитых исполнительских фигур из-за сложности, часто уникальности стоящих перед ним музыкальных задач<sup>2</sup>». Для этого с первых часов занятий необходимо вырабатывать комплексное владение инструментом, для решения не только технических задач, но и более важных вопросов по регистровке,

---

<sup>1</sup> Авторский проект TERLE.RU

<sup>2</sup> Процюк Д. Исполнительское искусство органиста. – Санк-Петербург, Композитор, 2004. –С. 143.

исполнительскому анализу произведения и, наконец, самого главного, правильного понимания и передачи мыслей и эмоций автора. Техническое и эстетическое образование, формирование ясного понимания и представления о «природе» инструмента поможет артисту раскрыть своё дарование в художественном осмыслении произведения.

Как правильно упражняться и на что в первую очередь концентрировать внимание в процессе разучивания произведения для органа? Сколько времени и сил теряется на неосмысленные занятия за инструментом. Многие ученики и органисты для того, чтобы выучить одно произведение могут играть его бесчисленное количество раз «с листа». Этот способ занятий нужно признать поверхностным и безрезультативным в истинном смысле. К тому же многоразовые и многочасовые повторения лишают возможности чёткого восприятия и усвоения последующих задач в процессе заучивания. Приветствуется, прежде всего, тщательный анализ произведения, после этого начинается работа над техникой. В любом произведении, какое простое оно не было, требуется вначале работа за письменным столом. Произведение «прочитывается», для составления и определения ясного музыкального развития. Основательно проработав произведение, дальше можно уверенно ставить ноты на органный пульт.

Вначале очень медленно проработать как партию каждой руки, так и партию педального голоса. В полифонии точно определить и отдельно выучить распределение средних голосов между левой и правой руками, отдавая себе отчёт о каждой детали. Когда ещё не проставлена аппликатура пальцев и педали, подобрать тщательное сочетание удобной и правильной позиции, для ансамбля рук и ног. Очень важно выбранную аппликатуру помечать сразу же, чтобы ясно сформировать течение моторного движения. Причём вовсе необязательно выставлять все аппликатурные обозначения, чтобы это не привело к перегруженности нотного материала. В мануальной партии записываются все изменения, такие как: подкладывание, смена и скольжение пальцев. Рука всегда в спокойном состоянии, независимо от положения и беглости пальцев. Аппликатура в педальной партии выставляются значками для каждой ноги отдельно над и под педальной строчкой.

После тщательной работы над партией каждой руки и ног нужно постепенно соединить голоса отдельно рук и педали. Необязательно учить произведение сначала. Результативней разделить произведение на примерно равные части, которые, естественно, не одинаковы по сложности. Начинать работу со сложных кусков, выучить и присоединить менее сложные места. Так распределить работу по частям для скорого заучивания, дробить и распределять по порядку сложности различные части.

Разучивание фраз и артикуляции начинаем с распределения смен мануалов. Дальше мало-помалу прибавляем темп и доводим его до темпа требуемого характером произведения. Темп сменить на медленный, дальше сыграть в темпе более быстром, чем основной. Чередую исполнение произведения в различных темпах добиваться уверенного и безошибочного

исполнения текста, строго в одном темпе от начала, и следующего изменения темпа, если это крупное произведение.

Игра наизусть должна быть тщательной и добросовестной. Заучивание на память является одним из основополагающих упражнений, как и каждое другое. После первого прочтения и деления произведения на части, немедленно приступаем к заучиванию на память. В основе запоминания лежат следующие принципы.

1. Аналитическая память в процессе запоминания самый важный аспект. Поначалу отмечаем каждую фразу с её ритмическими, мелодическими, гармоническими особенностями. Далее идёт работа над маленькими периодами, расчленёнными на голоса, с которых поочерёдно начинаем заучивание на память. Сравнивая периоды или фразы между собой, отмечаем, насколько они формально схожи между собой, фиксируя при этом соответствие или несоответствие. Так постепенно переходим от периода к периоду. От фразы к фразе, усваивая наизусть.

2. Визуальная память. Нотный текст можно запечатлеть в памяти так, чтобы с закрытыми глазами «внутренним зрением» видеть линию каждой строчки. Отметить те места, где есть изменения, сложные такты или тактовые группы, а затем проработать их письменно. Постоянное применение вышеизложенного принципа не даст запутаться в тексте.

3. Слуховая память. Надо учить произведение «внутренне» или с помощью инструмента пропеть каждый голос. Петь и слышать вперёд, опережая музыкальную линию, узнавая и исправляя фальшивые тона. Изменение характера регистровки, либо проигрывание на другом инструменте, тоже тренирует слуховую память.

4. Моторная память. Одновременное скоординированное движение рук и ног в практике исполнения вырабатывает моторную память. К этому процессу необходимо подходить с большой степенью постепенности. Горизонтальные линии голосов и педали необходимо соединять посредством ритмической вертикали. Однако одновременное исполнение в ансамбле без предварительной работы приветствуется, так как этот метод развивает навык быстрого чтения «с листа».

Когда исполнение технически безукоризненно и удовлетворяет эстетически, в заключении можно приступить к регистровке. Органист, на современном органе, должен постепенно приучать себя к самостоятельной работе над регистровкой. Для этого он не должен быть стеснён чистотой игры и ритмической точностью. Составление регистрового плана произведения необходимо начать с обращения к историческим датам, проработке стилистических характеристик и с изучения диспозиций инструментов нужной эпохи и национальной школы.

Вышеизложенный метод вбирает в себя техническую сторону работы над произведением. Но исполнение требует от нас душевной концентрации, которая обязана быть постоянно на высоте. Внимательно «прочитывая» партитуру (без игры), мы должны будем научиться видеть, мыслить, чувствовать душевную концентрацию, которую в произведение постарался

заложить автор. Такое владение или овладение самой композицией даст возможность свободы воспроизведения не только верно внешне переданного, но и с присутствием живого внутреннего сотворчества.

**Г.Х.Мухамедова**  
профессор кафедры  
академическое пение

## **МУСИҚАЛИ ТЕАТРДА ОҲАНГ МУАММОЛАРИ**

Инсоннинг овози хилма-хил психологик ранглар билан бой, шунинг учун ҳам ҳар бир куйловчи актёрнинг асосий вазифаси ўз товушининг ранглари ривожлантириши, мураккаб ижрочилик санъатини эгаллаши лозим. Бу унинг ижодини негизи ва шу билан бирга актёрнинг шахсий ижодининг белгиловчи олмили бўлиб, унинг энг юқоридаги ижрочилик маҳоратининг даражасидир. Қандай қилиб овоз товуши билан у ёки бу мусиқали ашволни, иштирок этувчининг кайфиятини тасвирлаши мумкин ва туйғуларни ифодалаш учун қандай оҳангни ишлатиш керак?

Биз оддий мусиқали оҳангни, яъни бирон куй ёки нотанинг айтилишини, товушларнинг ўзаро боғланишини эмас, балки товушнинг маъноли оҳангини назарда тутяпмиз. Масалан, инсон бир хил товушда «сени севаман» ва «сендан нафратланаман», деган гапни айтолмайди. Ҳар бирида, албатта, ўзига яраша оҳанг ишлатилади, яъни маъносига мос бўлган интонация<sup>1</sup>. Демак, куйлашнинг ўзи ва унинг техникаси куйловчи актёр бўлиши учун етарли эмас. Қўшиқ ижросида машҳур санъаткор, актриса, профессор Саодат Қобулова оҳангга жуда катта аҳамият берар эди. У товушнинг интонациясини ижро этаётган тимсолнинг таърифига, аниқ вазият билан боҳланган руҳий ҳолатига мослаштирарди, интонация орқали ҳамкорига ва томошабинга эмоционал таъсир этарди. Берилган шарт-шароитда тимсолнинг оҳанги, яъни товушнинг интонациясини қидириш жараёни – бу вокал санъатини ҳатти-ҳаракатли қиладиган ва мусиқа орқали ёзилган драмани ифодаладиган энг муҳим нарсасидир. Педагог-режиссёр талабалар билан биргаликда роль устида ишлаган вақтда унга нафақат ифодавий воситаларининг (ритм, темп, динамика, нозик фарқлар ва улардан келиб чиққан актёрлик маҳоратининг вазифалари) муҳимлигини тушуниш, балки техникасининг асосини ҳам билиш кераклигини тасдиқлайди. Бу педагог-режиссёр талабанинг диққатини хонандалик техникасининг элементига жалб қилиш керак экан, деган гап эмас. У талабаларнинг диққатини, керакли ифодавий воситаларини топишга йўналтириши керак. Гап айрим бир маънода, «товушнинг режиссураси» ҳақида кетаяпти деб тушунишимиз мумкин. Албатта, педагог-режиссёр, товушни йўлга солиш, уни чиқариш, чўзиш каби масалалар билан шуғулланиши керак эмас, аммо

---

<sup>1</sup> Мақолада бундан сўнг оҳанг иборасини интонация деб оламиз. Бу икки тилда айтилган бир сўздир.



образдан, жанр таърифидан ва қўйилган мақсадлардан келиб чиқиб, товушнинг тембр, эмоционал, психологик ранглари билиб, у талабага нафақат сўзнинг, балки товушнинг ҳам маъзани чақишга ёрдам бериши мумкин. «Оддий ААА товуши билан биз дилимиздаги ҳиссиётни ифодалашимиз мумкинлигини тушунасизларми?», – деб сўраган эди К.С.Станиславский, куйловчи актёрнинг товушига керакли психологик рангини тузилишига ёрдам бериб. «Лекин бошқа ААА товуши бор. У берк, бўғиқ, ташқарига эркинлик билан чиқмасдан, ичкарида қолиб, худди ғордан ёки тобутдан келаётган даҳшатли, машъум овоз бўлиб, ғўнғиллаб акс садо беради. Маккорона ААА товуши ҳам бор. У парвонадай учиб чиқиб, “парма” каби дилга кириб, асабни бузади. Қувноқ ААА товуши ҳам бор. У дилимиздан ўқдай отилиб чиқади»<sup>1</sup>.

Қўйилган ижодий масалага қараб, товушнинг керакли характериға эға бўлган жаранглашни сўзда, товушда ҳам топа билиш, ижрочидан айрим интонацион маҳоратға эға бўлишлигини талаб қилади. Инсон хилма-хил психологик рангларни, ўз товуши орқали бериш имкониятлари чексиз. Устозларнинг кўпчилигида ижодий фикрларнинг ниҳоятда кичик ўзгаришлари, дарҳол товушнинг психологик рангида акс этади.

Рассом ёруғ-соға ва бошқа бадий-ифодавий воситалар орқали суратда ўзининг психологик ва эмоционал мазмунини ифодаласа, куйловчи актёр ҳам ўзининг индивидуал хусусиятлари билан мусиқий спектаклнинг фикрини бойитади. Лекин, куйловчи актёрларнинг бошқа категорияси ҳам борки, улар фақат бастакорнинг фикрини ташқи шаклиға эға бўлишади. Улар мусиқий матни механик равишда ўрганиб, ритм билан боғланган товушни «тўғриларча», керакли жойда кўтариб ёки пастға тушириб, бизға «куйлайдиган кўғирчоқларни» эслатадилар. Бундай хонанда ҳақиқатан ҳам бастакорнинг фикрларини ва туйғуларининг нусхасини кўчирувчиси бўлади. Улар на санъаткор, на ижодкордирлар. Айнан шундай куйловчи санъатимизға катта зиён келтиради.

Маълумки, драматик театрда интонация масаласи ман қилинган. Мусиқали театрда эса у бутунлай бошқа маъноға, бошқа аҳамиятға эға. Гап, интонацияни Шаляпин тушунган маънода, маънолилик ҳақида кетар экан, биз актёр «қандай» куйлаяпти ва «қандай» деган сўзда «нимани» ифодалаётганини тушунишимиз керак.

Хонандаларимиз оҳанг, яъни интонация ҳақида ўйламайдилар, деса ҳам бўлади. Баъзан қобилиятли актёрда у ўзидан ўзи пайдо бўлади. Лекин интонация устида биз атайин иш олиб бормаймиз. «Интонация» сўзидан хайиқиб, биз бу муаммони умуман олиб ташладик. Интонацияни топиш бу тимсолнинг ечимига ўз ҳиссасини қўшиш деганидир.

«Мусоргскийнинг бирдан бир, ягона оҳангини топдим»,<sup>2</sup> – деган эди Шаляпин. Гап деталлар ҳақида ёки ҳар хил интонацион усуллар ҳақида кетмаётганлигини тушуниб турибмиз. Гап инсон щаётининг, «инсон руҳий

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 3. –М., 1955. –С. 71.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – М., Искусство, 1976. –С. 295.

ҳаётининг», халқ ҳаётининг, унинг инсоний, ижтимоий ғояси ҳақида, умуман ўзида кўп компонентларга эга бўлган, катта умумлаштиришлар ҳақида кетаяпти.

Нотанинг, жумланинг, сўзнинг, ролнинг интонацион бўёқлари бу тимсол устида бўлган бадиий ишнинг натижасидир. Қаҳрамоннинг интонациясини қидириш сахна ҳақиқатини излаш деганидир. Улар ҳақиқий тимсол билимларининг натижасида яратилади. Интонация бу бизнинг ижодий ишларимиз, бизнинг изланишларимиздир. Аммо бу ижодий ишлар, бу изланишлар асарнинг мусиқий-драматургик материални, унинг моҳиятини сидқидиллик билан ўрганишдир. Интонация устидаги иш бу ролнинг ички моҳиятини ҳаяжонлантирадиган илмоқларини қидиришдир. Афсус дирижёрлар, режиссёрлар, актёрлар сахнада кўпинча тингловчини хайратда қолдирадиган, маълумот бермайдилар. «Пиано», «форте» бор, хонанда кўшиғини ўз вақтида бошляпти, демак, ҳаммаси яхши. Хонанда бастакорнинг улуғ асарини ўрганиб томошабинни хайратда қолдирмасдан, унга фақатгина маълумот беради, чунки хайрат бўлиш учун инсоннинг ўзи, унинг қалби ҳаяжонланиши керак.

Куйловчи актёр бастакорнинг ҳоясидан ҳаяжонланса, ифодалаб бериши мумкин.

Ёзганларининг ҳаммасини жуда таъсирли ва ёрқин ифодалаб бериши мумкин. Буларсиз интонация қидириш жараёни бефойда бўлиб чиқади. Интонация бу мақсаддир. Унга актёр тасаввур орқали эришиши мумкин. Куйлаётганини тасаввур қилиш «кўриш» жуда муҳим ва катта аҳамиятга эга жараёндир.

Шунингдек, энг муҳими бу актёрга, талабага тўғри интонацияни топиш, ашуласининг ҳар бир жумласида маънолилик истагини яратишга ёрдам беришдир.

Хонанда санъатида, унинг интонацион ифодавийлигида ижрочининг нафақат характер хусусиятлари ва индивидуал, ўзига хос бўлган ечиш имкониятлари, балки муаллифнинг ғояси ва сахналаштириш керак бўлган асосий моҳияти ҳам белгиланган. Шунинг учун ҳам Шаляпин куйловчи актёрга вокал тимсолининг иш жараёнида, унга мос яққол бадиий оҳангни қидиришнинг аҳамиятини астойдил белгилайди. Ўзининг хотираларида шоҳ Иван Грозний тимсолнинг изланиш йўллари сўзлаб берганда, у шоҳнинг ёвуз эмас, балки актёр бўлиб чиққанини, белгилаб ўтган эди. «Кирайми, йўқми, – деган биринчи жумламни мен ачитиб, киноя, икки юзламачилик билан гапирар эдим. Бу шоҳни бўш қилиб, унга хос бўлмаган фазилатларни кўрсатар эди. Бу ҳали шоҳ тимсоли эмас, балки сояси, кичик белгисидир. Шоҳ Иваннинг биринчи жумласида, тимсолнинг мағзи, унинг асосий моҳияти белгиланганлигини тушундим. Саҳнани такрорладим. Кучли, дахшатли, қаҳри-ғазаб овози билан ваҳшиёна бўкириб, ғазаб билан хонани қараб чиқиб, мен саволимни такрорладим. Атрофдагилар кўрққанидан қотиб қолишди. Бир жумланинг тўғри топилган интонацияси, захарли илонни баджаҳил арслонга айлантирди. Шу интонация «поездни» керакли йўлга солди, у эса хуштакини чалиб, ўқдай учиб кетди. Хонанда санъатининг бутун

кучи – тўғри олинган оҳангда, сўзнинг ва жумланинг тўғри топилган рангида».<sup>1</sup>

Классик бўлиб қолган таърифнинг маъноси нимада? Инсон оддий суҳбатда ҳам ўз фикрини ифодалаш учун нафакат сўз, балки уни таъкидлаш учун ифодавий талаффузни ҳам ишлатади. Инсоннинг оҳангида, яъни унинг ҳар хил рангларга ва тусларга ўтиш қобилиятида, катта ифодавий имкониятлар бор. Агарда инсон ўз нуткида сўзларни керакли оҳангда талаффуз этмаса, унда унинг нутқи жонсиз, бир хил, монотон бўлади. Шундай қилиб, бир жумланинг оҳанги, Грозний тимсолни тушунишга ёрдам бериб, уни фикр нурлари билан бойиттирди ва керакли шароитни топиб, у буюк ижодкор бўлганлиги учун шу шароитни спектаклда ҳам яратди.

Хонандалик мусиқанинг ифодавий илдизлари, нутқ илдизлари билан бирдир. Бастакор ўз асарида, уларни мусиқага хос шартли белгилар орқали тасдиқлайди. Аммо бу белгилар куйнинг психологик рангини, жонли моҳиятини, маъносини эмас, балки фақатгина интонациянинг шаклини, яъни овознинг кўтарилишини ёки пастга тушишини белгилайди холос. Шоирнинг сўзи каби, бастакорнинг нота белгилари, бу муаллиф фикрларининг ички моҳияти эмас, балки ташқи шаклидир. Фақат куйловчи актёр шу жонсиз белгиларни, сўзларни онгли равишда ўз руҳий ҳолатидан, жонидан ўтказиб, уларни ўзиникидай қилиб олиб, жонлантириши мумкин. Матндан келиб чиқиб, улар мусиқий асарни ўзига хос бўлган интонация билан овознинг психологик ранглари орқали ижро этадилар ва эҳтимол, бастакорнинг ўзида етилиб бормаган, мусиқий тимсолларнинг қирраларини ҳам кўрсатадилар. Психологик интонация, сўзнинг маъноли ранги бу куйловчининг ҳамма ифодавий воситаларидан энг керакли бўлиб, шу воситани аниқлашда актёрнинг ижодий индивидуал томонларини, маҳоратини аниқ равишда белгилайди. Бундай оҳангнинг «тўғрилиги», сўзнинг, жумланинг керакли ранглари, ўзидан ўзи мусиқий матнни ёдлаш натижасида пайдо бўлмайди. Бу тимсол устида онгли равишда ишлаш, яъни мусиқий партитурани таҳлил қилишда, тарихий материални ўзлаштиришда, олий мақсадни англашда ва бутун хатти-ҳаракат давомида, ролнинг маъноли вазифасини тушунишда, унинг жисмоний ҳолатини ва иккинчи планини топишда ва ҳоказоларда ифодаланади. Шундай қилиб, интонация, вокал тимсолни яратиш ва «инсоннинг руҳий ҳаёти»ни кечириш воситаси бўлиб, ижрочи олдида турган ижодий масалаларга жиддий қараганлигининг натижаси бўлади ва сахна-тимсолнинг устида умумий ишнинг жараёнида етиб келади. Шу сабабли режиссёр-педагогнинг олдида турган муҳим вазифаларидан бири бу мусиқа нутқининг ифодавийлигининг устида ишлаш, оҳанг ҳаракатларини кидириш жараёнида талабаларга фаол ёрдам бериш, чунки берилган шарт-шароитда тўғри белгиланган хатти-ҳаракат, керакли оҳангни пайдо бўлишига сабаб бўлади.

---

<sup>1</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа. –М., Искусство. 1976. –С. 29.

## **СВЯЗЬ И НЕПРЕРЫВНОСТЬ МЕЖДУ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ СТАНДАРТАМИ И УЧЕБНЫМИ ПРОГРАММАМИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Обретение Узбекистаном независимости обеспечило новые пути развития музыкального образования. Создание современной системы образования стало главной задачей, поднятой на уровень государственной политики – «Национальная программа по подготовке кадров», не имеющая аналогов в мире, узбекская модель высшего образования требует разработки новых подходов в обучении, создания новых методик. Особое место в системе специального образования Узбекистана занимают Государственные образовательные стандарты, определившие основные требования к структуре высшего профессионального обучения, учебные программы и условия их реализации.

«Закон об образовании» предусматривает непрерывное обучение:

- дошкольное обучение в детских садах, детских ансамблях;
- начальное образование – I-IV класс, средние классы школы – V-VI классы,
- среднее образование – I-III курсы лицеев, колледжей;
- высшее образование – институты, консерватория, включающие следующие ступени структуры образования – бакалавриат (I-IV курсы), магистратура (I-II курсы), аспирантура, ассистентура-стажировка и адъюнктура для обучающихся в военных ВУЗах.

Хочу обратиться к богатейшему опыту РСМАЛ им. В.А.Успенского, где созданы условия для подготовки высокопрофессиональных музыкальных исполнителей, включающие в себя непрерывность обучения на протяжении 12 лет – это начальная школа, 5-9 классы и лицей.

На духовом отделении обучается более 180 учеников по специальностям блокфлейта, флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, фагот, тромбон, туба. С принятием «Закона об образовании» и установлением Государственных образовательных стандартов обозначился исторический и качественно новый подход в подготовке профессиональных музыкантов-исполнителей. Стандарты включают в себя самое необходимое в деле обучения и воспитания подрастающих музыкантов. Первоначальное обучение у нас на отделе ведётся на блокфлейте. Этот инструмент мы называем подготовительным инструментом к основному инструменту, на котором ученик будет совершенствоваться в дальнейшем как музыкант-исполнитель.

Блокфлейта (продольная флейта) инструмент с богатейшим историческим прошлым. Она вплоть до изобретения современных флейт входила в состав симфонического оркестра. Блокфлейта не требует больших

физических усилий при игре и поэтому на ней можно обучать с раннего возраста. То есть, с первых классов обучающиеся на духовых инструментах, получают возможность одновременно с общим музыкальным развитием, осваивать другие дисциплины. Обучающиеся игре на блокфлейте при переводе на основной инструмент быстрее приобретают навыки исполнительского мастерства.

Одним из ведущих направлений в деле обучения музыканта-исполнителя является планирование. Оно должно быть разработано с учетом индивидуальных особенностей ученика. Стандарты и планирование – это одно целое. Опытный педагог знает как надо подбирать программу в последовательном воспитании музыканта-исполнителя: развитие диапазона, усложнение ритмических рисунков, точное исполнение всех требований автора. Для каждого класса обучения предусмотрены определённые стандартные положения. Это исполнение гамм до определённого количества знаков. В первом классе гаммы исполняются до двух знаков в одну октаву, и изучаются этюды и пьесы, игра упражнений целыми, половинными, четвертными и восьмыми нотами. Во втором классе осваиваются гаммы до двух знаков, этюды и пьесы в простых размерах, ритмические структуры: восьмая и две шестнадцатые, две шестнадцатые и восьмая, четыре шестнадцатых. Изучаются также синкопы, четвертная, половинная и четвертная, восьмая, четвертная и восьмая длительности. Программы по мере роста исполнителя всё более усложняются.

При освоении ритмических сложностей следует идти от простого к сложному. Педагог с опытом в планировании работы над этюдами имеет в запасе 10 этюдов простых, 10 средней и 10 сложной трудности на один и тот же метроритмический рисунок. В соответствии с уровнем подготовки одним ученикам надо запланировать простой вариант, а другим сложный и когда ученики усвоят простой ритмический рисунок, переходить к более сложному. В обучении гамм следует постепенно расширять диапазон, игру трезвучий, когда диапазон ученика разовьётся, можно переходить к доминантсептаккордам, уменьшенным септаккордам и исполнению гамм различными штрихами.

Всем известно, что ученики дома предпочитают играть художественные произведения, так как они им больше нравятся. Поэтому в процессе первоначального обучения важно уделять больше времени изучению гамм и этюдов, то есть серьёзно подходить к дозировке урока. Ученикам, которые не любят работать над гаммами и этюдами, надо усложнять художественный материал. Исполняя его, ученик многократно закрепляет губной аппарат, и, что, самое главное, среди одноклассников приобретает репутацию хорошего исполнителя. И только после этого опытный педагог подвинет его в исполнении технического материала.

Техническое развитие ученика тесно связано с художественным. При обучении надо тщательно изучать авторский текст, нюансы, анализировать исполняемые произведения, знать в какой форме они написаны. Это в результате даст, то, что ученик быстрее усвоит материал, грамотно и

музыкально исполнит произведения. Очень важно определить тональность произведения, метроритмику, знать о жизни композитора, о его основных творческих направлениях, понимать содержание музыкального произведения, его стилевые особенности.

Педагогу необходимо тщательнее подходить к развитию и закреплению навыков читки нот с листа. После освоения учеником тех или иных ритмических рисунков, надо дать ученику для чтения нот с листа произведения, этюды, содержащие уже усвоенные метроритмические рисунки и тональности. До прочтения необходимо определить тональность, обратить внимание на встречные знаки, сложные в ритмическом отношении места, только после этого проиграть, но не в том темпе, которого требует автор, а гораздо медленнее.

Одной из важнейших форм воспитания музыканта-исполнителя являются экзамены технические и переводные, академические концерты, выступления на публичных концертах. Академические концерты – это итог определенного этапа работы педагога, пианиста-концертмейстера и ученика. Среди педагогов есть сторонники того, чтобы с первых же уроков начинать работу с концертмейстером. Я в своей педагогической практике сначала разбираю музыкальный текст с учеником, только после этого начинаю работу с концертмейстером. А перед академическим концертом занятия с концертмейстером активизируются. никоим образом не хочу навязывать свой метод работы с концертмейстером, это сугубо моё личное мнение.

В процессе работы с концертмейстером происходит обучение игре в ансамбле, где очень важно единство прочтения авторских требований, текста, штрихов, нюансов, что закрепляет у ученика навыки игры в ансамбле. К сожалению, за один и тот же учебный час работа педагога оплачивается выше, чем концертмейстера и, поэтому, хорошо подготовленные молодые специалисты не идут на должность концертмейстера.

Профессиональному развитию исполнителя на духовых инструментах благотворно способствует игра в ансамбле, духовом и симфоническом оркестрах. Так, обучение игре в духовом оркестре начинается в школе с шестого класса, а в симфоническом с восьмого класса, в камерном на I-III курсах. За это время приобретаются навыки игры в оркестре. Но большая проблема у духовиков – это домашняя работа: подчас заниматься дома не позволяют условия, соседи нередко возмущаются, так как игра на духовых инструментах громкая и не стройная.

В старших классах и в лицее, когда ученики начинают играть концерты, сонаты задача педагога научить правильно понимать структуру цикла, применять те или иные технические приёмы, лёгкость, свободное владение своим инструментом, уметь самостоятельно анализировать исполняемое произведение, рационально расходовать силы, для сохранения исполнительского (губного) аппарата.

Вот далеко неполный анализ связи и непрерывности между Государственными образовательными стандартами и учебными программами в процессе обучения исполнителей на духовых инструментах. Стандартные

положения в музыкальном образовании получают воплощение в учебных программах, индивидуальных планах, к которым нужно очень тщательное и серьёзное отношение.

В заключение следует подчеркнуть необходимость создания нового поколения школ игры на духовых инструментах, сборников методических работ, раскрывающих педагогический и исполнительский опыт ведущих педагогов Узбекистана.

**Н.Н.Солиев**

Заслуженный артист Узбекистана,  
старший преподаватель кафедры  
эстрадного искусства

### **СУЛЕЙМАН ШАДМАНОВ: ВДОХНОВЕННОЕ ИСКУССТВО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

Среди музыкальных профессий дирижирование является одной из самых трудных. В отличие от музыкантов-исполнителей дирижёру недостаточно только музыкальной одарённости. Он должен обладать комплексным музыкально-художественным дарованием, развитым музыкальным мышлением, высоким интеллектом, особо утончённым слухом, сильной волей, ярким артистическим темпераментом, мануальной техникой, наконец, организаторскими способностями, поскольку его инструментом является большой коллектив, осуществляющий звукотворческую идею дирижёра. Именно этими качествами сполна наделён Народный артист Узбекистана Сулейман Шадманов – дирижёр и главный хормейстер ГАБТа оперы и балета имени А.Навои.

Творческая судьба дирижёра С.Шадманова сложилась удачно. Будущий дирижёр родился в 1938 году в Бухаре. Уже в раннем возрасте он проявил яркие музыкальные способности, огромный интерес к музицированию. В 1951 году Сулейман поступил в Бухарское музыкальное училище на дирижёрско-хоровой отдел, где занимался у педагогов Н.Лукияновской и Л.Батыровой. После окончания училища в 1955 году С.Шадманов поступил на дирижёрско-хоровой факультет Ташкентской консерватории в класс профессора В.Князётова, получив хорошую «путёвку в жизнь» молодой дирижёр по окончании консерватории в 1960 году был направлен на работу в качестве хормейстера в ГАБТ оперы и балета имени А.Навои, который стал его творческой судьбой. Уже тогда Сулейман проявил качества, которые в дальнейшем обеспечили ему ведущее положение в театре. Это, в первую очередь, высокий профессионализм.

С 1960 года на протяжении двадцати лет С.Шадманов совмещал творческую деятельность в театре с педагогической работой на кафедре хорового дирижирования Ташкентской консерватории, где вёл дирижирование и чтение хоровых партитур. В 1964 году С.Шадманов принял

активное участие в создании коллектива хора во вновь организованной оперной студии Ташкентской консерватории (ныне – музыкальный театр-студия Государственной консерватории Узбекистана). Компетентный специалист С.Шадманов неоднократно приглашался в качестве члена жюри различных смотров хоровых коллективов республики, принимал участие в организации праздников песен, фестивалей, проявляя прекрасные организаторские способности. При этом всегда главной сферой его деятельности оставалась работа в театре, которой он отдавался с неутомимым творческим горением. Сулейман Шадманов с самого начала своей работы в театре правильно понял задачи, возложенные на него. Отличаясь исключительным трудолюбием и ответственным отношением к делу, он быстро и успешно освоил довольно значительный репертуар и в 1966 году был утверждён в должности главного хормейстера театра.

Потребность в совершенствовании дирижёрского искусства, в расширении рамок творческой деятельности, в освоении профессии оперно-симфонического дирижёра привела Сулеймана Шадманова к жизненно важному для него решению: поступить на отделение оперно-симфонического дирижирования Ташкентской консерватории в класс корифея узбекского дирижёрского искусства, профессора Мухтара Ашрафи. В 1975 году Сулейман Шадманов завершил учёбу, избрав в качестве дипломной работы дирижирование спектаклем «Аида» Дж.Верди на сцене ГАБТа оперы и балета имени А.Навои. Вслед за этим спектаклем последовал ряд новых постановок, в которых С.Шадманов принимал деятельное участие. Особо хотелось бы выделить труднейший спектакль-оперу «Пётр Первый» А.Петрова, премьера которой состоялась 17 мая 1979 года. В этой опере многокрасочная хоровая палитра, органическая вписанная в музыкальную драматургию произведения, составляет один из самых сильных её элементов. Пластичное и динамичное движение многоликой хоровой массы на сцене, преодоление традиционной оперной статики ставит перед дирижёром сложные творческие задачи, которые С.Шадманов блестяще решил с присущим ему талантом и мастерством. Высоко оценивая постановку оперы, музыковед Е.Панова подчёркивала: «Надо отметить, что со своей труднейшей партией артисты хора справились отлично. И в этом немалая заслуга главного хормейстера театра, заслуженного артиста республики С.Шадманова».<sup>1</sup>

Высокой оценки были удостоены спектакли театра во время гастролей в Москве в 1981 году взыскательной российской критикой. Так, откликаясь на новую постановку оперы «Буря» М.Ашрафи и С.Василенко с обновлённым либретто К.Яшена, московская пресса отмечала: «Хор театра (хормейстер С.Шадманов) не только успешно справляется с самыми сложными задачами ансамблевого пения (в чём мы убедились в «Буре» и «Дон Карлосе»), но и обладает выразительным актёрским мастерством (вспомним народные сцены

---

<sup>1</sup> Панова Е. Незабываемые страницы истории. Премьера оперы «Пётр Первый» на сцене ГАБТа оперы и балета имени Алишера Навои // Вечерний Ташкент, 1979, 17 мая.



в «Петре Первом»), а также хорошо чувствует стилистику исполняемых произведений».<sup>1</sup>

Творческие успехи буквально окрылили С.Шадманова, вызвали потребность на новом уровне совершенствовать свое мастерство. В течении 1980-1982 годов он в качестве дирижёра прошёл стажировку в Мариинском театре оперы и балета в Санкт-Петербурге под руководством Народного артиста России профессора Юрия Темирканова. Работа в прославленном театре позволила С.Шадманову обогатить свой опыт и знания в творческих контактах с солистами оперы, с коллективами хора и симфонического оркестра. Стажировка в Мариинском театре оперы и балета стала для узбекского дирижёра, по справедливому мнению К.Азимова, «подлинной школой повышения квалификации».<sup>2</sup>

После завершения стажировки в Санкт-Петербурге, С.Шадманов был направлен в 1982 году дирижёром в Ташкентский театр музыкальной комедии (оперетты), где ярко раскрылись новые грани его дарования. Необходимо упомянуть о тех постановках, в которых С.Шадманов принимал участие. Это «Баядера» И.Кальмана, «Женитьба гусара» Г.Гладкова, «Дамы и гусары» Л.Солина, «Доротея» Т.Хренникова, «Ласточка моей весны» А.Берлина. Характерно, что в работе над популярнейшими опереттами и музыкальными комедиями С.Шадманов как дирижёр, осуществляющий их постановки, пошёл по пути очищения авторского текста от бесконечных наслоений и всяческих штампов.

С 1991 года и по настоящее время Сулейман Шадманов – дирижёр и главный хормейстер ГАБТа оперы и балета имени А.Навои. За эти годы дирижёр провёл свыше шестидесяти оперных постановок. Перечислить репертуар С.Шадманова – по существу, перечислить репертуар театра за прошедшие годы. Ему поручались такие сложнейшие спектакли, как «Лючия ди Ламмермур» и «Колокольчик» Г.Доницетти, «Темур Великий» А.Икрамова, «Небо моей любви» («Аль Фергани») М.Бафоева, «Леопард из Согдианы» И.Акбарова, «Евгений Онегин» П.Чайковского, «Директор театра» В.А.Моцарта, «Тахир и Зухра» Т.Джалилова и Б.Бровцына. Помимо этого С.Шадманов дирижировал спектаклями текущего репертуара, среди которых «Бал-маскарад» и «Отелло» Дж.Верди, «Пиковая дама» П.Чайковского.

Серьёзное понимание творческих задач театра, принципиальность, умение отличить главное от второстепенного, активная, подлинно творческая поддержка молодых талантов, такт в сочетании с требовательностью снискали Сулейману Шадманову высокий авторитет в коллективе театра и в республике. В сезоне 1995-1996 годов С.Шадманов являлся художественным руководителем оперной группы театра. В 1996-1998, 2004-2006 учебных годах С.Шадманов был председателем Государственной аттестационной комиссии на дирижёрско-хоровом факультете Государственной

---

<sup>1</sup> Мануйлов М. Утверждение красоты // Советская культура, 1981, 17 июля.

<sup>2</sup> Азимов К. Ўзбекистон дирижёрлари. –Т., 2001. 222-б.

консерватории Узбекистана. Разнообразна и плодотворна общественная деятельность С.Шадманова. С 1970 года он является членом Союза театральных деятелей Узбекистана («Узбектеатр»).

Характеризуя профессиональные качества Сулеймана Шадманова Б.Шамахмудова, концентрирует внимание на следующих параметрах его индивидуальности: «Творческую манеру дирижёра и главного хормейстера отличает стремление к раскрытию композиторского замысла, точность выявления нюансов и штрихов, чёткость и ясность дирижёрской техники, совершенствование своего мастерства на любом жизненном и творческом этапе».<sup>1</sup>

Сегодня Сулейман Шадманов находится в поре своей творческой зрелости. Трудно поверить, что ему семьдесят лет. Дирижёр полон сил и возможностей. Это один из ведущих дирижёров Большого театра Узбекистана, авторитетный мастер, достигший успехов, завоевавший высокое положение своим неустанным и неутомимым трудом и постоянной готовностью решения сложных творческих задач, встающих перед ним. «За годы работы в театре, подчёркивается в «Истории вокального и хорового исполнительства в Узбекистане», – он немало сделал для совершенствования исполнительского мастерства хорового коллектива».<sup>2</sup>

И несомненно, что Сулейман Шадманов ещё порадует нас своими новыми творческими работами, интересными спектаклями, несущими лучезарный свет, красоту искусства, духовно обогащающего людей. За радость первооткрытий мы должны быть особенно благодарны Сулейману Шадманову, замечательному дирижёру и хормейстеру, талантливому музыканту, которым мы гордимся, и встречи с искусством которого так всегда ждём.

**Мавлуда Оринбоева**

Ўзбекистон давлат консерваторияси  
катта ўқитувчиси

## **МАҲОРАТ ЧЎҚИЛАРИ САРИ**

Эстрада кўшиқчилигида Ўзбекистон композиторлари яратган асарлар муҳим ўрин тутди. Алишер Икромов номи мусиқа шинавандалари орасида машҳур. У ёзган кўшиқлар концерт-ижрочилик репертуаридан, ўқув дастурларидан аллақачон ўзининг муносиб ўрнини эгаллаган. Унинг асарлари, аввало, мусикий эстрада мухлислари, айниқса, ёшларни ўзига жалб этади.

Алишер Икромов 1962 йилнинг 9 июнь куни Тошкент шаҳрида, миллий-маданий анъаналар руҳида камол топган зиёлилар оиласида таваллуд топди. Алишернинг бобоси набирасининг келажакда мусиқачи бўлиб етишишини

---

<sup>1</sup> Шамахмудова Б. Хоровой словарь. –Т., 2008. –С. 290.

<sup>2</sup> История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане. –Т., 1991. –С. 105.

кўнгли сезади ва буни башорат қилади. Бўлғуси композитор болалик чоғларида мусиқани нозик ва теран ҳис этади. Ана шу қобилияти туфайли у олти ёшлигида В.Успенский номидаги мусиқа мактабига имтиҳонсиз қабул қилинади. Мазкур мактабни тугаллаш арафасида унинг ижодига хайрихоҳ бўлган кишилар ёш истеъдодли мусиқачининг келажакда ўқиш, маҳоратини ошириш, бу борада олий маълумот олиш учун Москвага бориб ўқишини маслаҳат берадилар. Шундай қилиб, Алишер Икромов Москва П.И.Чайковский номидаги Давлат консерваторияга ўқишга киради. У консерваторияда Тихон Хренников синфида таҳсил олади ва 1985 йилда муваффақият билан тугаллайди.

Кўшиқ жанрининг моҳир устаси бўлган Тихон Хренников синфида олган сабоқлари бўлғуси композиторнинг келажакдаги ижодий йўлини белгилаб беради. Алишер композиторлик ижодининг кваттет, соната, симфония каби турли жанрларни сабот билан эгаллаб боради. У айниқса, енгил мусиқа борасида ўзини кўпроқ намоён этади, шу билан бирга, эстрада йўналишида ижод қилган ўз устози анъаналарини давом эттиради. Бунинг натижаси ўлароқ, у «Афсонавий зинапоя» мюзиклига мусиқа ёзади. Келгусида композитор оперетта, мусиқали комедия, водевиль каби мусиқали сахна жанрларига эътиборини қаратади. «Оловиддиннинг сеҳрли чироғи», «Холажон, уйланмоқчиман» спектакллари Тошкент мусиқали театрлари репертуаридан мустаҳкам ўринни эгаллайди. Бу ва шу каби бошқа спектаклларга ёзган кўшиқлари эстрада жанрида ўзининг мустақил ҳаёти билан яшай бошлайди.

Алишер Икромов П.И. Чайковский номидаги Москва Давлат консерваториясини тугатгач, Тошкентга қайтади ва республиканинг мусиқий-ижтимоий ҳаётига шўнғиб кетади. У аввал Ўзбекистон Давлат Телерадиокомпанияси қошидаги эстрада-симфоник оркестрига раҳбарлик қила бошлайди. Оркестрнинг бадий раҳбари ва дирижёри бўлиб ишлайди. Алишер Икромов бу жамоада ишларкан, кўшиқ жанрига алоҳида аҳамият беради ва бу давр мобайнида икки юздан ортиқ кўшиқ яратади. Эстрада артистлари билан ишлаш композиторга ўз маҳоратини чархлаш учун имкон беради.

Истеъдодли композитор яратган кўшиқлар аста-секин Ўзбекистон ҳудудидан ташқарида ҳам доврқ қозона бошлайди. Бу кўшиқлар «Юрмала – 87», «Юрмала – 88», «Парнас сари бир одим – 1989» каби халқаро танловлар ҳамда Россия, Италия, Туркия ва Исроил давлатларида ўтказилган танловларда совриндор бўлади.

1997 йилда Алишер Икромов «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» унвони билан тақдирланади. Бу унвон ижодкорни янги марраларни эгаллашга ундабгина, илҳомлантирибгина қолмасдан, балки анча масъулият юклайди. Ижодкор меҳнатининг расман эътироф этилиши уни янада янги чўкқиларни забт этишга чорлайди.

Композитор Алишер Икромовнинг эстрада учун яратган кўшиқлар олами бой ва ранг-баранг. Унинг ижодида, айниқса, лирика мавзуи асосий ўринни эгаллайди. Эҳтимол бу жихат ижодкор руҳиятидан келиб чиққандир. У табиатан лирик, юмшоқкўнгил, меҳрибон ва жонкуяр инсондир.

Алишернинг зиёлиларча юмшоққўнгиллиги, айна вақтда, ишда қатъиятли бўлишни талаб этади. У вақтида қатъиятли, қаттиққўл бўла биладиган талабчан ижодкор.

Алишер Икромов куй яратишда, шеъриятга мурожаат этадиган шоирлар кўлами анча кенг. Композиторни инсон қалбига бориб етадиган, унинг ҳистуйғуларини самимий очиб бера оладиган шеърлар жалб этади. Ойдин Ҳожиева, Азим Суюн, Абдусайд Кўчимов каби шоирлар шеърлари композиторни янги кўшиқлар яратишга ундайди, шу тарзда кўнглидаги туйғулар кўшиққа айланади.

Ўзбек эстрадасининг юлдузлари Раъно Шарипова, Юлдуз Усмонова, Козим Қаюмов, Кумуш Раззоқова, Павел Борисовлар ўзларининг концерт дастурларига бажонидил Алишер Икромов яратган кўшиқларни киритадилар. Яна шуни ҳам қайд этиш жоизки, Алишер Икромов аранжировка устаси ҳамдир. Фикримизга композитор Арам Хачатуряннинг «Спартак» балетидаги машҳур куйни машҳур кўшиқчи Исмоил Жалилов учун қайта ишлаганлиги далил бўла олади. Алишер Икромовнинг кўшиқ яратиш услубининг шаклланишида машҳур мумтоз куйлар, жумладан, Жулио Пуччинининг «Аве Мария», Шуберт, Бах, Гуно асарлари, шунингдек, анча кенг тарқалиб кетган эстрада кўшиқлари, масалан, Э.Тозеллининг «Сентиментал серенада» кўшиқларининг аранжировка қилиши жуда катта таъсир этади. Бу куйлар алоҳида катта маҳорат билан аранжировка қилинганини ҳам қайд этиш жоиз.

Алишер Икромов кўшиқлари ёш артистда юксак маънавий фазилатлар, Ватанга мухаббат, ватанпарварлик сингари туйғуларнинг куртак ёзишига ёрдам беради. Унинг ватанпарварлик мавзуидаги «Ўзбекистон қайда бор», «Ватан» кўшиқлари таъсирчанлиги, ёрқин оҳанги, барқарор композицияси билан ажралиб туради. Шоир Абдусайд Кўчимов шеърига ёзилган «Ўзбекистон қайда бор» кўшиғини ўзига хос кўшиқ-достон деб аташ мумкин. «Карвон» (Иброҳим Жиянов шеъри) кўшиғида Буюк ипак йўли мавзуи ёритилади. Кўшиқ куйи речитатив-декламацион оҳангда ижро этилади. Шуни ҳам қайд этиш зарурки, Алишер Икромов ижодида алоҳида кўшиқлардан ташқари, спектаклларга куй яратиш ҳам алоҳида ўрин тутаяди. Композитор шу вақтга қадар қирқдан ортиқ спектаклларга мусиқа ёзди. Бу спектаклларнинг аксарияти фақат Ўзбекистондагина эмас, балки чет давлатлар, жумладан, Россия, Исроил, Италия театрлари сахналарида ҳам ижро этилган. Айниқса, унинг ижодида тарихий мавзу алоҳида ўринга эга. Бунга соҳибқирон Амир Темурнинг 660 йиллигига бағишланган «Буюк Темур» тарихий операсини мисол қилиб келтириш мумкин. Ўз ТВнинг олтин фондига кирган, 1996 йилда сахнага қўйилган балетмейстер Ю.Исмамованинг «Темурий» балети либреттоси ҳам юқоридаги фикримизни исботлайди. Шарқнинг аллома шоири Умар Хайём рубоийларига асосланиб ёзилган моноопераси ҳам диққатга сазовор. Ушбу опера 2006 йилда Душанбе шаҳрида С.Айний номидаги опера ва балет театрида қўйилди.

Композитор болаларга бағишлаб баракали ижод қилди, кўп спектаклларга мусиқа ёзди. «Болаларга йиртқич ҳайвонлар ҳақида» (1993), «Қўпол шоҳ сири» (1995) мусиқий эртаклари шулар жумласидандир. Алишер

Икромов Мукимий номидаги муסיқали драма театри билан яқиндан ижодий ҳамкорлик қилди. Ф.Файзиевнинг «Тилло тухум» либреттоси фикримизга мисол бўла олади. Шу ўринда Шарқ алломаси ал-Фарғонийга бағишланган «Башар алломаси» спектаклига ёзилган муסיқани айтиш ўринлидир. Спектакл 1998 йилда Қўқон муסיқали драма театрида сахнага қўйилди.

Алишер Икромов драматик театр билан ҳам яқиндан ҳамкорлик қилади. Бунга 1993 йилда Ўзбекистон Миллий театрида сахнага қўйилган Ғафур Ғуломнинг «Шум бола» асари асосида яратилган мюзикли, В.Шекспирнинг «Қирол Лир», 1994 йилда «Ноёб нусха», «Яхшилик қолурми» спектаклларига ёзган муסיқалари далил бўла олади. Композитор биринчи марта италиялик драматург Карло Гоццининг «Бахтиёр гадолар» драмасига ёзган муסיқаси орқали муסיқали театр билан ишлашга замин яратди. Яна композитор кўғирчоқ театри билан ҳам яхши ҳамкорлик қилиб келмоқда. У кўғирчоқ театри учун ўттизга яқин спектаклларга муסיқа ёзди. Шулар орасида ҳозир кўғирчоқ театри сахнасида муваффақият билан қўйилаётган ўзбек халқ эртаги асосида яратилган «Нўхат полвон», япон халқ эртаги асосида яратилган «Иссумбоси», Ҳ.Х.Андерсеннинг «Қор маликаси» спектаклларига ёзилган муסיқалари алоҳида диққатга сазовор. «Яна Андерсен» спектакли Москвадаги С.Образцов номидаги кўғирчоқ театрида ўтказилган халқаро фестивалда соврин олганини таъкидлаш лозим. «Простоквашино таътиллари», «Хазина излаб», «Қувноқ томоша» ва бошқа спектаклларга ёзилган муסיқалар ҳам композиторнинг ўзига хос ёрқин истеъдодидан далолат бериб турибди. Алишер Икромовнинг театрлар билан ҳамкорликдаги ижоди ҳақида кўп илиқ сўзларни айтиш мумкин. Ҳозир ижодкор ижодининг айнаи гуллаб-яшнаган даври. Алишер Икромов халқимиз кўнглидан жой олган ажойиб кўшиқлар яратиш билан бирга театр билан қизгин ҳамкорлик қилиб келмоқда. У ҳали бизни, мухлисларини ўзининг сермахсул ва гўзал асарлари билан кўп хурсанд қилишига ишончимиз комил.

**Ш.С.Закирова**

преподаватель кафедры  
общего курса фортепиано

## **НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ В ОБУЧЕНИИ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЕ**

В преподавании ансамбля органически сплетаются общие цели педагогики с задачами, обусловленными спецификой данного предмета. Наиболее общие требования – художественное освоение материала и овладение необходимыми техническими приёмами. Серьёзная задача – формирование ансамбля при подборе партнёров приходится учитывать массу факторов – характер, коммуникабельность, степень подвижности, творческие возможности. Цель заключается в мобилизирующем воздействии наиболее сильных участников ансамбля на более пассивных, вялых. Но вот

выбор сделан, начинается кропотливая работа над обучением только что созданного дуэта азам ансамблевого искусства. Тут велика роль педагога, поскольку именно при его помощи происходит раскрытие образного содержания музыки. Итак, создание художественного образа. Художественный образ – это широкое понятие, в него входит так же понятие музыкального образа, который представляется как эмоциональное отражение действительности в музыкальном звучании. Как несложна задача воссоздания музыкального образа по нотной записи от исполнителей-ансамблистов требуется значительно большее – донести этот образ до слушателя, т.е. восстановить то вдохновение композитора, которое утратилось в нотных знаках.

Обычно разговор о художественном исполняемого произведения возникает после первого исполнения ансамблевого произведения от начала до конца. Значение словесных характеристик педагогам велико потому, что связанные с содержанием исполняемой музыки, они способствуют пробуждению у ансамблистов творческого воображения. По мере совершенствования интерпретации, решения проблем технического плана, пересмотра некоторых подходов к деталям, темп может меняться. Внестилевые, неоправданные отступления от темпа являются недопустимыми.

Динамика – один из важнейших факторов достижения максимальной выразительности исполняемого произведения. Динамические нюансы в ансамблевом творчестве приобретают более важное значение, чем в сольной игре. Именно с вопросом динамики связано представление участников ансамбля о «ведущей партии», так как отсутствие понимания правильной расстановки сил, взаимодействия с партнёром, приводят к излишнему форсированию мельчайших деталей своей «главной» партии, мешающее художественному восприятию в целом. Тем серьезнее стоит перед исполнителями задача равновесия звучания партий, тождество способов звукоизвлечения. В фортепианном дуэте объединены два тембрально однородных инструмента, что в значительной степени расширяет своеобразные колористические возможности и художественные средства ансамбля: соединение острой и расплывчато-педальной звучности, регистрового пространства между партиями, развитие самостоятельно-контрастных художественных образов, которые оттеняют и противопоставляют партии между собой. Мелодические интонации несут в себе главную мысль произведения, они являются основой психологического настроения.

В каждом стиле интонация проявляется по-разному. У импрессионистов главную роль играет колористическая интонация, у романтиков – красочная динамика и колорит, у классиков – особое значение приобретает фразировка, акценты в произнесении мотива и дыхания. Штрих, как и интонация, имеет большое разнообразие оттенков, способов прикосновения к клавиатуре. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения.

Еще одной трудностью в процессе работы над ансамблевым произведением является сохранение ритмического единства. Синхронность воспроизведения нотного текста – это одно из самых главных технических требований совместной игры. Очень важным качеством ансамблистов является умение слышать «звучащие паузы», это необходимый залог синхронности исполнения<sup>1</sup>. Если для синхронного взятия одного звука интервала или аккорда достаточно элементарного внимания и некоторого опыта, то в совместной работе над ансамблевым произведением есть более серьезные технические сложности. Музыкальный материал, разделенный на две партии должен звучать у ансамблистов как органическое целое. Если передаваемый от партнера к партнеру материал сугубо технического плана, то крайне важно, чтобы у обоих исполнителей была полная ритмическая точность и совпадающее чувства темпа.

Самостоятельная работа каждого участника ансамбля в своей основе состоит из чисто технических задач: нахождение удобной аппликатуры и приемов звукоизвлечения, преодоление технических трудностей. При самостоятельной работе участников ансамбля уже определены многие составные части исполняемого произведения – стилевые особенности, план интерпретации, исполнительские задачи, все это обсуждено с педагогом, общение с которым для ансамблистов имеет важное качественное значение. Педагогу следует на конкретных музыкальных примерах объяснить учащимся роли каждой партии в решении совместных художественных задач.

По нашему мнению, не следует при работе с ансамблем ограничиваться только доведёнными до публичного показа произведениями. Прохождение большего числа ансамблевых произведений познакомит исполнителей со стилевыми особенностями различных эпох, творческих подчерков композиторов, этому в полной мере будут содействовать занятия чтения с листа. При игре с листа необходимо играть произведение без остановки, обязательно соблюдая ритмически-временную структуру. В чтении с листа главное – художественная, образно-содержательная установка, т.е., что исполняется, а не как. Порой именно при чтении с листа удаётся преодолеть зажатость, скованность ученика. Большое затруднение при чтении нот с листа представляет недостаточно устойчивая связь между зрительной и двигательной сферами. В связи с этим очень важно научить ученика свободной ориентировки рук и пальцев на клавиатуре без постоянного зрительного контроля, так называемой «слепой игре». Безусловно, читать с листа в ансамбле значительно труднее, чем при игре соло. Видимо для упрощения этой работы следует для чтения с листа давать четырёхручные переложения симфонических произведений. Чтение с листа стыкуется с прохождением произведений в «эскизном исполнении» т.е. общее ознакомление без излишней детализации.

---

<sup>1</sup> Более подробный исторический и теоретический аспекты работы фортепианных дуэтов даны в монографии Сорокиной Е.Г. Фортепианный дуэт. –М., 1992.

В отношении выбора репертуара следует учитывать и тот факт, что не сразу учащиеся охотно вовлекаются в ансамбль, следует в самой начальной стадии работы с ними подобрать такие произведения, которые могут их заинтересовать. В программе по фортепианному ансамблю определены основные задачи курса:

1. Воспитание навыков совместной игры;
2. Развитие навыков чтения с листа;
3. Расширение музыкального кругозора путём ознакомление с возможно большим количеством произведений.

Перед педагогом стоит сложная задача – выявить слабые стороны исполнительства обоих ансамблистов и подобрать произведения, которые стимулировали бы исправление исполнительских недостатков. В тоже время это должны быть произведения различные по форме, содержанию, стилю и фактуре разнохарактерные, включающие в своё число европейскую, русскую, национальную классику. Оба исполнителя должны научиться импровизировать в четыре руки без нот. Начальная стадия обучения искусству импровизации была пройдена в школе, она базировалась на использовании знакомой мелодии. Студент училища уже знает гармонию, поэтому усвоенные традиционные гармонические последовательности применяются как ориентировка для совместной импровизации. По мере накопления опыта импровизируемая мелодия становится свободнее. Здесь можно использовать игру двойными нотами, выбирая любой интервал. Воздействие искусства импровизации на ансамблистов необыкновенно разнообразно. Это способствует развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческо-исполнительской деятельности: творческой фантазии, музыкального мышления, навыков владения технической игры, чувства формы и стиля, находчивости и присутствия духа.

**А.Х. Захидова**  
доцент кафедры  
общего курса фортепиано

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ**

Рассмотрение специфики самобытности исполнительского мышления порождает постановку таких вопросов, как роль исполнительской интуиции в творчестве, значение философского осмысления произведения композитора. По-разному оценивается мера самостоятельности и самобытности пианиста-исполнителя, но общая тенденция исследований приводит к однозначным выводам о том, что самобытность исполнительского мышления опирается не только на те возможности, которые предоставляет авторский замысел. Самобытность собственного мышления музыканта исполнителя раскрывает творческий потенциал личности, её масштабность, глубину проникновения в



процесс развития музыкального образа. С этими общими выводами тесно связаны и высказывания Г.Нейгауза относительно специфики исполнительского мышления и тех задач, которые встают перед педагогом в процессе формирования духовной культуры и самостоятельности творческого поиска пианиста-исполнителя.

Фортепианная педагогика всегда ищет практические приёмы, которые могли бы помочь играющему «психически ясно представить задачу<sup>1</sup>». Вот некоторые из таких примеров: а) осознание того, как построен трудный пассаж; б) варианты, помогающие понять структуру технической последовательности; в) формулировка технической задачи, способная оказать воздействие на психику играющего.

Представители психотехнического направления фортепианной педагогики предлагают различные методы воспитания техники пианиста по принципу «подсознательное – через сознательное<sup>2</sup>». Но в одном они сходятся, что важнейшим средством, помогающим исполнителю найти нужные технические приёмы, являются целенаправленность и целеустремлённость действия. Повышение степени трудности сочинений вынуждало исполнителей прибегать к помощи специальных упражнений. До нас дошли педагогические руководства Ф.Куперена, Ж.Рамо. Ученикам И.С.Баха вменялось в обязанность в течение многих месяцев играть только отдельные упражнения для всех пальцев обеих рук и при этом постоянно следить за чёткостью и чистотой удара. Постепенно, техника начинает оцениваться, как самостоятельная и независимая вещь, вне связи с художественно-образным мышлением музыканта. Этот принцип объединяет, прежде всего, фортепианные школы XIX века – М.Клементи, К.Черни, К.Гуммеля, Тальберга, Т.Лешетинского.

Идея о главенствующем значении технического обучения сохранила свою жизнеспособность и в педагогике XX века. Не принималось в расчёт, что «физическое» в исполнительском искусстве существует с «психическим», то есть с теми художественными устремлениями, которыми руководствуется в своей творческой деятельности интерпретатор. Подобные перегибы вызывали резкий отпор со стороны передовых практиков исполнительства: Р.Шумана, Ф.Листа, Ф.Бузони, Б.Гизекинга, братьев Рубенштейнов, В.Сафонова, Л.Ауэра и других.

Один из основоположников нового направления Ф.Бузони писал в 20-е годы: «Для технического совершенствования требуются в меньшей степени физические упражнения, а, в гораздо большей, психически ясные представления о задаче»<sup>3</sup>.

И.Гофман считал, что ученик должен выработать способность подставлять звучание: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой. Пальцы должны и будут ей повиноваться». К.Леймер

---

<sup>1</sup> Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. –М., 1983. –С. 167.

<sup>2</sup> Там же, -С. 167.

<sup>3</sup> Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. –М., 1962. –С. 162-170.

утверждал: «Работа над техникой – умственная работа». А.Шнабель учил: «Сначала услышьте, потом играйте»<sup>1</sup>. С.Фейнберг сказал: «Главным источником всей технической премудрости является создание точного художественного представления о том, как должен звучать тот или иной пассаж»<sup>2</sup>. Известный английский пианист и педагог Т.Маттей утверждал: «Техника означает способность музыкального самовыражения. Она охватывает все физико-механические средства, при помощи которых выражаются музыкальные представления»<sup>3</sup>. Н.Голубовская говорит о том, что «техника – умение воплощать средствами своего двигательного аппарата мысленно услышанный звуковой образ»<sup>4</sup>. Г.Нейгауз писал: «Пока вы учите, например, гамму Ми-бемоль мажор, это полуфабрикат, когда вы её играете, допустим, в конце пятого концерта Бетховена – это готовый продукт, ибо это музыка»<sup>5</sup>. Ф.Лист рекомендовал изучение «фундаментальных формул»: «Технических проблем ровно столько же, сколько фортепианной музыки»<sup>6</sup>.

Развитие координации слуха с двигательным аппаратом – задача первостепенной важности для исполнителей. Г.Коган убеждал: «Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо» слуха, вне требовательнейшего слухового контроля – вот основное правило, от соблюдения которого зависит успех в технической работе исполнителя»<sup>7</sup>. «Первой и важнейшей задачей, стоящей перед учеником, является овладение звуком, всеми нюансами и способами звукоизвлечения, эта работа над звуком есть самая тяжёлая, самая кропотливая из всех работ, выпадающих на долю пианиста» – писал Я.Мильштейн<sup>8</sup>. Совет Метнера: «Слухом вытягивать желаемую звучность»<sup>9</sup>.

Представление о звучании музыкального произведения всегда должно предшествовать его воспроизведению. Может возникнуть вопрос: Откуда, каким образом, у играющего возникают чёткие представления будущего звучания, составляющего законченный исполнительский образ? Ответ один: художественный образ формируется в сознании играющего средствами звукового воображения, то есть связывается с особенностями личности музыканта, складом его фантазии, спецификой мышления. «Никакое другое искусство не выдаёт до такой степени своего жреца-артиста, как музыка, не обнаруживает с такой поразительной ясностью, насколько интересна его духовная сущность, и этой сущности не скроешь никакой техникой, никакой школой. Потому-то в музыке так много званных и так мало избранных. Всякая

---

<sup>1</sup> Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. –М., 1961. –С. 68.

<sup>2</sup> Коган Г. Избранные статьи. –М., 1972. –С. 204.

<sup>3</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1958. –С. 308.

<sup>4</sup> Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-ое. –Л., 1974. –С. 34.

<sup>5</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1958. –С. 267.

<sup>6</sup> Цыпин Г. Музыкант и его работа // Проблемы психологии творчества. –М., 1988. –С. 98.

<sup>7</sup> Коган Г. Избранные статьи. –М., 1972. –С. 279.

<sup>8</sup> Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. –М., 1967. –С. 53.

<sup>9</sup> Цыпин Г. Музыкант и его работа // Проблемы психологии творчества. –М., 1988. –С. 25.

интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора» – говорил И.Стравинский<sup>1</sup>.

Одна из важнейших задач практической педагогики заключается в том, чтобы научить ученика эффективно использовать замечательные свойства двигательного аппарата, поставив его на службу творческим целям. И в то же время найти художественный образ исполнитель может, только располагая определёнными ресурсами техники. С.Фейнберг тонко подметил, что говорить о преимуществе замысла над осуществлением также бесцельно, как и утверждать обратное. Замысел и средства образуют внутреннее тождество, раскрывающееся в творчестве талантливого исполнителя.

«Общеизвестно, что задача музыканта-исполнителя заключается не только в том, чтобы знать, что следует выразить своей игрой, но и в том, чтобы знать, как именно это выразить», – говорил Г.Нейгауз<sup>2</sup>.

Громадную роль, наряду с психическим фактором, приобретают физические свойства руки, её гибкость и чуткость, восприимчивость к различным градациям «туше» или, наоборот, жёсткость и тяжеловесность. Именно этот факт позволил Артуру Рубинштейну прийти к выводу о том, что от строения руки, как и от психических факторов, зависит стиль игры. Длинные, тонкие пальцы Шопена пели мягко, а у Листа с его огромными руками был мощный звук, подобный оркестру. А.Щапов утверждал, что тяжёлая рука предрасполагает к извлечению густых звучаний, лёгкая рука – наоборот, к «прозрачности». Таким образом, техника способствует раскрытию художественного образа, а художественный образ создаётся средствами техники. Не только техника зависит от художественного замысла, но и сам замысел складывается в значительной степени под воздействием техники. И.Гофман писал: «Существует техника, которая освобождает и техника, которая подавляет артистическое «я». Опасность смещения техники с самим искусством весьма серьёзна, так как развитие надёжной техники требует многого времени, а такое длительное занятие чем-то одним может повести к тому, что последнее станет господствовать над всем остальным в сознании музыканта»<sup>3</sup>.

Именно на уровне синтеза авторский замысел приобретает свою подлинную полнокровность, а исполнительская индивидуальность находит своё наиболее яркое выражение, автор как бы находит себя в исполнителе, а последний – в авторе, их относительная самостоятельность «исчезает» в новом прочтении и полнокровной жизни самого произведения.

Завершение рассматриваемой стадии развития творческой концепции определяется тем важным моментом, когда первоначальный «свёрнутый» образ уже не может сохраняться лишь на втором плане сознания и вступает в прямое взаимодействие с новым образом, тем самым, прочерчивая путь к их синтезированию, как новый этап творческой работы.

---

<sup>1</sup> Боренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. –Л., Музыка, 1969. –С. 261.

<sup>2</sup> Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1958. –С. 130.

<sup>3</sup> Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. –М., Искусство, 1938. –С. 35.

## **К ВОПРОСУ О РОЛИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ**

В последние годы становится всё более важным возрастание роли самостоятельной работы студента в учебном процессе. Это нашло своё отражение и в учебном плане, в котором на это отводится более 40 процентов от общего количества часов. В связи с этим хочется несколько более подробно остановиться на том, как развить в студенте самостоятельное начало в процессе учёбы.

Известно, что профессиональное обучение пению начинается в более позднем возрасте, нежели у инструменталистов. Хотя, в последнее время этот возраст значительно помолодел. Если раньше пению начинали учиться после 18-19 лет, то теперь в лицеи и колледжи поступают в основном 14-15 летние подростки, среди которых многие юноши, а иногда и девушки ещё не прошли период мутации. Инструменталисты начинают занятия музыкой в 6-7 летнем возрасте, и к моменту поступления в ВУЗ уже умеют заниматься самостоятельно. Вокалисты же обычно начинают обучение с самых азов – изучения нотной грамоты, сольфеджио, теории музыки, получения начальных навыков игры на фортепиано. Чаще всего за три года обучения в лицее или колледже они не успевают полностью овладеть основами музыкальной грамотности, получить устойчивые первичные базовые знания и навыки, а это, в свою очередь, затрудняет их дальнейшее обучение в консерватории. Именно поэтому вопрос о необходимости развития навыков самостоятельной работы вне урока в настоящее время является очень актуальным.

В то же время к решению этой задачи нужно подходить очень осторожно. Дело в том, что студенту-вокалисту практически невозможно проводить визуальный контроль во время эмиссии звука, так как рабочий механизм – голосовой аппарат – является частью его организма. На начальных этапах обучения слуховой контроль также ограничен – певец слышит себя не так, как слышат его окружающие. Развитие же и контроль мышечных ощущений требует долгой, кропотливой работы, тем более что работа большей части мышц, участвующих в процессе голосообразования, не подчинены нашему сознанию.

Видимо вследствие этих причин некоторые педагоги-вокалисты категорически запрещают своим ученикам заниматься самостоятельно. В некоторых случаях это небезосновательно, так как неопытный ученик, ещё не умеющий контролировать себя, начинает петь в несвойственной его голосу тесситуре, излишне драматизирует, форсирует или, наоборот, слишком облегчает звук, чрезмерно увлекается взятием предельно верхних нот (зачастую, это происходит у студентов в виде соревнования – кто выше

возьмёт и дольше протянет верхнюю ноту), начинает подражать любимому певцу, тем самым нанося вред своему голосу. Это крайне опасно и может привести, в лучшем случае, к переутомлению или несмыканию голосовых связок, а иногда к временной (а то и вовсе!) потере голоса, как в известном кинофильме «Приходите завтра». Всё это говорит о том, что студента нужно направлять в необходимое русло, поощрять его поиски, а не запрещать их.

Для этого необходимо ставить перед учеником посильные в данный период для него задачи. Только постепенное приобретение самостоятельности в процессе обучения может сформировать из ученика настоящего художника. «...Одна из главных задач педагога... привить ему... самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели»<sup>1</sup>.

К сожалению, в вокально-методической литературе не так много работ, рассматривающих этот вопрос. П.Голубев в своей книге «Советы молодым педагогам-вокалистам» пишет: «...к сожалению приходится констатировать, что и в настоящее время самостоятельная работа у значительной части студентов, как в области развития голосовой техники, так и в области проработки заданий педагога, находится не на должной высоте»<sup>2</sup>. Однако без этого умения певцу не обойтись, ибо он в своей дальнейшей профессиональной исполнительской деятельности будет в основном полагаться на себя, ему придётся постоянно приспосабливаться к различным акустическим условиям театральных и концертных помещений.

Закладывать основы умения самостоятельно заниматься необходимо непосредственно на уроке пения. Поначалу это могут быть задания по выработке мышечных движений – тренировать поднятие мягкого нёба (при помощи зевка), делать упражнения для расслабления губ, нижней челюсти, развития артикуляционного аппарата, учиться делать правильный вдох и выдох и т.д. Известный вокальный педагог Узбекистана, воспитавший огромное количество замечательных певцов, И.П.Брызгалов говорит об этом так: «Для закрепления новых навыков, полученных на уроке, и самое главное, для воспитания активной самостоятельной работы необходимо на каждом занятии давать на дом конкретные задания и обязательно на следующем уроке проверять их выполнение. Каждое задание должно быть чётким, по содержанию конкретным и ясным, технически выполнимым, а потому количественно строго ограниченным»<sup>3</sup>.

Строение голосового аппарата певца, так же как психологические особенности и свойства личности, сугубо индивидуальны, именно поэтому среди основных принципов вокальной педагогики на первом месте стоит принцип индивидуального подхода. В процессе урока педагог должен объяснять ученику, что у каждого певца в пении наблюдается особая мышечная (двигательная) приспособляемость, что именно этим объясняется различная степень и форма раскрытия рта, положения губ и т.д., что всё

---

<sup>1</sup> Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1958. –С. 194.

<sup>2</sup> Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М., 1956. –С. 95.

<sup>3</sup> Школа пения для баритона и баса. – Т., 1987. –С. 79.

подчинено одному – наилучшей эмиссии звука. «Строго говоря, единственное, что может реально делать педагог в вокально-педагогическом взаимодействии – это организовать процессы самоконтроля, самоанализа и самоимитации ученика... Если этот процесс не организуется или даже разрушается педагогом... то никакая система не поможет»<sup>1</sup>. В самом деле, без развития самоконтроля в процессе подготовки к самостоятельной работе не обойтись. Необходимо научить студента осознавать процесс звукоизвлечения, разбираться в своих ощущениях во время пения, т.е. развивать его вокальный слух. Это поможет ему различать верные или ошибочные движения, научит анализировать их, управлять ими, постепенно у него будет отпадать необходимость в постоянном вмешательстве педагога в певческий процесс с целью подтверждений его действий. Приходится часто наблюдать, как ученик во время выступления не отрывает глаз от педагога. Ещё хуже, когда во время урока педагог бесконечно одёргивает певца, не давая ему возможности проанализировать свою ошибку и попытаться её исправить. Это приводит к тому, что обучающийся совершенно перестаёт себя контролировать и полностью полагается на мнение учителя. Думается, такой метод малоэффективен, ибо он связывает ученика, не даёт ему свободы. Даже в самом начале обучения, когда у молодого певца ещё масса недостатков, при выходе на сцену нужно воспитывать у него чувство, что он настоящий артист, что он своим пением должен нести мысль, создавать образ.

К сожалению, уровень профессиональной подготовленности у большей части студентов заметно снизился. В некоторой степени это связано с тем, что в приёмных экзаменах большая часть отводится тестам, а не творческим дисциплинам; что упростились требования для сдачи документов – к экзамену по специальности допускаются абитуриенты, не имеющие специального вокального образования, но имеющие диплом об окончании музыкального лицея или колледжа, что для получения второй специальности можно поступить сразу на второй курс, нужно только пройти творческое прослушивание и иметь аттестат об окончании музыкальной школы. Это связано с различными факторами – музыкально-теоретической базы, знания языков, общего кругозора, мировоззрения, мышления. В практике преподавания приходится, зачастую, сталкиваться с тем, что выучить мелодию и текст – это большая проблема. Поэтому приходится давать задания следующего плана – просольфеджировать мелодию, суметь сыграть её на фортепиано, выучить наизусть. Очень важно обращать внимание на точность в воспроизведении как мелодии так и текста, не пропускать (особенно во время разбора) ни одной ошибки, так как в дальнейшем они трудно поддаются исправлению. Существует ещё одна проблема, с которой приходится сталкиваться – языковой «барьер». В настоящее время большую часть студентов-вокалистов составляют национальные кадры – выпускники областных колледжей, многие из которых имеют великолепные голоса. Это

---

<sup>1</sup> Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – Санкт -Петербург, 2000.

очень отратно, но проблема в том, что подавляющее большинство из них не умеет говорить по-русски, и выучить с ними произведение на русском языке (не говоря уже об итальянском, немецком и особенно на французском) составляет огромный труд. В этой связи при освоении учебного материала приходится немалую часть времени тратить на правильное произношение, объяснять правила орфоэпии, находить аналоги в произношении с родным языком, переводить значение и смысл отдельных слов и фраз. Именно поэтому важно учить студента закреплять в домашней работе с текстом знания, полученные на уроке.

На старших курсах можно (и нужно!) разрешать распеваться самостоятельно, работать над выполнением различных вокально-технических задач. Поначалу эту работу нужно делать в классе, в присутствии педагога, который укажет на недостатки, выберет наиболее оптимальные для данного ученика упражнения. Кроме того, студента необходимо приучать к проведению анализа исполняемого произведения, обращать его внимание на авторские указания, ремарки. Постепенно такие задания следует усложнять, что в конечном итоге приучит будущего певца к работе с новым музыкальным материалом, научит решать не только вокально-технические, но и художественные задачи, ведь конечная цель обучения – воспитание технически оснащённого певца-музыканта, певца-артиста.

Как мы видим, выработка у студента навыков самостоятельной работы не ограничивается узко – техническими задачами, она требует от педагога мастерства в решении многих вопросов, с которыми приходится сталкиваться в учебном процессе. Это, конечно, очень нелегко, но в тоже время «на всех уровнях обучения очень важно требовать от ученика не пассивного пересказа преподнесённых ему истин, а самостоятельности суждений, чёткости формулирования своего отношения к полученной информации, а также точного понимания целей и задач любого своего действия, наконец, познания самого себя. Возможно, при таком воспитании успехи ученика на первых порах окажутся скромнее, чем находящегося под неусыпным вниманием педагога, но в дальнейшем это окупится формированием незаурядной, духовно богатой личности, способной к самостоятельной творческой деятельности»<sup>1</sup>. Думается, именно такой подход в деле воспитания певца даст наилучший результат и научит его грамотно и обдуманно решать вокально-технические и художественные задачи, позволит ему в дальнейшем находить профессиональные пути решения любых возникающих проблем.

---

<sup>1</sup> Красуцкая Л., Хакимова А. Современные проблемы музыкального образования // Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. –Т., 2008.

## **ОБРАЗ ТАШКЕНТА В ПЕСНЕ СУЛТАНА ХАЙИТБАЕВА «ТОШКЕНТ РУҲИ»**

В год 2200-летия города Ташкента хотелось более подробно остановиться на небольшом сочинении композитора Султана Хайитбаева (1926-2000) и как в этой песне отразились характерные черты его стиля.

Композитор любил свой город и посвятил ему немало страниц своей музыки. Он был пламенным патриотом своей Родины и воспевал в песнях Узбекистан, его города, народ и образ его жизни. Таковы, к примеру песни «Ўзбекистон сўзлагай» на слове Н.Нарзуллаева, «Шонли юртим» на слова К.Каримова, «Хивам менинг» на слова Э.Самандарова, «Бунёдкор» и «Тўқувчи киз қўшиғи» на слова Т.Тулы.

Исследователь узбекской музыки Садыр Вахидов, отмечая стилистические черты песен о Родине, наряду с именами М.Ашрафи и Х.Изамова, называет и С.Хайитбаева. «Так, в «чистых» традициях узбекской лирической песни созданы «Мой Узбекистан» М.Ашрафи, «Шонли элим» («Отчизна моя славная») Х.Изамова, «Ўзбекистон гуллари» («Цветы Узбекистана») С.Хайитбаева на слова А.Бабаджана и многие другие»<sup>1</sup>.

Обращаясь к песне «Тошкент рухи», хочется отметить, что в ней раскрываются характерные черты песенного творчества С.Хайитбаева, проявляется его новый подход к композиционной структуре, к трактовке жанра, к интонационной драматургии, к ритмике. Песня «Тошкент рухи» написана на текст народного поэта Узбекистана Уйгуна. Это гимн родному городу. Автор воспевает Ташкент как звезду Востока, как город дружбы и тепла. Краски этого города не могут не волновать людей творческого труда – художников, поэтов, композиторов. В многообразии поистине бесчисленного количества произведений о Ташкенте песня «Тошкент рухи» безусловно занимает достойное место.

Прежде всего, это песня показательна и интересна с точки зрения индивидуального подхода композитора к основной проблеме узбекского профессионального музыкального искусства – соотношения традиционного и современного. Говоря о песенном творчестве С.Хайитбаева, необходимо прежде всего отметить теснейшую связь с родной национальной культурой, на прочном фундаменте которой строится ярко индивидуальное своеобразие его музыкально-выразительного языка. Опираясь на интонационный строй узбекского мелоса, принципы формообразования и приёмы интонирования, С.Хайитбаев создал свой собственный творческий почерк, сочетающий национальные традиции с мышлением композитора второй половины XX века. Следует отметить национальный характер его музыки, причём

---

<sup>1</sup> Вахидов С. Узбекская советская песня. –Т., 1976. –С. 91.



национальность определяется не только принадлежностью композитора к узбекской национальной культуре, но и многими другими качествами его сочинений: от идей до языка, от сюжетов и образов до форм и жанров. В этом смысле «Тошкент рухи» особенно показательна. Очень интересна жанровая основа песни, в которой обнаруживаются признаки кошук и ашула, весьма оригинально и органично синтезируемые. От жанра кошук в «Тошкент рухи» тематическая ёмкость, лаконизм выразительных средств, чёткость метроритма с внутритактовой синкопичностью, простота речитативной мелодики с некоторой распевностью в кадансах. От ашула – постепенность подъёма к напряжённой кульминации – ауджу, с возвратом к исходной позиции.

В «Тошкент рухи» имеется три куплета, представляющих собой четверостишия. Они послужили основанием для создания трёхчастной репризной формы, которая, как известна, характерна для романсов, и в песнях встречается крайне редко. Выбор композитором именно трёхчастной формы следует считать несомненной удачей. Благодаря трёхчастной репризности песня приобретает удивительную законченность и классическую завершённость. Схематически общую композицию песни можно представить в следующем виде, причем особенность ее проявляется и в подчеркнутой автором музыки ладовой переменности как внутри куплетов, так и между ними:

|                    |              |                    |
|--------------------|--------------|--------------------|
| Второй куплет      |              |                    |
| Первый куплет      |              | Третий куплет      |
| ми эолийский с     | ре ионийский | ми эолийский с     |
| дорийским оттенком |              | дорийским оттенком |

Инструментальное вступление подготавливает вокальную партию:  
*Allegretto*



Оно занимает объём десяти тактов. Восемь тактов основаны на материале второго предложения первого куплета, а остальные два такта служат непосредственным вступлением к первому куплету. Во вступлении С.Хайитбаев своеобразно использует черты узбекских инструментальных наигрышей, аккордовую фактуру в партии правой руки фортепиано и

активные фигурационные ходы в партии левой руки. Характер музыки вступления – задорно игровой, жизнерадостный, лирико-танцевальный. Танцевальность, идущая от жанра кошук придаёт песне особое очарование, гибкость и особую эмоциональную приподнятость, грациозность и полётность.

Музыка гибко следует за текстом, оттеняя слоговые акценты, рельефность мелодике, основанной на узко объёмных интонациях, придаёт синкопированность, столь свойственная узбекскому фольклору:

*mf*

Жо - на - - жо - ним, гў - зал Тош-кен - тим,

Шарқ - да машъ-ал бўл - ган ша-хар - сан.

Меҳ - нат би- лан яш - наб - я- шар - ган,

бағ - ри гул- га тўл - ган ба- хор - сан.

Синкопы выступают здесь как фактор, преодолевающий статику метра и как средство, заключающее в себе узбекского мелоса. Последнее заключается в том, что, по тонкому наблюдению Т.Соломоновой эпизодические акценты образуют непрерывную цепь при второстепенном значении акцентов метрических.<sup>1</sup> Эти выразительные средства сообщают вокальной мелодии особое очарование, задор, подчёркивают лёгкий, изящный, игровой характер музыки.

Очень выразительно и фортепианное сопровождение, основанное на усульной ритмоформуле, красочно орнаментированной индивидуализированной фигурацией, умело найденной композитором. Перемещаемая в различные звуковысотные положения данная ритмоформула обогащается ладотональными оттенками, подчёркивая лирико-жанровый характер вокальной партии. Композитор многообразно использует ладо-гармонические краски, истоки которых находит в натурально диатонике узбекского фольклора. Первое предложение первого куплета завершается половинной каденцией на субдоминанте ми эолийского, чем также достигается яркая национальная характерность музыкального образа.

Во втором куплете, изложенном в ладу, высотно отстоящим на тон ниже основного – ре ионийском, но тесситурно помещённом в более высоком регистре, создаётся ощущение свежести звукового колорита.

Фа-ро - вон- сан, хал - кинг бах - ти- ёр,

тинч - лик юр - ти, кар - дош - лик шах - ри.

*f*

<sup>1</sup> Соломонова Т. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. –Т., 1978. –С. 34.

*f*

Гў- зал Тош- кент, о-мон бўл, о- мон,

*f*

хал - ки - миз-нинг ғу - ру - ри фах - ри.

*mf*

Тош - кент ру - хи биз - ни до - и - мо

*mf*

хам - кор - лик - ка дўст - лик - ка чор - лар.

Оригинально используя отклонения, тональные краски побочных ступеней, С.Хайитбаев достигает яркой динамизации развития. Колоритные краски ми ионийского и ля миксолидийского в инструментальном отыгрыше между первым и вторым предложением второго куплета создают естественный переход к кульминационной зоне песни во втором предложении второго куплета.

Третий куплет по сути является репризой трёхчастной композиции и возобновляет первоначальное эмоциональное состояние. Настроение бодрости и жизненной энергии композитор привносит в репризу – третий куплет несколько ладовых штрихов, обогащающих музыкальный образ: это тонкие гармонические нюансы в структуре аккордов, делают звучание ещё более ярко национально окрашенным. Натуральные септаккорды оттеняют натурально ладовую гармонию, усиливают национальный характер музыки. Таким образом, песня «Тошкент руҳи», отмеченная индивидуальными чертами стиля С.Хайитбаева, ярко характеризует узбекскую современную песню и, в частности, песню о Ташкенте.

Любовь к своему городу, любовь к своей земле ещё не мало будут волновать многих людей творческого труда – поэтов, композитов и художников. Ещё появятся много прекрасных произведений, восхваляющих Узбекистан, его города, жизнь народа, его обычаи и традиции.

**Д.А.Муталов**

оркестр дирижёрлиги кафедраси,  
доцент в.б.

## **ЎЗБЕК МИЛЛИЙ ЧОЛҒУ АНСАМБЛЛАРИ ИЖРОЧИЛИГИ МАСАЛАСИГА ДОИР**

Ўзбек халқ чолғулари оркестрлари ва ансамблларининг янги босқич ижрочилик даражасига кўтариш мақсадида, мустақиллик туфайли республикамизда сўнги йилларда халқ чолғу оркестрлари ва ансамблларининг фестивалларини ўтказиш яхши анъанага айланиб бормоқда. Фестивал ҳар йили Ўзбекистон давлат консерваторияси, «оркестр дирижёрлиги» ва «Ўзбек халқ чолғулари» кафедралари бошчилигида ўтказилади. «Оркестр дирижёрлиги» кафедраси таклифи билан навбатдаги фестиваль кўп овозли ансамбль ижрочилик йўналишига бағишланди ва кафедра аъзолари бир йил мобайнида иш олиб бориб, «Ёшлар йили»га бағишлаб, рус халқ чолғулари оркестрининг 120 йиллиги ва ўзбек халқ чолғулари оркестрининг 70 йиллигига – «Наврўз садолари» номли I Республика халқ чолғулари кўп овозли ансамблларининг фестивали деб номлади (2008 йил 24 апрел).

Ўтган фестивалларга бир назар солсак. 1978-1998 йилларда А.И.Петросянц вафотидан сўнг, устоз хотирасига бағишлаб концертлар ўтказила бошланди. Аввалига Мухтор Ашрафий номидаги Тошкент давлат консерваторияси (ҳозирда Ўзбекистон давлат консерваторияси) талабалар Катта оркестри, кейинги йилларда қатнашчилар сони кескин ўсганлиги муносабати билан, ўша даврдаги «Тельман» (ҳозирги М.Улуғбек) номидаги маданият ва истироҳат боғининг ёзги эстрадасида апрел-май ойларида ўтказила бошланди. Шунингдек ўзбек халқ чолғуларининг кўрғазмаси ва чолғуларга бағишланган дарсликлар, ўқув қўлланмалар ва бошқа услубий рисоалар кенг намоиш этилди. Бунда: Ҳ.Ҳ.Ниёзий номли мусиқа билим

юрти халқ чолғулари оркестри ва Р.М.Глиэр номли РМММИ халқ чолғулари оркестр жамоалари жалб этилган.

1999 йилдан фестивал ўтказиш анъанага айланиб, Республика даражасида ўтказила бошлади. Фестивал қатнашчилари доираси янада ҳам кенгайди. Бунда: Тошкент шаҳридаги санъат ва мусиқа мактабларининг халқ чолғулари бўлими иштирокчилари, Гулистон шаҳар санъат коллежи ва Бекобод шаҳар 11-сонли санъат мактаб халқ чолғулари оркестрлари қатнашди.

2000 йилдан фестивалга халқ чолғуларини энг қуйи иштирокчиларидан, яъни боғча болалари жамоасидан тортиб, Республикада мавжуд профессионал жамоалар. Бунда: Д.Зокиров номидаги халқ чолғулари оркестри, «Суғдиёна» миллий чолғулари давлат камер оркестр жамоалари ҳам қўшилди ва фестивал мавқеини кўтариш имкони яратилди.

2001 йил фестивал «Тошкент баҳори» номли халқаро мавқени ола бошлади. Бунда: Татаристон Республикасининг Қозон консерваторияси халқ чолғулари оркестри, Франциянинг Басклар мамлакати миллий чолғулари ансамбли, Индонезиянинг «Анклунг» ансамбли, Қ.Орозов номидаги қирғиз халқ чолғулари оркестри, Татимбет номидаги қозоқ халқ чолғулари оркестри иштирок этди ва Республикамиздан оркестр, ансамбль хилма-хил турлари: Ҳ.Ҳ.Ниёзий номидаги Республика мусиқа коллежи рус халқ чолғулари, «Сказ» рус халқ чолғулари оркестри (Навоий шаҳар «Фарҳод» маданият саройи), «Грёзы» рус халқ чолғулари оркестри (Эстрада-цирк коллежи), «Классик» (гитарачилар дуэти) жамоалари жалб қилина бошлади.

2002-2005 йилларда фестивал тадбирлари шу йўсинда давом эттирилди.

2006 йил 11 апрель. Ташкилотчилар сафига «Суғдиёна» давлат миллий чолғулар камер оркестри қўшилиб, «Ҳомийлар ва шифокорлар йили»га бағишлаб: «Яшаш учун ҳаракат: сил касаллигидан ҳоли бўлган дунё учун!» шиори остида V Республика халқ чолғулари ансамбл ва оркестрларининг хайрия фестивалини ўтказди. Бунда: Тошкент шаҳрининг болалар боғчасидан – профессионал жамоаларгача, Бекобод санъат коллежи, Навоий шаҳри маданият саройи қошидаги, Гулистон шаҳар санъат мактаби ва Тошкент шаҳри ўрта махсус ва Олий ўқув юртлари халқ чолғу оркестрлари қатнашдилар. Ҳомийлар томонидан фестивалга ажратилган маблағлар Республика Сил касалликлари давлат диспансер ва касалхоналарга топширилди.

2007 йил 18 апрел. «Ижтимоий ҳимоя йили»га бағишлаб: «Болаларимиз санъатимиз келажаги» номли VI Республика халқ чолғу ансамбллари ва оркестрларининг фестивали ўтказилди. Бунда: Олмалик шаҳри 8-сонли болалар санъат мактаби халқ чолғулари ансамбли, Бекобод шаҳри 11-сонли санъат мактаби, Гулистон шаҳар Ҳ.Ҳ.Ниёзий номли 1-сонли санъат мактаби ва санъат коллежи, Навоий шаҳар «Фарҳод» маданият саройи қошидаги ўзбек ва рус халқ чолғулари ҳамда Тошкент шаҳри ўрта махсус ва олий ўқув юртлари халқ чолғу оркестрлари қатнашдилар.

Фестивалнинг асосий мақсади вилоятларга етук мутахассисларни жалб этиш, чолғу усталари камлиги, чолғулар йўқлиги, талабга жавоб бермаслиги,

етишмаслигини аниқлаш ва уларнинг шароитларини ўрганиб имкон қадар амалий ёрдам бериш. Шу билан бирга ўтган фестивалларда қатнаша олмаган вилоят жамоаларини жалб этиш, дастурга киритиш ва ансамбл жамоаларига аҳамият бериш.

Аввалги фестивалларда ансамбль жамоалари мутлақо чалкаш, тўлиқсиз, бир қолипга тушмаган таркибларда ижро этдилар ва қандай созлар бўлса кўшиб ижро қилдилар. Ансамбллар бир овозли унисон йўлидан фарқ қилиб, дуэт, трио, кuartет, квинтет, секстет, септет ва октет кўринишида бўлиши керак. Улар нота асосида ижро қилишлари ва дастурларида композитор асарлари бўлиши, масалан: халқ аъанавий йўлидаги қайта ишланган, фольклор, байрам тантаналарида ижро қилинадиган ва композитор томонидан ноталаштирилган асарлар бўлиши мумкин. Чунки ансамбль таркибида ижро қилган ҳар бир созанда ёнидаги ҳамнафасини эшитишни, сезишни, у билан бирга фикрлашни ўрганади ва тарбияланади. Аниқроғи кўп овозли ансамбль мусиқасига кўникма ҳосил қилади. Бу айниқса энди санъат оламига кириб келаётган созандани профессионал руҳда ўсишига ундайди.

Профессионал ансамбль созандаси биринчи ўринда нота сабоғи билиши ва мусиқа назариясидан илк сабоқлари керак бўлади. Нота саводини билган ансамбль, оркестр ижрочилиги мактабини ўтган ҳар бир созанда: Бу келажаги порлоқ ва етук созандадир». Демак оркестрнинг ривожланиш келажак пойдевори бу – ансамблни ижро жамоасидир.

Шулардан келиб чиқиб, ансамбл таркибини бир қолипга тушириш, етишмаган овозларини киритиб меъорга келтириш мақсадида ҳомийлар томонидан тайёрланган чолғулар тўпламини – «Энг яхши кўп овози ансамбл»га, Тошкент шаҳар Шайхонтоҳур тумани Ҳ.Ҳ.Ниёзий номидаги 3-сонли болалар мусиқа мактабига, Тошкент шаҳар Учтепа тумани 9-сонли болалар мусиқа мактабига, Тошкент шаҳар С.Раҳимов тумани Маданият ва спорт бўлимига қарашли М.Қори-Ёқубов номи 2-сонли болалар санъат мактабига, Бекобод шаҳри 11-сонли санъат мактабига, Гулистон шаҳар Ҳ.Ҳ.Ниёзий номи 1-сонли санъат мактабининг аралаш халқ чолғулари оркестрларига тақсимланиши назарда тутилган. Вилоятларда кучли, меҳнаткаш мутахассислар бор лекин, бир тартибга туширилган созларнинг йўқлиги, камлиги ва етишмаслиги ҳам инобатга олиниб, фестивал ташкилотчиларининг назаридан ҳоли эмас. Энг қувончлиси йилдан-йилга, фестивалдан фестивалга ҳомийлар сафи кенгайиб бормоқда. Шу қаторда телерадиокомпания ходимлари билан мулоқот, энг яхши ижрочиларнинг ютуқларини газета ва журналларда ёритиш, Ўзбекистон республикаси бастакорлар уюшмаси, вилоят бастакорлари ва эркин ижодкорлар билан ҳамкорлик, уларни жалб этиш – фестивалнинг яна бир мақсадларидан бири.

Айниқса мутахассисларнинг объектив фикрлари, «Миллий чолғу» илмий-ишлаб чиқариш экспериментал лабораторияси ходимларини жалб қилиш, улар билан жойларда суҳбатлар уюштириш ансамбль жамоалари ривожланишига янада туртки бўлади. Бу фақатгина ижрочилик маҳоратини кўрсатиш эмас, балки бунинг тагида амалий ва илмий ишлар ҳам ётибди. Фестивалнинг асосий мақсади фестивал доирасида давра суҳбатлари, халқаро

илмий конференция ўтказиш ва меҳмон сифатида бу сафар фестивалга Россия санъат арбоби, санъатшунослик доктори, Гнесин номидаги Россия мусиқа академияси профессори, Информатика Академиясининг ҳақиқий аъзоси, Академик М.И.Имханицкий ва бир қатор етакчи мутахассислар таклиф қилинди.

Мақсад Ўзбекистонда кўп овозли ижрочилик санъатини халқимизга ёқадиган, севиб тинглайдиган даражага кўтариш. Бу ансамбль жамоаларини тартибга солиш бир даври бўлса, иккинчи даври – «оркестр», яъни ундан кўра мукамалроқ, ривожланган ва имкон даражаси ҳам кенг, бўлган ижро билан таъмиилшдир.

Кўзланган ишлар амалга оширилса, мақсаднинг биринчи поғонасидан ўтган бўлинади. Чунки иккинчи поғонаси кенгроқ режа яратиш, учинчи поғона режани тасдиқлаш, жойларга жорий қилиш масаласи туради. Бунда мутахассислар иш сафарларига бориши ва улар билан доимий алоқада бўлиши, жойлардаги аҳволни ўрганиб ҳаётга тадбиқ этиш, қидириш асосий вазифаларга киради.

Республика болалар мусиқа ва санъатини ривожлантиришга алоқадор бўлган жамоатчилик ташкилотлари ва етакчи мутахассисларни жалб қилган ҳолда 2009-2014 йиллар давомида «Болалар мусиқа ва санъат» мактабларини давр талабига жавоб берадиган ҳолда қайта таъмирлаш ёки янгиттан қуриш, шунингдек иш услубини тубдан ислоҳ қилиш масалаларини қамраб олган давлат дастури лойиҳаси устида илмий асосланган ҳолда амалий ишлар кўзда тутилди. Юртбошимиз «Юксак маънавият енгилмас куч» китобларида қайд этиб ўтганларидек: «Мусиқа санъатига, Болалар мусиқа санъати равнақиға, умуман мусиқа соҳасини ривожлантиришга берган аниқ фикр мулоҳазаларидан руҳланиб республикада шу соҳага алоқадор бўлган барча мутасаддилар, Ўзбекистон давлат консерваторияси етакчи мутахассислари катта куч ғайрат билан енг шимариб қуйидаги лойиҳани амалга ошириш борасида иш олиб бормокдалар.

**Г.Ю. Шамирзаева**

доцент кафедры  
общего курса фортепиано

## **НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПАРАФРАЗА» ВАЛЕРИЯ САПАРОВА**

«Парафраз» Валерия Сапарова – это масштабное концертное четырёхручное сочинение на тему песни И.Акбарова «Қайдасан». Сам жанр парафраз – виртуозной концертной инструментальной фантазии на темы популярных песен или арий, давал замечательную возможность экспериментировать в области гармонии, ритмики и формы, оттачивая композиторскую технику. Нечто подобное обнаруживается и в «Парафразе» В.Сапарова, увлечённого идеей совершенствования композиторского



мастерства посредством синтеза узбекского песенного материала и джазовой импровизации. Музыка сочинения показывает, насколько органично возможно соединить классические песенные и инструментальные джазовые черты, в то же время сохраняя их смысловое и стилистическое различие.

Инструментальные черты явно ощущаются в небольшом, но очень ярком вступлении, напоминающем блестящие бравурные интродукции к классическим вариациям. Здесь В.Сапаров выступает как продолжатель традиций жанра бравурных вариаций, типичных для сочинений Черни, Гуммеля, Мендельсона. Ансамблисты, исполняя вступление, должны подчеркнуть волевое начало, жизнерадостную энергию, скерцозный характер музыки. Следует также ощутить маршеобразность и героическое начало в музыке вступления, заложенное в квартовом скачке, что позволяет говорить о присутствии потенциальных тенденций к обновлению жанровой природы песенной темы И.Акбарова. После вступления следует изложение темы, затем семь вариаций и кода.

Обращаясь к распространённой в композиторской практике традиции сочинения вариаций на чужую тему, В.Сапаров использует в качестве темы популярную эстрадную любовно-лирическую песню «Кайдасин» И.Акбарова на слова Т.Тулы. Черты нового в песнях узбекского мастера сочетаются с такими свойствами традиционной мелодики, как пластичность мелодического движения, широкая распевность, поступенный подход и скачковый переход к кульминации. Образы традиционной ашула наполняются в песнях И.Акбарова современными чертами, в частности, преобладанием крупного ритмического рисунка с опорой на сильные доли такта, свободное обращение со скачковыми интонациями. Мелодика декламационно-речевого типа органично соединяется в песнях И.Акбарова с песенными интонациями, что нашло яркое отражение в «Кайдасин». Диатоническая в своей основе тема вариаций включает в себя два повторенных с некоторыми изменениями восьмитактных периода. В первой партии в верхнем регистре излагается в октавном унисоне мелодия песни «Кайдасин», а во второй партии в нижнем регистре аккомпанемент. Задача музыкантов добиться правильного распределения звукового баланса между партнёрами. Первая партия имеет ведущее значение и поэтому требует от ансамблиста полного звука и уверенной, яркой подачи тематического материала. Вторая партия содержит гармоническое заполнение и сопровождение и должна исполняться приглушённо, но с мягкими определёнными басами.

Концертность, предназначенность «Парафраза» для исполнения на эстраде обусловили характерные черты музыкального языка вариаций. Сочинение написано преимущественно крупным штрихом, яркими броскими красками. Выразительна и пианистична фактура цикла. Она даёт пример использования возможностей фортепианного дуэта как в плане фоническом, так и с точки зрения разнообразных приёмов звукоизвлечения.

В вариациях на первый план выступает джазовая импровизационность. Главная роль здесь принадлежит фигурационной фактуре и обновлению

жанровой природы темы. Варьирование с одной стороны раскрывает лирическую сущность темы, с другой – усиливает героико-торжественное начало, выявляет заложенные в ней маршевые и скерцозные элементы. Всё это выдвигает ряд исполнительских задач в плане раскрытия образно-эмоционального строя произведения.

Следует обратить внимание на сквозной характер вариаций, на отсутствие обычных цезур между вариациями. Известно, что в вариационных циклах цезурой можно разъединять или объединять вариации, таким образом размельчая или укрупняя форму. Можно подчеркнуть значение отдельных вариаций, предварительно приковав внимание слушателя к ним цезурой. Эти выразительные средства допустимы и в исполнении «Парафраза» В.Сапарова.

Анализируя структуру произведения необходимо понять характер взаимодействия партий. Доминирование роли первой партии наблюдается на протяжении всего цикла. Взаимодействие партий происходит на основе применения имитационно-полифонических элементов во второй партии, органично дополняющих первую, обогащая её, расцвечивая мелодическими связками джазового импровизационного характера, соединяющими различные построения, предложения, периоды. Они как бы имитируют инструментальный отыгрыш вокальной фразы, выполняя тем самым роль цезуры в форме. Эта характерная особенность узбекского фольклора встречается как в песенном жанре ашула, так и в профессиональной вокальной музыке устной традиции. Сохраняя в целом гомофонно-гармонический склад, типичный для песенного жанра – в цикле это выражено в соотношении: первая партия – мелодия, вторая – аккомпанемент, В.Сапаров расцвечивает фактуру мелодическими фигурациями, используя тембровые и динамические контрасты, четкую артикуляцию.

Ансамблистам необходимо уделить особое внимание ритмической точности и синхронности исполнения. В первой вариации партнёры должны ощутить внутреннее движение музыки, возникающее благодаря вариантному развитию, осуществляемому композитором с большим мастерством. Динамике развития способствует также тональный план вариации. Отклонение в до минор – субдоминантную тональность, красочные септаккорды усиливают функциональную напряжённость. Ладовая и тональная неустойчивость активизирует музыкальное развитие.

В третьей вариации обращает на себя внимание джазовое импровизационное начало. Тремоло в первой партии, короткие синкопированные реплики и подскакивающие рэгтаймовые ритмы во второй партии придают музыке эстрадную эффектность и ярко выраженный танцевальный, скерцозный характер. Здесь следует добиться идеальной ритмической чёткости и согласованности намерений партнёров.

Красочность, богатство колористических оттенков фактуры достигается как собственно фортепианными средствами, так и путём имитации тембров инструментов джазового инструментального ансамбля типа биг-бэнда: саксофона, кларнета, трубы, тромбона, контрабаса, ударных. Оригинально

претворив приёмы джазовой импровизации, В.Сапаров привносит тем самым в произведение экспрессию, патетику повышенной эмоциональности. С поразительной свободой и непринуждённостью композитор использует приёмы, заимствованные из практики джазового музицирования.

От вариации к вариации напряжение нарастает, фактура уплотняется, разрастается и расцветивается. Её говорящие интонации, выразительные паузы отличаются предельной экспрессивностью. Взаимодействие голосов музыкальной ткани становится всё более неразделимым. Стираются грани деления функций голосов на ведущие и сопровождающие. Вся фортепианная ткань мелодизирована до мельчайших деталей, словно соткана из бесконечной гаммы оттенков и настроений. Пульсация нарастающего динамического движения неуклонно ведёт к кульминации произведения, которая приходится на заключительную седьмую вариацию, обнаруживающую некоторые признаки репризности. В ней возобновляется первоначальный вид изложения: мелодия в октавно-аккордовом удвоении в первой партии и гармоническое сопровождение во второй. Эта вариация и последующая за ней кода звучат в тональности субдоминанты до минор, в которой и завершается «Парафраз».

Несмотря на то, что в заключительной вариации возобновляется в общих чертах облик темы, необходимо отметить, что сама тема приобретает здесь качественно новый характер звучания, что позволяет говорить о динамической репризности. Ремарка *marcato* указывает на торжественный приподнятый тонус музыки. Песенная тема приобретает черты героического марша, сливаются воедино жанровые признаки песни и марша. Дорийская ладовая окраска придаёт звучанию несколько эпический оттенок.

Седьмая вариация и кода – блестящий концертный финал цикла. Исполняя данную вариацию, музыканты должны подчеркнуть упругое маршевое начало, волевою собранностью и праздничную открытостью. Плотное и насыщенное *f* призвано усилить восприятие темы как реальности. Небольшое агогическое отклонение от темпа, органично и естественно подготавливаемое предшествующим данной вариации четырёхтактным предыктом, содержащим острые ритмические аккорды, тремоло и активно восходящий пассаж, может способствовать укрупнению образа. Здесь допустимо замедление темпа, рельефно подчёркивающее значимость появления темы в своём первоначальном и в то же время трансформированном облике.

В коде композитор как бы прощается с темой, возобновляя джазовое импровизационное начало. Особенно эффектен раздел *cantabile* с ремаркой *subito, p*, в котором интонации темы звучат очень хрупко и изысканно в тончайшей смене ладовых и гармонических красок, создавая лирический одухотворённый образ, который неожиданно приводит к развязке сюжетной линии развития в скерцозной каденции. Джазово-импровизационная каденция завершается ярким аккордом двух инструментов эстрадного ансамбля – кларнета и саксофона-тенора.

Педадь в «Парафразе» применяется исполнителем второй партии. Она должна быть экономной, прямой и короткой на первой и третьей долях такта, подчёркивая басы. Готовясь к концертному выступлению, необходимо тщательно продумать общий исполнительский план, в котором важную роль играет динамическая драматургия, основанная на постепенном нарастании эмоционального напряжения звукового фактора, приводящих к кульминации в седьмой вариации, а затем психологической разрядке в коде.

«Парафраз» В.Сапарова по своим художественным достоинствам достоин быть включенным в лучшую часть современного узбекского композиторского творчества.

**И.А. Абдуллаева**  
доцент кафедры  
общего курса фортепиано

### **НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ В РАБОТЕ НАД АНСАМБЛЕВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ОБЩЕГО КУРСА ФОРТЕПИАНО**

Фортепианный ансамбль является одним из наиболее сложных видов исполнительского искусства и несет в себе самостоятельную художественную ценность. Исполнитель не может считаться полноценным музыкантом, если он не овладеет практикой игры в ансамбле. Большинство молодых музыкантов в период учебы стремятся, в основном, к освоению лишь исполнительской специальности, не учитывая при этом, что одной исполнительской подготовки для дальнейшей профессиональной деятельности не достаточно.

В преподавании ансамбля органически сплетаются общие цели педагогики с задачами, обусловленными спецификой данного предмета. В работе педагога в классе общего фортепиано сложно выделить какой-либо период особой трудности, т.к. практически все периоды педагогической деятельности достаточно сложны. Сам характер музыкального искусства предполагает развитие у исполнителя ассоциативного мышления. Прежде всего, это развитие воображения, фантазия. Тут велика роль педагога, задачей которого является раскрытие образного содержания произведения.

Художественный образ, это широкое понятие, в него входит также понятие музыкального образа, который представляется как эмоциональное отражение действительности в музыкальном воплощении. Разговор о художественном образе исполняемого произведения возникает после первого же исполнения ансамблевого произведения от начала до конца. На этом этапе педагог демонстрирует свое умение точно формулировать свои мысли, фантазию, убедительность логических выводов. Педагог должен не только указывать ансамблистам на ошибки и делать выводы, но и аргументировать их, дополняя образными сравнениями. Учитывая специфику предмета

общего курса фортепиано, педагогу необходимо в начале работы над произведением обратить особое внимание на партию каждого из партнеров, добиваясь точного воспроизведения нотного материала: ритма, штрихов, динамики и интонации.

С вопросом динамики связано представление участников ансамбля о «ведущей партии», т.к. отсутствие понимания правильной расстановки сил, взаимодействие с партнером приводят к излишнему форсированию мельчайших деталей своей партии, мешающая художественному восприятию в целом и чувству партнера. Безусловно, динамические эффекты в ансамбле приобретают большую яркость, чем в сольном исполнении. Необходимо обратить внимание студентов-ансамблистов на мелодические интонации в каждой партии, которые несут в себе главную мысль произведения, являясь основой психологического настроения. Законченности образа помогают гармонические, колористические, метраритмические и темповые нюансы. Так, у импрессионистов главную роль играет колористическая изысканность, у романтиков – красочная динамика и колорит, у классиков – особое значение приобретает фразировка, акценты в произнесении мотива и дыхания.

В процессе работы над произведением интонационный образ в сознании исполнителя диктует характер звукоизвлечения, определенные штрихи. Штрих, как и интонация, имеет большое разнообразие оттенков, способов звукоизвлечения. Следовательно, чтобы достичь желаемого результата, педагог должен добиваться от студентов отточенности интонации штриха до такого совершенства, чтобы это способствовало созданию музыкального образа.

Еще одной трудностью в процессе работы над ансамблевым произведением является сохранение ритмического единства. Как правило, у исполнителей не бывает абсолютно одинаковых недостатков, поэтому необходима индивидуальная работа с каждым студентом по выявлению и устранению ритмических ошибок. Если эта работа не будет проделана достаточно тщательно, то это может привести к погрешностям при публичном выступлении. Синхронность воспроизведения нотного текста – это одно из самых главных технических требований в ансамблевой игре. Решению данной задачи способствует продуманный и согласованный обоими исполнителями темп произведения. Важным качеством ансамблистов является и умение слышать «звучащие паузы», это необходимый залог синхронности исполнения.

В работе над ансамблевым произведением, педагог должен обращать внимание на то, чтобы студент привык к чуткому взаимодействию с партнером: ощущать звуковое равновесие исполнения пассажей в одном темповом единстве и не пренебрегать выразительным значением паузы. Музыкальный материал, разделенный на две партии должен звучать у ансамблистов как органичное целое. Если передаваемый от партнера к партнеру материал сугубо технического плана, то крайне важно, чтобы у обоих

исполнителей была полная ритмическая точность и совпадение чувства темпа.

Сложным препятствием для студентов, играющих в ансамбле, является и унисонное звучание текста. Рецепт по преодолению этой трудности, по указанию педагога является совместная работа техническими приемами. Именно этот период совместного творчества выявляет степень близости художественных позиций ансамблистов.

Согласованный план интерпретации произведения возникает, прежде всего, под контролем педагога и при самостоятельной работе студентов. Работа каждого участника ансамбля в своей основе состоит из чисто технических задач: нахождение удобной аппликатуры и приемов звукоизвлечения, преодоления технических трудностей. Необходимо упомянуть и о том, что сталкиваясь со значительными фактурными и техническими трудностями в работе со студентами целесообразнее переходить к совместной игре, поскольку это дает верное решение технических проблем, опора на партнера подсказывает удобный вариант.

При самостоятельной работе студентов уже определены многие составные части исполняемого произведения – стилевые особенности, план интерпретации, исполнительские задачи. Все это контролируется педагогом, общение с которым для участников ансамбля имеет важное качественное значение. Тем не менее, в основном, приоритет в работе должен сохраняться за различными формами самостоятельной работы. Успешность самостоятельной работы студентов зависит от творческой инициативы каждого из них, сходство их индивидуальностей, общности музыкального воспитания, широты кругозора.

Педагогу не следует при работе со студентами над ансамблевыми произведениями ограничиваться только теми, которые будут вынесены на концерты. Прохождение большего числа ансамблевых произведений в классе общего фортепиано студентами разных факультетов даст им возможность познакомиться с творчеством композиторов разных эпох, со стилевыми особенностями музыки и способствовать большему развитию навыков по чтению с листа.

Сформированный навык чтения с листа – один из важных компонентов в том комплексе знаний, которым должен обладать студент. Именно при чтении с листа удастся преодолеть зажатость, скованность студента. Чтение с листа – сложный процесс, и здесь развитие опережающих слуховых представлений и умение понимать структуру музыкального произведения играет очень большую роль. Определенное затруднение, при чтении нот с листа, представляет недостаточно устойчивая связь между зрительной и двигательной функциями. В связи с этим, педагог должен добиться от студента свободной ориентировки двигательного аппарата на клавиатуре, без постоянного зрительного контроля, так называемой «слепой» игре. Студенту необходимо научиться играть не глядя на клавиатуру сначала внутри одной позиции, затем перейти к увеличению их числа и переносу рук из регистра в регистр без зрительного контроля. Безусловно, читать с листа в ансамбле

значительно труднее, чем при игре соло. Учитывая специфику предмета и то условие, что уровень подготовки студентов разных факультетов навыкам чтения с листа различен, возникает проблема при игре в ансамбле, т.к. каждая неточность одного из партнеров сбивает другого. Можно рекомендовать для устранения этих трудностей, к примеру, студентам теоретико-композиторского факультета и наиболее продвинутым студентам других факультетов использовать при чтении с листа четырехручные переложения симфонических произведений. При этом большую пользу в решении данной задачи может оказать совместная игра с педагогом, который сможет во многом подсказать по ходу исполнения и упростить возникающие при этом трудности. Прохождение большого числа произведений обучает студентов быстрой ориентации в новом материале, обогащает музыкальный опыт конкретными исполнительскими представлениями, создает объемный репертуар. В этом плане выполнение замысла «заинтересованности» неоценимую услугу окажет эскизная форма прохождения произведения. Различия студентов по степени одаренности, подготовки и музыкальному развитию отражается в выборе репертуара. Перед педагогом стоит сложная задача – выявить слабые стороны исполнительства студентов и подобрать произведения, которые помогали бы в исправлении исполнительских недостатков. В то же время, это должны быть произведения различные по форме, содержанию, стилю и фактуре, разнохарактерные, включающие в свое число европейскую, русскую, национальную классику. Не лишним будет и самостоятельное ознакомление студентов с доступными для них произведениями, как правило, значительно более легкими, чем те, которые изучаются под контролем педагога. Именно эта работа выявит степень подготовленности студента, его знание особенности стиля композитора, форму музыкального произведения. Особую сложность представляют современные ансамблевые сочинения. Сложность эта объясняется значительным обновлением музыкального языка и изменением идейно-художественного содержания произведений.

Свободное владение фортепианной фактурой является необходимым основополагающим компонентом формирования музыкального мышления у студентов всех специальностей. Это фундамент профессионального оснащения музыканта. В фортепианной фактуре сконцентрированы выразительные средства музыкального языка, озвученные исполнителем, реализуется содержательность музыки. Студенту-ансамблисту необходимо: умение слышать и осмысливать фактуру в соответствии с ее строением, понимание образного значения фактуры в произведениях различных исторических эпох и стилей. Профессионально-грамотное прочтение фактуры является необходимой основой для формирования слуховых представлений у студентов. Чтобы успешно решать задачи формирования слуховых представлений следует строить методику обучения с учетом особенностей музыкального мышления, сложившегося у студентов разных факультетов, в результате ориентации на творческую специальность. Педагогу необходимо опираться на особенности слухового развития

студентов различных специальностей в расширении возможности для наиболее благоприятного продвижения во владении фортепиано и в частности ансамблевым исполнительством.

В заключении необходимо еще раз подчеркнуть, что и выбор репертуара должен соответствовать техническому уровню и музыкальной зрелости студентов и предусматривать последовательность степеней трудности проходимых произведений с учетом художественной ценности репертуара.

**С.А.Ушнурцева**  
доцент кафедры  
общего курса фортепиано

## **И.СТРАВИНСКИЙ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО** (заметки исполнителя)

В творчестве величайшего композитора XX века И.Стравинского проявились основные тенденции развития музыкального искусства современной эпохи. Моделирование – основной творческий метод композитора. Используя различные стили (русская архаика, барокко, французский классицизм, джаз) И.Стравинский создал яркие новаторские произведения. Его перу принадлежит свыше 100 опусов различных жанров, в числе которых и произведения для фортепианного ансамбля: Вальс цветов для двух фортепиано (1914), Три лёгкие пьесы в четыре руки (1915), Пять лёгких пьес в четыре руки (1916-1917), Концерт для двух фортепиано (1931-1935), Соната для двух фортепиано (1943-1944). Фортепианные дуэты составляют интереснейшую и наименее исследованную область творчества И.Стравинского. Они включают в себе наиболее характерные, специфические особенности инструментального ансамбля, на которые указывает, в частности, Н.Катанова: «Амбивалентность жанровой сущности двухрояльного ансамбля – одно из важнейших проявлений природы концертирования как композиционного метода».<sup>1</sup>

Концерт для двух фортепиано – вершина неоклассицизма в творчестве композитора. Он был написан специально для гастрольных поездок с сыном Сулимом – пианистом, по странам Южной Америки и городам, неимевшим своих оркестров. Работа над Концертом была начата в 1931 году и окончена в 1935 году. Это сочинение, состоящее из четырёх частей, является монументально-симфоническим циклом со сквозным развитием тематического материала. Оригинально сочетание в одном цикле

---

<sup>1</sup> Катанова Н. Ансамбль для двух фортепиано и его роль в современной музыкальной культуре// Современное исполнительство. К проблеме интерпретации музыки XX века. –М., 2003. –С. 100.



разнообразных форм: первая часть – *Con moto*, вторая – *Notturmo*, третья – *Quatre*, четвёртая – Прелюдия и fuga.

Первая часть была написана в 1931 году в форме сонатного аллегро. В развернутом среднем эпизоде воспроизводится колорит звучания джазового ансамбля. Ноктюрн, являющийся второй частью цикла, был создан тремя годами позже. Он представляет разнохарактерный красочный материал с изысканной фактурой. В третьей части – Вариациям не предпосылается тема, контуры которой угадываются в изобретательном фактурном изложении начала первой вариации. Из тематического материала вариаций постепенно собирается тема fugи, которая появляется в утверждающем звучании в конце части. Известно, что драматургический приём развития к теме, а не от темы использовался композиторами XX столетия, в частности, М. де Фальей в Концертно-симфоническом триптихе, впоследствии Р.Щедриным в Третьем фортепианном концерте.

Четвёртая часть – Прелюдия и fuga по схеме расположения материала (А В А В<sub>1</sub> А – где А материал прелюдии, В – fuga, В<sub>1</sub> – fuga на обращенную тему) напоминает финал Сонаты op. 110 Бетховена, а в теме fugи усматривается некоторое сходство с темой fugи Баха E-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира», причем особенности формы fugи заключаются в различных модификациях темы, данных в процессе имитационного развития. «При сочинении концерта я пошёл по стопам вариаций Бетховена и Брамса, и fug Бетховена, – писал И.С.Стравинский, – Я очень люблю свою fugу и особенно кусок после неё и вообще концерт, пожалуй является моим любимцем среди прочих инструментальных сочинений».<sup>1</sup> Концерт был впервые исполнен композитором в ансамбле с сыном Сулимой в Париже в зале Гаво 21 ноября 1935 года.

Звучание Концерта яркое, броское, эффектное, благодаря фактурному изложению, рассчитанному на большие концертные залы. Фактура стилистически разнопланова и несмотря на техническую сложность, удобна в пианистическом плане. И.С.Стравинский, будучи гастролирующим пианистом и композитором, сочиняющим свои произведения за роялем, хорошо чувствовал клавиатуру, что и отразилось в удобстве фактурного изложения. «Рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях... Каждая написанная мною нота была испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается».<sup>2</sup>

В партитуре Концерта сконцентрированы основные стилевые особенности композиторского письма И.С.Стравинского: мотивный лаконизм, мозаичность тем, полифункциональность, полимодальность, политональность, полиритмичность, полиметричность, полифоничность, штриховая и артикуляционная множественность, фактурная изобретательность, своеобразие графики композиторского письма. Здесь же

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Диалоги. –Л., 1971. –С. 156.

<sup>2</sup> Там же, с. 90.

нашла своё отражение и новая звонная ударная трактовка фортепиано в колокольных эпизодах, в имитациях звучания цимбал, в некоторых приёмах джазовой стилистики. Определяется и особое значение ритма как «металлического каркаса» в восприятии цельности формы, а также в нагнетании эмоционального напряжения.

Концерт сложен в исполнении как в техническом, ритмическом, ансамблевом, так и в интеллектуальном плане, который заключается в объемном охвате партитуры Концерта со свободно перемещающимися голосами в пределах двух клавиатур (условно четырёх партитурных строк), многоплановости партий с многочисленными красочными элементами, а также регистровых и артикуляционных контрапунктов, требующих определенной «режиссерской работы». И.Стравинский возродил барочную форму музицирования, воссоздавая эффект одновременной импровизации, характерной для исполнительского искусства XVII века. Стилизацию барокко подтверждает монументальная фресковая звучность концерта, полифонизация фактуры, пунктирность ритма, токкатное движение равными длительностями, противопоставление музыкального материала не на тематическом уровне, а на основе тембра, артикуляции, динамики, активное использование приёма *martellato* для придания четкости, ясности звукоизвлечения, ступенчатая динамика, эпизоды контрастной динамики (*subito*), почти беспедальный пианизм.

Для тонкого понимания стиля композитора помимо глубокого изучения творчества и авторских исполнительских записей, необходимо и постижение его музыкальной эстетики, получившей отражение в литературных работах.<sup>1</sup> Рационализм проявляется во всех формах творчества И.Стравинского. Он отвергает понятие «интерпретация», мастерство исполнителя он видит в точном выполнении авторских намерений и считает проблемой своего стиля – «Это проблемы артикуляции и ритмической дикции. Нюансы зависят от них. Моя музыка может пережить почти всё, кроме неправильного или неопределенного темпа».<sup>2</sup> В своих высказываниях он затрагивает вопросы динамики и педализации: «Я сам использую динамику для различных целей и различными способами, но всегда, чтобы подчеркнуть и проартикулировать музыкальную мысль. Изгибы постоянно меняющегося динамического диапазона чужды моей музыке».<sup>3</sup> «... Я никогда не писал музыку, требовавшую усиленной педализации».<sup>4</sup> И.Стравинский был отличным пианистом, выступавшим публично с исполнением своих произведений. Из воспоминаний Сулимы: «Когда он играл, он вкладывал гораздо больше, чем напечатано. У него было очень тонкое изысканное туше.

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Музыкальная поэтика. – М., 2004.

**Стравинский-собеседник.** – М., 1988.

<sup>2</sup> Стравинский И. Диалоги. – Л., 1971. – С. 247.

<sup>3</sup> Там же, с. 279.

<sup>4</sup> Там же, с. 36.

Вообще его манера не была сухой, бесстрастной и отчужденной, как видимо хотелось бы утверждать многим».<sup>1</sup>

Художественный и технический уровень концерта предполагает ансамбль высокопрофессиональных исполнителей, обладающих музыкальной эрудицией, виртуозной техникой, мастерством ансамблевого музицирования на уровне импровизации. Работу над концертом можно определить как режиссёрско-постановочную, где вначале осмысливается художественная идея, а затем и выбор пианистических средств и приёмов её воплощения. Исполнительский тонус в концерте волевой, энергичный: «В моей музыке не нужно делать оттенков. Нужно повернуть рычаг и дать энергию две тысячи вольт...»<sup>2</sup>. Эпизоды импозантного звучания не исключают полярных, требующих тонкой нюансировки, звуковой гибкости. Все элементы стиля должны быть воспроизведены абсолютно точно. Важна чёткость ритмической дикции и разнообразие акцентов, зависящих от характера музыки. В рельефности вырисовывания деталей не должно теряться ощущение цельности формы. Исполнителям не следует упускать из внимания высказывание композитора о том, что в его Концерте для двух фортепиано «сильнее выявлены дионисийские черты»<sup>3</sup>.

Концерт И.Стравинского прочно вошёл в концертный репертуар пианистов мира, в том числе и Узбекистана. Его неоднократно исполняли в Государственной консерватории Узбекистана и на различных концертных площадках фортепианные ансамбли: В.Долженкова – И.Галущенко, Н.Лебедева – С.Ушнурцева, В.Асминкина – О.Асминкина.

Включение этого масштабного произведения в концертный репертуар молодых исполнителей Узбекистана, принесёт несомненную профессиональную пользу в оттачивании пианистического мастерства, совершенствовании ансамблевой техники, а также в более полном, глубоком понимании стиля И.Стравинского, этого замечательного мастера, творчество которого оказало большое влияние на развитие музыки второй половины XX и начала XXI веков.

**Н.В. Кнноринг**  
преподаватель кафедры  
общего курса фортепиано

### **ЭДИСОН ДЕНИСОВ. СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО. ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА (к 80-летию со дня рождения композитора)**

Эдисон Денисов (1929-1996) вошёл в историю музыки XX века как смелый и яростный новатор. Новизна и своеобразие его музыки сразу же

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Статьи, воспоминания. –М., 1985. –С. 352.

<sup>2</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. –Л., 1976. –С. 183.

<sup>3</sup> Друскин М. Игорь Стравинский. –Л., 1979. –С. 23.

вызывали множество споров и дискуссий. Талант композитора не сразу получил признание. Поначалу его ставили в ряды наиболее левых радикалов. Однако яркая самобытность, эмоциональность, мастерство композиторской техники первых же сочинений доказали правомерность избранного им пути.

Э.Денисов родился в Томске в семье инженера и в раннем детстве проявил как очень яркие музыкальные, так и математические способности. После окончания фортепианного отделения музыкального училища он окончил механико-математический факультет Томского университета. Денисов долго не мог сделать выбор между математикой и музыкой. Он сочиняет много музыки и одно из своих произведений посылает Д. Шостаковичу, который отнёсся к нему с большим интересом. Это событие сыграло решающую роль в жизни Денисова: музыка становится для него главным и единственным призванием. Он отправляется в Москву и поступает в консерваторию в классы композиции Шебалина и фортепиано В. Белова. После окончания аспирантуры в 1960 году Э. Денисов становится преподавателем Московской консерватории.

Соната для флейты и фортепиано была создана в 1961 году и посвящена её первому исполнителю-флейтисту А. Корнееву, ныне профессору Московской консерватории, удостоенному почетного звания «Золотая флейта России». Она относится к числу ранних сочинений композитора, когда внимание его было сосредоточено на камерных жанрах, позволяющих творческие эксперименты с разными тембрами, формой, стилями, новыми техниками. По справедливому наблюдению музыковеда Г. Григорьевой: «Первая половина 60-х годов характеризуется наиболее сложным функционированием стилевых тенденций. Резкие сдвиги, скачки, перепады отражают поиски интонационной новизны, попытки выхода в ранее не освоенные образные сферы»<sup>1</sup>. Всё это в полной мере можно обнаружить в Сонате для флейты и фортепиано, отличающейся яркой самобытностью, смелостью подхода к жанру. Как и последующие камерные сочинения композитора Соната оказалась весьма продуктивной, сохраняя свою жизнеспособность до нашего времени, привлекая музыкантов и исполнителей своей красочностью, многоплановостью, символической многозначностью музыкальных образов.

Это произведение, входящее в программы республиканских и международных конкурсов, предоставляет исполнителям возможность продемонстрировать блестящее мастерство, художественную фантазию, ансамблевую чуткость. Всё это возможно лишь при условии тщательной и кропотливой работы ансамблистов над нотным текстом, доскональным изучением каждой детали, каждого штриха, имеющего в этом сочинении, равно как в других камерных ансамблях Денисова, огромное смысловое значение. «Чем глубже мы проникаем в ткань сочинения, утверждал

---

<sup>1</sup> Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М., 1989. – С. 57.

Денисов, тем более тонкие и глубокие закономерности обнаруживаем»<sup>1</sup>. Эти слова композитора словно адресованы исполнителям, обратившимся к звуковому воплощению данного произведения.

Основу драматургии Сонаты составляет идея преобразования основной темы, воплощающей в себе импульс напряженной воли, находящей выражение в широкоохватном устремлении мелодического рисунка, завоёвывающего большое пространство, утверждаясь в красочной звонкой трели. Это как бы образ бескрайнего простора, беспредельной выси и в то же время символ человеческой мечты в стремлении к достижению идеала возможно в таком смысле, как это понимал А. Скрябин.

Эта многозначная в символическом плане тема, открывающая пролог-экспозицию в темпе *Lento espressivo*. Эта музыка очень органично завершает Сонату в качестве эпилога как обрамление, придавая композиции удивительную стройность.

Начальный раздел очень сложен в ансамблевом отношении. Смена размера подчёркивает свободный, импровизационный характер течения музыки, образующей диалог между флейтой и фортепиано. Поиски композитора в Сонате обращены как в область интонации, так и тембра. Примечательна новизна интонационного строя, обнаруживающая элементы серийной техники, свободно трактованной композитором, изобретательной модификацией музыкальной ткани, образной трансформации тематического материала.

Фортепианная партия Сонаты содержит различные виды фактуры, основанные на взаимодействии линейных и аккордовых форм движения в сложных ритмических проявлениях. Полифоничность составляет основу стилевого своеобразия Сонаты, обнаруживая себя на разных уровнях и в различных проявлениях. Это взаимоотношения флейты и фортепиано, в партии которых важное выразительное значение имеют диалогические формы изложения, дополняющие и углубляющие партию флейты, а также вступающие с ней в диалог. Причём полифоничность проявляется не только во взаимоотношении инструментов, но и внутри партий ансамблистов: у флейты как скрытая полифония в одnogолосной фактуре, а у фортепиано в разнообразных имитационных и контрапунктирующих соединениях голосов.

Обратим внимание на резвую смену фактуры в 5 такте вступления, где в партии фортепиано появляются вертикальные структуры: созвучия усложняются и приводят в своей ритмической динамике к мощному кульминационному подъёму, на вершине которого в *sff* как бы растворяется в вышине. Композитор рекомендует играть этот аккорд арпеджиато, подчёркивая его тембрально правой pedalю.

В цифре 2 в партии флейты появляется новая тема на *pp*, отмеченная авторской ремаркой *dolce*. Она имеет широкораспевный кантиленный характер и продолжает идею воплощения образа бескрайнего простора. Мелодические подъёмы и спады, чутко оттеняемые пульсирующими

---

<sup>1</sup> Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 10.

аккордами в партии фортепиано образуют красочное звуковое полотно, создают ощущение широкого пространства. Этот раздел требует особый чуткости пианиста, задача которого здесь следовать исполнительским намерениям флейтиста, демонстрирующего виртуозное мастерство владения техникой дыхания и исполнения мелких фиоритур.

Экспозицию Сонаты завершает соло флейты, партия которой построена на остинатных интонациях в низком регистре в темпе *Meno mosso* и в нюансовой шкале *ppp* с небольшими виолочками. Это соло исполняется очень свободно с постепенным замедлением темпа, словно замирая в тишине, подготавливая к новому этапу драматургического развития: *Allegro impetioso*, где инициатива переходит к фортепиано, врывающемуся мощной лавиной грозных неумолимо суровых триолей восьмых в глубоких басах. Нюанс *f sub.* подчеркивает экспрессию движения. Этот основной раздел Сонаты исключительно сложен в ансамблевом отношении и требует четкой ритмичности, ощущения единого пульса движения при довольно самостоятельной линии каждого из инструментов и полифоничности фактуры фортепианной партии.

Этот раздел выполняет в Сонате функцию разработки. В нём композитор изобретательно развивает тематический материал экспозиции-пролога. Это короткие мотивы-формулы, построенные на триольных фигурациях восьмых. Такого рода интонационные структуры создает предельное напряжение, яркую неповторимость интонации.

В процессе развития тема обрастает разного рода опеваниями, образует цепь развитых и сложных вариантов. Постепенное накопление опевающих мелодических побегов приводит в кульминационным фазам, в которых в партии флейты звучат длящиеся тоны в высоком регистре, создающие ощущение выси, дали и широкого пространства. В цифре II, где высоко парящая мелодия флейты сопровождается нервно скандированными, судорожными аккордами в партии фортепиано. Скандирование достигает предельной силы ожесточенности, почти исступленности, смятения в кульминационном разделе Сонаты в цифре 15. Этот раздел подобен функции скерцо в сонатном цикле. Остинатный пунктирный ритм в партии левой руки в глубоких басах, тревожные ритмы судьбы, имитирующие этот же мотив в партии флейты в каноническом изложении наконец, тема главной партии стремительная в своем неукротимом взлёте в нижнего в средний регистр и застывшая словно на продолжительной трели – все эти выразительные средства направлены на создание драматического напряжения, колоссального эмоционального подъёма к главной, центральной кульминации на пронзительно звенящей в высочайшей тесситуре трели флейты, на фоне которой фортепиано берет инициативу на себя. В темпе *Poco meno mosso* происходит постепенный спад напряжения и в цифре 19 возобновляется эмоциональное состояние пролога, но как зеркальное отражение, призрачное и фантасмагорическое. Главная тема звучит у флейты ослепительно ярко и впечатляют аккорды судьбы неумолимо и грозно, постепенно переходя в извилистые и гармонические фигурации,

импульсивные в своём движении, завершаясь продолжительнейшей трелью в партии правой руки. На фоне этой сумрачной трели возобновляется соло флейты, говорящие интонации которой и завершают это сочинение мотивом судьбы на *ppp*.

Заключительный раздел Сонаты воспринимается как эпилог драмы, предоставляя слушателю проявить фантазию и свободу постижения многозначного смысла музыки Соната Денисова в этом отношении благодатна. Думается, что Денисов всегда осознавал это как художник, пристальное внимание уделявший логике развития музыкальной мысли при насыщении своей музыки различными символами и музыкальными шифрами, являющимися определенными факторами для стимуляции исполнительской мысли и чувства. «Графическое кодирование музыкального произведения, – писал композитор в своей работе «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие», – является процессом создания его пространственного двухмерного эквивалента, допускающего ту или иную степень свободы при реализации»<sup>1</sup>.

Сонату можно на мой взгляд трактовать как миниатюрный свободно трактованный сонатный цикл с прологом и эпилогом, причем пролог является также и экспозицией, а эпилог совмещает в себе функцию сокращенной репризы и коды. Центральный раздел Сонаты воспринимается как драматическая разработка и скерцо, являющееся кульминационной фазой всего произведения. Непрерывно развивающаяся музыкальная ткань живого организма постоянно находится в движении, в эволюции, гармония меняется с каждым новым проведением ритмической формулы, которую мы условно называет ритмом судьбы или темой судьбы по аналогии с бетховенской темой судьбы из пятой симфонии. Непрерывное оstinatное движение в скерцо создаёт ощущение извечной неизбежности хода времени. Заключительный эпилог – это и страстный пафос жизнеутверждения и истаивание, уход, построен на постепенном убывании верхних регистров. Звучание затемняется, под конец остается лишь низкий регистр флейты. В теме все больше пауз, все больше выпадений пульса, наконец, движение останавливается совсем. Соната кончается сумрачной, грустной музыкой, как бы исчезающей в бесконечной дали вечности.

Предлагаемая мною исполнительская концепция Сонаты для флейты и фортепиано неоднократно исполняемая как автором этих строк, так и студентами моего класса в концертно-исполнительской практике и не претендует на единственно исключительно возможную. Вполне допустимы и другие версии трактовки музыкального содержания Сонаты. Все дело заключается в мастерстве владения исполнительскими выразительными средствами и степени постижения художественного содержания музыки этого интереснейшего сочинения, освоение которого многое даёт как исполнителям так и слушателям в плане их духовного обогащения.

---

<sup>1</sup> Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. – М., 1986. - с. 11.

## **ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПАКИСТАНА**

Находясь в длительной командировке автор имел возможность собрать определённое количество записей образцов традиционной и современной музыки народов Пакистана, а также некоторую научную литературу, что нашло свое воплощение в данном выступлении, главная цель которого – желание познакомить с некоторыми традиционными жанрами и формами музыки народов Пакистана.

Цивилизация народов, населяющих субконтинент Индостан, является одной из самых древних на земле. Известно также, что музыкальная культура народов Пакистана своими корнями уходит в далёкое прошлое. Музыка этой страны очень своеобразна, и она определяется особенностями исторического развития и географического расположения, а также разнообразием этнического состава населения. Самые ранние сведения о музыкальной культуре были найдены на раскопках Мохенджодаро и Хораппы, которые расположены на территории нынешнего Пакистана.

Как известно, в августе 1947 года в результате бурного роста антиколониального движения и на основе религиозно – общинных принципов на месте Британской колониальной Индии возникли два независимых государства: Индия и Пакистан. Пакистан расположен в северной части южно-азиатского субконтинента и граничит с тремя государствами – Индией, Ираном и Афганистаном. В соответствии с конституцией 1973 года провозглашен федеративной республикой под названием Исламская Республика Пакистан, состоящая из четырёх провинций (Пенджаб, Синд, Северо-Западная пограничная провинция и Белучистан). Население составляет 150 млн.чел., из них панджабцы, синдхи, пуштуны, белучи, брагуи, кашмирцы и другие национальности. Население говорит на 12 основных языках (не считая английского, который используется как второй административный, деловой язык в верхних слоях общества). Государственным языком считается – язык урду. Основная масса населения говорит на языках пенджаби, синдхи, урду, гуджарати и раджастхани, пушту, белучи, ховари или читрали, кохистани, кашмири, кафири и брагуи.

Сложность этнического состава населения Пакистана привела к разнообразию музыкальных традиций. По истории народов Индостанского субконтинента нам известно, что после основания в Индии мусульманами из центральной части Азии и Средней Азии феодальных государств, позднее империи Бабуридов, происходило соприкосновение индийской музыкальной культуры с музыкальным наследием мусульманского Востока. В процессе исторического развития и на основе синтеза музыкального искусства индусов и мусульман музыкальная культура Пакистана сложилась как весьма



своеобразная система. В музыкальной науке она называется «североиндийская» или «хиндустан». Современная традиционная музыка народов Пакистана представлена двумя основными пластами: фольклором и профессиональной музыкой устной традиции. К разряду последнего относятся, например такие жанры, как рага, каввали, газель, дхрупад, хаял, тхумри, тарана, кафи, дадра, тапа.

Очень своеобразна и богата народная, т.е. фольклорная музыка Пакистана, ведущее место в которой принадлежит музыке пенджабцев. Пенджабские народные песни отличаются ярко выраженными локальными особенностями, которые проявляются в ритме, в мелодии, образах и т.п.

Народная музыка Северо-Западной пограничной провинции (области Пешавар, Дераисмалхан) близка музыкальным традициям соседних районов Афганистана и памирцаев Таджикистана.

Особым своеобразием отличается музыка провинции Белучистан, в которой мы находим сходные черты с формами музыкального творчества народов Ср.Азии и Афганистана. Предлагаем Вашему вниманию народную песню на языке белучи «О Лейла» в исполнении Мурида Буледи.

Кашмирская народная мелодия на ударно-струнном инструменте «Сантур» один из примеров народной музыки кашмирцев, проживающих на северо-востоке Пакистана. Она очень близка музыке узбеков и таджиков.

Когда речь идёт о классической традиционной музыке провинции Синд нужно особо отметить заслуги великого поэта, музыканта, мусикарабастакора, основателя новой музыкальной школы синдского народа конца XVII-XVIII веков Шах Абдуль Латиф Бхатаи (1690-1752 гг.), чьи песни и сочинения звучат и сегодня среди народа.

Его книга «Рисала» – «Трактат о музыке», написанна в поэтической форме. В этой уникальной музыкальной поэме на языке синдхи он умело рассказывает о формах классической музыки того периода раг и рагни, перечисляет названия всех музыкальных инструментов, усовершенствует музыкальный инструмент «танбуро», сделав его пятиструнным, открыв музыкальную школу, собирает 36 раг и рагни, разрабатывает новый стиль исполнения этих раг, который известен среди музыкантов как «Стиль Шах Латифа». Из них 30 песен исполнялись и исполняются и сейчас на стихи самого поэта. Кроме этого на основе классической народной музыки он сочинил 17 мелодий, такие как «Кальян», «Кхамадж», «Деси», «Аса», «Басант» и т.д. Примером служит музыка из произведения Шах Латифа на духовом инструменте – «алгоза» – двойная флейта в исполнении Химсу Хана.

Нужно отметить, что религия ислам занимает особое место в политической, общественной жизни народов Пакистана. Радио и телевидение буквально забиты программами, посвящёнными исламу, большое внимание при этом уделяется пропаганде мусульманского образа жизни и морального кодекса, основой которого является бесприкословное повиновение духовным руководителям и власти. В телепередачах вы не увидите танцующих женщин. Солистка, выступающая со сцены, обычно, держится очень

скромно, без лишних движений. Проведение исламизации общества резко повлияло на тематику исполнения различных музыкальных жанров, т.е. поются песни, восхваляющие «Аллаха» и пророка Мухаммеда.

В связи с этим явлением очень популярным стал жанр «наът» – пение религиозно-мистических поэм, стихов без музыкального сопровождения. В канун религиозных праздников организуются конкурсы на лучшее исполнение «наът» – религиозного исполнения («ид-уль-фитр» – праздника после окончания поста в месяц рамазан, «ид-уль-азха» – праздника жертвоприношений, дня рождения пророка Мухаммеда).

В Пакистане вопросами изучения музыкального наследия, традиционной, народной и фольклорной музыки занимаются Пакистанский национальный совет по искусству, институт культуры и институт народного наследия в Исламабаде, а также факультет синдологии Синдского университета в Хайдарабаде. Совет по делам искусств выпускает ежеквартальный иллюстрированный журнал – «Культура», посвящённый научно-исследовательским работам по искусству, музыке, поэзии и литературе. Кроме этого журнала Совет искусств печатает научные труды по музыке пакистанских музыковедов. Ведущими музыковедами страны считаются Кази Захир-уль-Хак, Афзал Парвиз, профессор Кудратулла Фатими, Адиб Сухейл и др.

Особой популярностью пользуются классические жанры: рага, каввали и газель. Несколько слов о жанре «газель». Газель – считается одним из самых распространенных жанров в Пакистане и Индии.

Прочитав научные исследования музыковедов Индии и Пакистана таких, как Ачарийа Брихаспати и Адиб Сухейл, мы находим сведения о том, что становление и развитие музыкального классического жанра «газель» относится к XIV веку. Основоположителем жанров классической вокальной музыки «газель» и «кавали» считается великий поэт, ученый, музыкант-бастакор Амир Хусрав Дехлави (1253-1325 гг.), который является также изобретателем парного ударного инструмента «табла» и струнного инструмента «сетар»<sup>1</sup>.

Ученый XVII века Мухаммад Нурасад Чиштий в трактате «Нағмаи Ушшоқ» (Мелодия Ушшак), рассматривая персидско-таджикские музыкальные традиции и их связи с Индией, перечисляет целый ряд жанров, в частности, «рехта», «қавл», «қаввали», «тхумри», «хаял», «газель», «нақш», «амал», «пешрав» и др. Он пишет, что эти музыкальные формы бытовали на территориях Мавороуннахра, Хурасана и Индии<sup>2</sup>.

Музыковед из Пакистана Адиб Сухейл утверждает, что «А.Х.Дехлави усовершенствовал не только музыкальные инструменты, но и также сочинял

---

<sup>1</sup> Адиб Сухейл. Поэзия-душа музыки, а танец её часть // Журнал “Сакафат” – “Культура”. – Исламабад, 1977. –С. 15.

<sup>2</sup> Раджабов А. Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока. //Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. –Т., 1981. –С. 213.

произведения по нижеследующим жанрам индийской традиционной музыки, как «рехта», «каввали», «накш», «гул», «газель»<sup>1</sup>.

«Газель» как поэтический жанр занимает особое место в поэзии народов Востока, также характеризует вокально-инструментальный жанр в индо-пакистанском музыкальном искусстве. Этот прекрасный и разнообразный музыкальный жанр очень популярен среди любителей классической музыки Индии, Пакистана, Бангладеш, Афганистана, Ирана и основывается на одной из форм поэзии, которая называется «газель». Слово «газель» в переводе с языка урду обозначает стихотворную форму, лирическое стихотворение.

Музыкальный жанр «газель» можно разделить на три формы:

- Классическая «газель»;
- Легкая «газель»;
- «Фильми газель», т.е. газели, сочиненные для фильмов.

Газель исполняет певец или певица в сопровождении таких струнных инструментов, как ситар, саранги, сурмандал, ударного инструмента табла и духового инструмента бансури. Солист аккомпанирует себе на клавишном инструменте «фисгармония». Такой ансамбль считается профессиональной группой. На вечерах газелей на сцене могут выступать четыре музыканта, например, солист на фисгармонии, исполнитель-таблист, сарангист и флейтист.

Газели исполняются на языках урду, хинди и персидском языках поэтов XIV-XX вв. Амир Хусрав Дехлави, Мирза Галиба, Мухаммада Икбала, Файз Ахмад Файза, Ахмада Фараза и ряда других поэтов. Популярными исполнителями газелей в Пакистане считаются Мехди Хасан, Гулям Али, Фарида Ханум, Мунни Бегум Абида Парвин, Нусрат Фатех Алихан и другие. Предлагаю Вашему вниманию газель М.Галиба и перевод с языка урду на узбекский язык:

Ул парини зикр этиб, сўнг ўзини қилгай баён,  
Бўлди ахир у рақиб, доим эрди роздон.

Мен ўзимни баланддан бир тамошо қилардим,  
Бўлмади лекин насиб аршдан пастрок макон.

Бўлмасин ғийбатчи деб ёру дўстдан нолисам –  
Душманимни ўзимга қилиб олдим ҳамзабон.

Қай ҳисобда бемисол, қай ҳунарда яккамиз?  
Бизга, Ғолиб, бесабаб бўлди душман осмон.

Таковы основные традиции музыкальной культуры Пакистана сегодня.

---

<sup>1</sup> Адиб Сухейл. Поэзия-душа музыки, а танец её часть // Журнал “Сакафат” – “Культура”. – Исламабад, 1977. –С. 15-16.

**М. М Мирзакиров**  
старший преподаватель кафедры  
духовых и ударных инструментов

### **КУЗНИЦА ПЕРСПЕКТИВНЫХ КАДРОВ (К 65-летию образования ГСМОШИ)**

Одним из старейших музыкальных образовательных учреждений Узбекистана является Государственная специализированная музыкальная общеобразовательная школа-интернат (ГСМОШИ). Это учебное заведение было образовано в 1944 году указом Совета Народных комиссаров Узбекистана, как Специальная школа-интернат для подготовки военных музыкантов. Большинство учащихся составляли дети, потерявшие родителей во второй мировой войне.

В 1956 году школа-интернат была передана в ведомство Министерства Просвещения Узбекистана и была переименована в Государственную специализированную музыкальную общеобразовательную школу-интернат музыкальных воспитанников, а её учащиеся были дети из малообеспеченных семей и дети сироты.

В этом музыкальном общеобразовательном учреждении получили первоначальное музыкальное образование такие видные деятели музыкальной культуры Узбекистана как Народный артист Узбекистана профессор З.Хакназаров, Заслуженный артист Узбекистана профессор К.Усманов, Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан А.Назаров, Заслуженный артист Узбекистана К.Каюмов, Заслуженный работник культуры Республики Узбекистан Г.Халиков, Заслуженный артист России Ю.Дранга, Заслуженный артист России солист симфонического оркестра Большого театра России В.Тарасов, Заслуженный артист России солист симфонического оркестра г.Ульяновска А.Москалёв, Главный дирижёр Узбекского Государственного музыкального театра имени Мукими Ж.Артыков, Заслуженный артист Республики Узбекистан Ш.Умиджанов, профессор Измирской консерватории Б.Матниязов, Заслуженный артист Узбекистана член Королевской Академии кавалер ордена Михаила Дмитриевича Романова II степени 2008 года С.Рахматов, Художественный руководитель театра студии «Алладин» Р.Хамракулов и многие другие музыканты – исполнители на духовых инструментах, известные во всём мире.

Большой вклад в подготовку кадров-исполнителей на духовых и ударных инструментах внесли такие замечательные музыканты-преподаватели как заслуженные артисты республики А.Малкеев, П.Беяков, В.Мелкомини, Р.Сафаров, В.Веригин и многие другие яркие исполнители и высокопрофессиональные преподаватели на духовых и ударных инструментах. Необходимо подчеркнуть, что основу кафедры духовых и ударных инструментов Государственной консерватории Узбекистана

составляют выпускники именно этой школы-интерната. На кафедре Государственной Консерватории Узбекистана плодотворно трудятся такие высококвалифицированные специалисты, воспитанники школы, как Заслуженный Артист Узбекистана профессор Б.Салихов, старшие преподаватели Р.Нигматов, М.Вафоев.

Почти все музыканты-духовики военных оркестров некогда обучались именно в этом музыкальном интернате. Более половины всех студентов кафедры духовых и ударных инструментов Государственной консерватории Узбекистана составляют так же выпускники школы-интерната.

Разумеется, что успехи и достижения воспитанников школы-интерната не случайны. Это результат кропотливого повседневного труда педагогов, воспитателей, которые вкладывают в дело воспитания будущих музыкантов все свои силы, талант и вдохновение. Поэтому не удивительно, что выпускники этого старейшего учебного заведения успешно проявляют своё дарование не только в областях музыкального искусства, но и в других сферах науки и творчества. Выпускники школы-интерната – всесторонне развитые, многосторонние образованные личности, ряд из которых стали крупными учёными, специалистами в различных областях знаний. Среди них необходимо назвать таких учёных, как кандидат медицинских наук профессор А.Туляганов, кандидат медицинских наук заведующий отделением сосудистой хирургии при Государственной медицинской Академии Узбекистана А.Ганиев, кандидат медицинских наук В.Ищенко, Х.Иманходжаев, окончивший МИМО, работавший в МИД Узбекистана и другие.

Ни один музыкальный конкурс Республики не проходит без участия воспитанников школы-интерната, где они обычно занимают призовые места. В 2008 году в Италии на VI Международном конкурсе стал лауреатом Ф.Муродкулов. На последнем Республиканском конкурсе среди Средних специальных учебных заведений (ССУЗ) стали лауреатами Б.Кадыров (класс старшего преподавателя М.Мирзакирова), У.Жураев (класс преподавателя В.Лазарева).

Большое внимание уделяется оркестровому классу. Оркестры нашей школы-интерната участвуют во многих конкурсах и фестивалях духовой музыки и удостоиваются почётных мест и ценных призов.

На сегодняшний момент коллектив школы-интерната продолжает активно участвовать в строительстве культуры Независимого Узбекистана, своим творческим трудом служить великому делу воспитания нового поколения. Это и есть главная задача, стоящая на современном этапе перед старейшим специализированным музыкальным образовательным учреждением Узбекистана, который в свои 65 лет не утратил своего значения в деле воспитания творческой молодёжи.

## **ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Практически все барабанщики согласны с тем, что время и его ощущение являются главными обязанностями исполнителя на ударных инструментах. И всё же, слишком многие из нас именно этим моментам не уделяют достаточно внимания.

В данной статье делается попытка осмыслить категорию времени и его ощущение, приводятся упражнения и рекомендации по проблеме улучшения чувства времени у исполнителей на ударных инструментах. Надеюсь, последующая информация внесёт определенные изменения в подходе к игре на ударных инструментах.

Одна из важнейших функций возложена на ударника, а именно определение чувства метра и ритма всего исполняемого произведения. Иначе говоря, то, что цементирует форк композиции.

В ансамблевой игре важно быть уверенным, что чувство мерта и ритма, ощущение времени у всех одинаково.

Очень важно заниматься под метрономом-клик. Это помогает быть подготовленным к любой ситуации, в которой может оказаться исполнитель – от студийных сессий до живых выступлений. Необходимо слиться с метрономом и играть, не надо бояться!

Хороша практика в разных стилях музыки во всевозможных темпах. Выполняя это упражнение важно не играть только под клик или метроном, необходимо играть под музыку.

Зачастую именно барабанщик задаёт метр произведению, а значит, определяет каким образом музыке звучать! Лучшие пример это John Bonham в Led Zeppelin ударники этих групп «закладывали» мощный тяжёлый *грав* в основу – часто с «запозданием». А вот Stewart Copeland с его завораживающей энергией, заставлял музыку звучать стремительно. Они оба в списке одних из известнейших и почитаемых барабанщиков, но с абсолютно с разным чувством игры во времени.

Исполнительская практика рекомендует: при работаете с чувством времени других музыкантов необходимо внимательно слушать и вносить коррективы. Например, неоднократно я сдерживал гитариста от разгона песни или пресекал тенденцию биг-бэнда к замедлению. В конце концов, я сильно сосредоточен на своём собственном времени, чтобы быть уверенным в том, что сам создаю для группы прочную основу. Иногда я замедляю некоторые части песни для того, что бы получить тяжёлый *грав* с «оттягом». Но опять же, в быстром бибоп-треке, мне хочется – мчаться быстро и разгоняться!!!

Бесспорно, разной музыке присущи разные чувства времени. Хорошие примеры, противоположные по движению «Kashmir» группы Led Zeppeli, где *грув* тяжёлый, с «оттягом», с игрой позади клика. А вот «Synchronicity» группы Police звучит «драйвово», практически с опережением. «Owner of a lonely heart» группы Yes – это отредактированная и выровненная точно в ритм композиция. В «Seven steps to heaven» Майлса Девиса или «West side story» Baddy Rich Band, время движется и изменяется в музыке, оно гибкое.

Чтобы улучшить или сосредоточиться на своём времени, необходимо играть под CD и программировать хорошие *грувы* или *луну*. Зачастую, это гораздо более интересно и вдохновляюще, чем репетиции под клик-трек. Полезно практиковаться в качественном *груве*, под запрограммированный трек или клик, с последующим добавлением 4-х или 8-ми тактовых заполнений и возвратом к *груву*. Это хорошая тренировка для того, чтобы быть уверенным в том, что вы не опережаете время исполнения в ансамбле.

Хочется подчеркнуть важность развития внутренних часов. Один из приёмов – прижимать педаль хай-хета носком (или ступнёй) левой ноги, выделяя пяткой четверти или восьмые ноты. Всё это действенно и в том случае, когда вы приподнимаете свою ногу и под метроном работаете над открыванием хай-хета для создания новых ритмических рисунков. Но основная мысль заключается в том, чтобы развить своё чувство времени, свой внешний хронометр, топя пяткой ноги одновременно с кликом метронома, во время исполнения *грува* остальными конечностями. Это действительно помогает в развитии внутреннего чувства времени. Более того, это дает возможность играть за установкой и в случае, если немного выбиваетесь из времени, – это не создаёт большой проблемы в силу того, что моя левая нога играет ровно в клик. Итак, опираясь на хронометрическую точность исполнения левой ногой, этот прием позволяет играть ровно.

В нашей исполнительской практике часто просят записываться только под метроном и только потом записывают остальные треки. Советую не воспринимать метроном как машину, а, скорее, как кого-то с действительно хорошим чувством времени. Именно поэтому хорошо практиковаться под клик, который звучит как «ковбел», и важно распознавать количество bpm (beats per minute – ударов в минуту).

Есть определённые музыкальные стили, которые требуют от барабанщика игры с точностью метронома-клика. Использование метронома-клика как некой точки отсчёта и создание *грува* настолько насколько можно. И ничего страшного, если играют бэкбит с небольшим запозданием относительно клика, потому-что клик не попадёт в окончательный «микс». То, что играется под машину – вовсе не обязывает звучать как машина.

Очень важно слушать великих ударников, чтобы развить своё чувство времени. Слушать те треки, которые у всех на слуху, такие как: «The Funky drummer», «Cissy Strut», «When the levee breaks», «Rosanna». Играть под эти записи каждый день и это разовьёт у ударника чувство времени, и познакомит вас с прекрасными *грувами*.

Если у ударника хорошее чувство времени, и он умеет играть «шафл», медленно в трёх четвертях, и несколько фанковых битов, то возникает возможность работать с этим всю жизнь. Но если у вас плохое чувство времени, даже если вы можете сыграть все фразы Vinnie Colaiuta из книги, вы не сможете работать!

Работа с различным чувством времени разных музыкантов часто называют «Химией». Обычно легко получить представление об особенностях игры других музыкантов в «миксе». Необходимо послушать группу, с которой предстоит играть и ваши внутренние часы автоматически подстраиваются. Музыка подсказывает, где должен располагаться ваш бит.

Чувство и настроение произведения или песни в первую очередь зависят от барабанщика и от того, насколько хорошо он создаёт ощущение времени в песне, что означает исполнение партии, которая работает для данной песни и заставляет её звучать хорошо. Если время барабанщика нестабильно, то у музыкантов группы нет точки опоры, следовательно, образуется нестабильная, напряжённая обстановка. Барабанщик обязан обладать уверенным, стабильным чувством времени, для того, чтобы песня звучала хорошо.

Во время «живого» исполнения очень много факторов влияет на то, как музыканты слышат друг друга, в этом случае хороший мониторинг крайне необходим.

Также в порядке вещей важно тактично пояснить причину проблемы тому, кто явился «камнем преткновения» в данном случае, для того, чтобы он мог исправиться или рассмотрел свою партию подробнее, чтобы позднее дописать её, в случае, если нет возможности сыграть её вместе с коллективом в данный момент. Репетируете ли Вы или находитесь в студии, где всегда поджигает время – будьте точны и расположите музыкантов доверять вам, и играть с вами.

В случае с вашим естественным чувством времени, без клика, всё очень зависит от того, что ощущается верным для песни. Не надо полагаться на внутренние часы; они слишком зависимы – даже от процессов происходящих внутри нас, мы остаёмся один на один со временем, в то время как к музыке подключается кто-то ещё с собственным чувством времени.

Работая без клика, ваше тело должно двигаться в естественном для человека ритме, чтобы придать музыке живое ощущение и органическую гибкость для того, чтобы она звучала хорошо. Если мышцы зажаты, напряжены – музыка будет звучать именно так – зажато и неорганично.

Многолетний исполнительский опыт показал, что очень важно заниматься под метроном-клик по двум причинам. Первая – это станет для вас естественным, вы научитесь играть не отвлекаясь на клик, научитесь звучать при этом естественно. Вторая – клик поможет вам избавиться от ваших плохих привычек «плавания» в темпе, будет способствовать развитию точности и стабильности игры во времени. Это не значит, что вы станете машиной; вы всегда сможете ослабить контроль настолько, насколько вам этого хочется, чтобы играть более органично и следовать с группой во



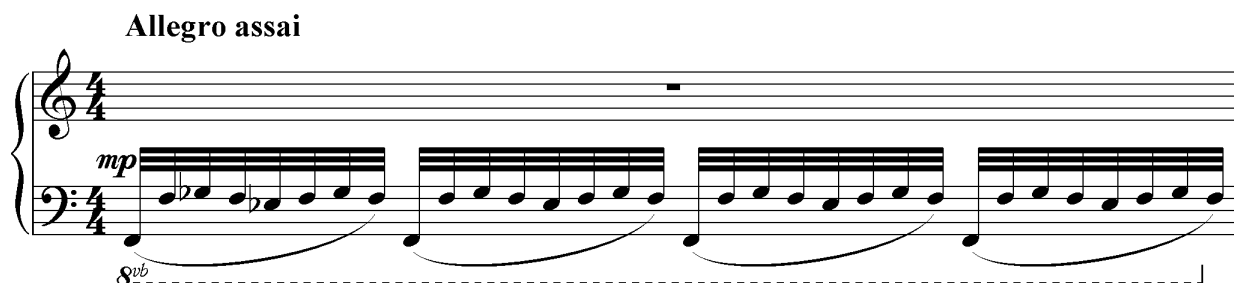
времени как пожелаете. Однако очень сложно адаптироваться к клику, если вы не упражнялись и не играли под него или если вам с ним некомфортно. Помните, что если барабаны точны – остальные музыканты могут заниматься работой над своими партиями, т.е. ощущение времени ударника альтруистично.

**Н.А.Букин**  
профессор

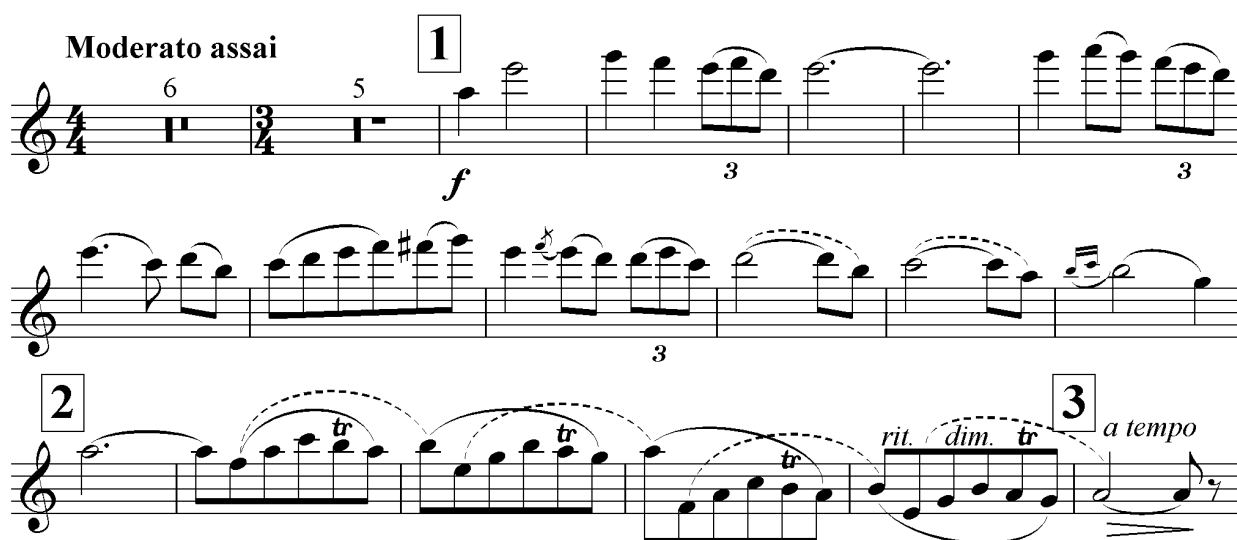
**С.ЮДАКОВ. ФАНТАЗИЯ ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И  
ФОРТЕПИАНО**  
(исполнительские рекомендации)

Фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано (1948 г.) С.Юдакова относится к раннему периоду творчества известного композитора, но в ней уже ярко определились некоторые черты стиля, характерные для его музыки, как то – самобытность, красочность тематизма, импровизационность, светлая лирика, оптимистическое мировосприятие, сочная жанровость, разнообразные средства выразительности, подразумевающие широкое и свободное владение исполнительскими приемами участниками ансамбля. Музыка Фантазии очень выразительна, эмоциональна, окрашена национальным колоритом. Она восхищает ритмическим разнообразием, мастерским использованием возможностей инструментов. Все это, несомненно, привлекает исполнителей разного ранга – от учащихся до концентрирующих артистов.

Во вступительном разделе Фантазии исполнитель-пианист должен почувствовать свободу импровизации, естественно, пластично переходить от одного ритма к другому, уметь подражать игре на восточных народных инструментах (на таре, кеманче, дудуке, зурне), достигая колористичности звучания. Для этого необходимо разнообразие туше, использование полупедали и вибрирующей педали:



Основной тематический материал состоит из двух тем – лирической и танцевальной, которые варьируются, обогащаясь тембровыми, регистровыми и динамическими красками. Светлая, напевная мелодия лирической темы задумчиво-созерцательного характера вначале изложена в партии скрипки:



В ее исполнении важно достичь хорошей связанности долей тактов в протяженную мелодическую линию, разумного распределения смычка, незаметной смены направления в его движении и непрерывной активной вибрации. Для достижения большей плавности звуковедения, пластичности, фразировки и удобства исполнения темы скрипач необходимо:

1) в 9 и 10 тактах после цифры 1 последние восьмые сыграть на один смычок с предыдущими нотами, отделив их цезурой;

2) с 3 такта после цифры 2 первые восьмые последующих тактов залиговать с предыдущими тактами.

Это пожелание относится и к аналогичному эпизоду в партии виолончели, а именно: 1) к 4 и 5 тактам после цифры 4; 2) к 1, 3, 4 и 5 тактам после цифры 2. Чтобы избежать пестроты звучания в мелодии темы (ц. 2), скрипач обязан сыграть 2 и 3 такты целиком на струне *ми*, используя соответственно пальцы 2, 1, 2, 4, 3, 2 и 3, 0, 1, 3, 2, 1, 4 (со второй восьмой) и 5 такты – на струне *ре*. Здесь можно рекомендовать следующую аппликатуру: 1, 2, 4, 3, 2 и далее (5 такт) 3, 1, 1, 3, 2, 1.

В партии виолончели по этой причине необходимо исполнить 4 (со второй восьмой) и 5 такты после цифры 2 на струне *ре*. К этому надо заметить, что в движении восьмых в 11 такте после цифры 1 и в 1, 3, 4 и 5 тактах после цифры 2, а также в 1 и 2 тактах после цифры 5 виолончелист должен избегать неоправданных глиссандо во время игры. Для этого предлагается следующая аппликатура: в 11 такте после цифры 1 – 4, 2, 1, 1, 2, 4, далее в 1 такте после цифры 2 – 3, 1, 4, 3, 2, 1, в 4 такте (со второй восьмой) – 1, 1, 4, 3, 1 и в 5 такте – 3, 1, 4, 4, 2, 1; в 1 такте после цифры 5 – 3, 1, 4, 4, 2, 1, во 2 такте – 3, 1, 4, 4, 3, 1. В проведении лирической темы у виолончели (цифра 3) начальная квинта *ля-ми* может выразительно прозвучать, исполненная только на двух струнах *ре* и *ля* (если исключить открытую струну *ля*), при двух наиболее приемлемых вариантах аппликатуры: 2-1 и 1-1 (порознь). Здесь виолончелисту необходимо приблизиться к первоначальному исполнению квинты скрипачом на струне *ми*. Если скрипачу представится сложной игра квинты на одной струне *ми* из-

за широкой растяжки пальцев, то можно сыграть этот интервал на струнах *ля* и *ми* только вторым пальцем (порознь). В этом случае разные тембры и различная яркость струн не должны влиять на ровность звучания квинты.

Для достижения плавной текучести мелодии темы струнникам необходимо обратить внимание на разумное распределение смычка, особенно в 7 такте после цифры 1 и в 3 такте после цифры 4 в партиях скрипки; в 7 и 9 тактах после цифры 1, во 2 такте после цифры 3 и в 1 и 2 тактах после цифры 4 в партии виолончели. В 5 такте после цифры 1 виолончелисту следует начинать играть после паузы вниз смычком для унификации смычковых штрихов со скрипачом и удобства исполнения, а триоль в 7 и ноту *ля* в следующем такте сыграть на струне *ре*, чтобы избежать открытой струны *ля*.

Мелизмы (форшлагги, трели), которые обогащают тематизм Фантазии, должны исполняться выразительно, как бы вплетаться в мелодическую ткань. Это привнесет в музыку яркий национальный колорит. Особой точности и четкости выполнения требуют от ансамблистов-струнников одновременно звучащие трели в 3, 4 и 5 тактах после цифры 2, напоминающие узбекские «кочирим».

Каденционная связка в партии скрипки (ц. 6) приводит к подвижной средней части Фантазии, жанровый характер которой необходимо подчеркнуть четким, упругим ритмическим рисунком фортепианного вступления (усуль):

The image shows a musical score for Violin and Violoncello. The top system is for Violin, marked 'Allegro moderato', and the bottom system is for Violoncello, also marked 'Allegro moderato'. The Violin part begins with a box containing the number '7'. The Violoncello part begins with a mezzo-forte ('mf') dynamic marking. Both parts are in 6/8 time. The Violin part features a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes and rests. The Violoncello part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords.

Напевно-танцевальная мелодия, изложенная вначале у виолончели, а затем в партии скрипки, должна отличаться широким дыханием, выразительностью фразировки, красочностью звучания, незаметной сменой направления движения смычка и четкостью позиционных переходов.

Для более яркого подчеркивания танцевального характера музыки, ритмической упругости и грациозности существенное значение будет иметь следующий штриховой вариант: в 10, 14 18 тактах после цифры 7, а также во 2, 6 и 8 тактах после цифры 9 и во 2 такте после цифры 10 четверти и заливованные восьмые виолончелист должен играть дважды вниз смычком,

нижней его частью. В скрипичном проведении темы этот штрих уместно использовать в 6, 8, 10 и 14 тактах после цифры 8. Смычковые лиги в 3, 4, 7, 8, 11 и 12 тактах после цифры 8 виолончелисту лучше разделить по такту, а в 5 и 6 – по половине такта на смычок. В цифре 9 скрипачу и виолончелисту следует подчеркнуть исполнение *pizzicato* активной вибрацией. В 13 такте после цифры 10 виолончелист должен сыграть аккорд большим пальцем правой руки, начиная с нижней (басовой) ноты, а повторяющуюся ноту *до* – средним пальцем, подушечка ногтевой фаланги которого более плотная.

Для удобства исполнения приемов *pizzicato-arco-pizzicato* после цифры 11 виолончелисту надо каждый раз две залигованные восьмые затакта играть смычком вниз.

В 5 такте после цифры 12 четверть и две залигованные восьмые у скрипки и виолончели предпочтительнее сыграть дважды вниз смычком. Это ярче подчеркнет танцевальный характер мелодии. В залигованных длительных нотах в партиях скрипки и виолончели с 7 такта после цифры 12 направление движения смычка логичнее менять соответственно смене гармонии в партии фортепиано.

Репризное исполнение вступления и лирической темы Фантазии должно соответствовать начальной трактовке с учетом всех рекомендаций.

В основном разделе Фантазии фортепиано выполняет преимущественно аккомпанирующую функцию и чаще всего используется как элемент подражания игре на узбекском народном ударном инструменте – дойре. Выполняя разнообразные ритмические рисунки – усули, фортепиано привносит в звучание сочинения яркий национальный колорит. Когда основная лирическая тема экспонируется в партии виолончели (цифра 3), а у фортепиано – аккордовое сопровождение в правой руке и репетиции шестнадцатыми в левой, пианисту надлежит быть особенно внимательным к матовому тембру виолончели и, аккомпанируя, постоянно слушать солиста. Но роль фортепиано не ограничивается только исполнением различных ритмических фигур, оно также участвует и в воспроизведении тематического материала. Так, в 16 такте после цифры 8 мотивы танцевальной темы звучат в аккордовом изложении у фортепиано как итог первого этапа ее развития. Впоследствии мотивы этой темы (11 такт после цифры 10) перенесены в верхний регистр фортепиано, что придает им яркий, праздничный характер, знаменуя собой кульминацию раздела, которая достигается не только регистровым сдвигом и насыщением фактуры, но и синкопами.

В вариационном развитии тематического материала от среднего регистра у виолончели (ц. 9) к более высокому у скрипки и, наконец, у фортепиано можно усмотреть сходство с развитием музыкального материала в узбекской национальной музыке от низкого регистра к более высокому с постепенным повышением тесситуры, приводящим к кульминационной зоне – ауджу.

В заключение хочется пожелать исполнителям большой красочности звучания музыки, гибкости и прихотливости фразировки, идущей от тонкой нюансировки, свойственный национальному исполнительству.

## **ФОРТЕПИАНО АНСАМБЛИНИ ЎҚИТИШ УСЛУБИЁТИ МАСАЛАЛАРИГА ДОИР**

Ҳамкорликда ижро этиш санъатини ўрганишни фортепиано ансамбли синфидаги машғулотлардан бошлаш мақсадга мувофиқ. Ҳамкорликдаги ижронинг бошқа чолғуларга хос шаклларида фарқли ўлароқ, фортепиано дуэти бир хил мутахассисликка оид ижрочиларни ўзида бирлаштиради. Бу эса ижрочилар орасидаги ўзаро тушунишни енгиллаштиради.

Фортепиано дуэт жанри кўп йиллик тарихга эга. Муайян даврда концерт сахнасида фортепиано дуэтининг икки хили мавжуд эди, булар – битта роялда дуэт ва иккита роялдаги дуэт. Ҳозирги даврга келиб, иккита роялдаги дуэт амалиётдан мустаҳкам жой эгаллади: Лист ва Рубинштейн замонидаги сингари битта роялда тўрт қўл бўлиб ҳамкорликда ижро этадиган ижрочиларни учратиш қийин. Битта фортепианода тўрт қўл бўлиб ижро этиш бугунги кунда, асосан, уйдаги музикаий машғулотлар, ўқув жараёнидагина учрайди.

Фортепиано дуэтининг профессионал концерт амалиётида кенг тарқалиши бежиз эмас. Бундай ансамблнинг ўзига хослиги ижрочиларнинг тўлақонли эркинлигини намоён этади. Бунда ҳам бир ижрочи ўз чолғусига эга бўлади. Икки ижрочи ҳамда икки ижрочининг мавжудлиги боис фортепианонинг бой имкониятлари янада кенгаяди. Айнан шу хусусият композиторларнинг эътиборини ўзига жалб этди.

Фортепиано ансамблининг яна бир шакли мавжуд – икки фортепианода саккиз қўллик ижро. Бу хил «квартет» ижро болалар музика мактабларида салмоқли фойда келтиради. Ансамблда дуэт ижросидан кўра, тўрт нафар ижрочини бирлаштириш жамоавий масъулият ҳиссининг ривожланишига кўпроқ туртки бўлади. Саккиз қўллик ижро консерватория машғулотларида ҳам қўлланилган.

Фортепиано ансамбллариининг ижро дастурини ансамбль учун махсус яратилган оригинал асарлар (шунингдек, концерт транскрипциялари) ва симфоник музикани оммалаштириш мақсадида қайта ишланган асарларга бўлиш мумкин.

Битта фортепианода тўрт қўллик ижро учун Европа композиторлари Моцарт, Шуберт, Шуман, Вебер, Равель, Рахманинов, Ўзбекистон композиторларидан Р.Абдуллаев, М.Отажонов, Э.Салихов, О.Абдуллаева, Х.Ҳасанова ва бошқа йирик композиторлар махсус асарлар яратган. Бироқ иккита фортепианода тўрт қўллик ижро учун яратилган концерт дастури янада бой ва хилма-хилдир.

Ўқув жараёнида фортепиано ансамблининг барча турлари ва ижро дастурининг иккала бўлимида (концерт пьесалари ва қайта ишланган «клавир»лар) ҳам тенг равишда муваффақият билан фойдаланиш мумкин. Оркестр асарларининг қайта ишланган клавирлари – нота ўқиш, нота

матнини тез илғаш кўникмасини ривожлантириш, асарни «эскизда» ижро этиш учун яхши материалдир.

Муайян симфоник асарни концертда, радио ёки магнит тасмасида тинглаш ва мустақил чалиб кўриш – бу бошқа-бошқа нарсалардир. Асарни қанчалик эътибор билан тинглаб кўрманг, уни яқиндан ўрганишда чалиб кўриш ва мустақил талқин этишдек катта маълумотга эга бўлиш қийин. Бунда ижрочи нафақат ўрганиш жараёнини бошдан кечиради, балки, эстетик қувончни ҳам ҳис этади. Торли ва дамли чолғу ижрочилари оркестр таркибида бўлиб, симфоник асарларнинг янгида туғилишида қатнашадилар. Пианиночилар эса бундан холи. Кўп ҳолларда, пианиночилар оркестр учун яратилган асарларни чалиб кўришни истайдилар. Симфоник мусиқани тўрт қўллик шаклда фортепианода ижро этиш ушбу ниятни бир мунча қондириши мумкин.

Оригинал дуэт асарлар ва концерт транскрипциялари оммавий ижро учун мўлжалланган бўлиб, тугал маромига етган ижрони талаб этади. Ушбу асарларни ўрганиш ансамблнинг хилма-хил талабини тушуниб етишга ёрдам беради, ижрочиларнинг ижодий тафаккурини бойитади ва уларнинг маҳоратини янада мукаммаллаштиради.

Фортепиано курси мусиқий таълимнинг турли босқичларига тегишли ўқув режалар таркибига кирсада, афсуски, мазкур масаланинг моҳияти ва аҳамиятини англашга ёрдам берадиган ҳеч қандай услубий қўлланма йўқ.

Ҳамкорликдаги ижронинг «алифбе»сидан бошлаймиз. Дуэт ижросининг қайси кўникмалари ушбу «алифбе»нинг мазмунини ташкил этишини кўриб чиқамиз.

Бошланғич таълимнинг қуйидаги бўлимларини «ансамбль техникаси»ни эгаллашдаги биринчи қадам, дея белгилаш мумкин:

- битта фортепианода тўрт қўллик ижро ҳолатидаги ўтириш ва педализация хусусиятлари;
- оҳангни олиш ва ечишда уйғунликка (синхронликка) эришиш йўллари;
- ҳамкор ижрочилар орасида тақсимланган оҳангнинг тенглиги;
- товуш ҳосил қилиш йўлларининг келишилганлиги; овознинг ҳамкордан ҳамкорга узатилиши;
- турли ҳамкорлар томонидан ижро этилувчи бир неча овознинг бирдамлигидаги тенглик; ритмик пульснинг умумийлигига амал қилиш ва б.

Бадий масалаларнинг мураккаблашув даражасига кўра ҳамкорликдаги ижронинг техник масалалари ҳам кенгаяди:

- полиритмия мушқилликларини уддалаш;
- фортепиано дуэтининг алоҳида тембр имкониятларини қўллаш;
- иккита фортепианодаги педализация ва ҳ.к.

**Битта фортепианодаги тўрт қўллик ижронинг** якка ижродан фарқи рояль олдида ўтиришдан бошланади, негаки, ҳар бир пианиночи ўз тасарруфида клавиатуранинг фақат ярминигина эгаллайди.

Ҳамкорлар клавиатурани «баҳам кўра билиш»лари ва, айниқса, овоз ҳаракатининг яқинлашуви ёки кесишуви (биринчи тирсак иккинчисининг тагида)да бир-бирига ҳалақит бермайдиган тарзда тирсакларини ушлаб туриши керак бўлади.

Ҳамкорлардан қайси бири тўртқўллик ижро чоғида педализация қилиши керак? Кўп ҳолларда ўқувчилар бунни билмайди. Таъкидлаш керакки, педализацияни Secondo (иккинчи) партия ижрочиси амалга оширади, негаки, иккинчи партия, кўпинча, юқори регистрда ўтадиган мелодияга гармоник пойдевор (бас) вазифасини бажаради. Бунда ушбу ижрочи ўзининг ҳамкорини эътибор билан тинглаб, унинг партиясида янграйдиган мусликий матони назарда тутиши зарур. Ўзининг ижросини тинглаш билан бирга, шу вақтнинг ўзида ҳамкорни ҳам тинглаш, аниқроғи, яхлит бирликни ташкил этувчи иккала партиянинг умумий янграши – барча турдаги ансамблларнинг асосидир.

Якка ижрочилик пианиночига ўз-ўзини тинглашни ўргатади, унинг эътибори муайян нуқтага қаратилган бўлиб, уни ўзгартириш осон эмас. «Сен ҳамкорингни тингламаяпсан», – дейиш ўқувчи учун етарли бўлмайди. Бу ҳол муайян нуқтанинг иккиланиши, у ва бу («мен» ва «у»)ни ноаниқ тинглашга олиб келади. Тинглаганда ўзини ва уни эмас, балки, ансамблнинг умумий янграшини тинглаш керак.

Умумий янграшни тинглай билмаслик пианиночининг қай тарзда ўтиришида кўзга ташланади: клавиатурага «тикилиш», бармоқларининг ҳаракатини эътибор билан кузатиш; қадди ниҳоятда букилган, оҳангдор бўлимларда куйнинг янграшини бир қулоғи билан эшитишга ҳаракат қилганлик тарзида бошини бир тарафга буради. Бундай ҳолатда иккала партиянинг янграши бир томонда қолиб, ўзининг ижроси ҳақида ҳам яхши фикрга эга бўлиш амри маҳол!

Иккинчи партияни ижро этадиган ўқувчига ўзининг партиясини чалмай, балки, биринчи партияни ижро этаётган ўқувчига педализация қилишни буюриш жуда фойдалидир. Бунда мазкур ҳолатнинг ноодатий эканлиги аниқланади ва ўқувчининг эътибори ошади. Сўнгра пианиночиларнинг ўрини алмаштириш керак. Шунда ҳамкор пианиночилар ўзларининг камчилигини янада яхшироқ тушуниб етадилар.

Кўп ҳолларда пианиночиларнинг нотани варақлай олмаслиги ва узоқ паузаларни санай билмаслиги боис тўрт қўллик ижродаги узлуксизлик бузилади. Қўлининг бандлик даражасига қараб, қай бир ижрочи учун нотани варақлаш қулайроқ эканлигини ўқувчилар белгилаб олишлари керак; ижро жараёнида «эркин қўл» мавжуд бўлмаган ҳолда, нота ёзувининг қай бир парчасини ёд олиб чалиш керак эканлиги аниқлаб олиниши керак бўлади. Керакли пайтда битта қўл билан нотани тез ва чаққон варақлаб, иккинчи қўл билан чалишда давом этиш осон иш эмас; бунинг учун махсус машқлар ёрдамида кўникма ҳосил қилиб ўрганиш зарур.

Пианиночилар окестр ижрочилари сингари узоқ паузаларни тўғри санаш кўникмасига эга эмаслар. Шунинг учун ўқувчиларга шуни тушунтириш керакки, паузаларни аниқ санаш нота билан илк бор танишув чоғида амалга

оширилиши керак бўлиб, кейинчалик эса бу нарса шарт эмас. Паузаларни санашда санокнинг оралиғини кенгайтириш, бундан ташқари, муסיкий ривожнинг умумий ҳаракати ва тузилишини тасаввур қилган ҳолда муайян иборалардан фойдаланиш мумкин. Паузадан кейин муסיқага тўғри тушиш кўрқинчини енгиш учун, ҳамкорнинг партиясида янграйдиган мусиқанинг бир парчасини қўшилиб чалиш яхши самара беради. Бундай ҳолда, пауза зерикарли сукут характерида фарқли ўлароқ, жонли муסיкий ҳиссиёт билан тўлади.

Ижрони **биргаликда бошлаш** – энг муҳим ва оддий омилдир. Бироқ, икки товушни «синхрон» ҳолда аниқ олиш у қадар осон иш эмас, бунга кўплаб машқ қилиб ва бир-бирини тушуниш орқали эришилади. Ўқувчиларга дирижёрлик ауфтакт усулининг техник шартлари ва ушбу усулнинг пианиночи томонидан муайян ҳолатда ишлатилишини тушунтириб бериш керак. Битта ёки параллель жойлашган иккита фортепианода чалиш чоғида, ҳамкор ижрочиларнинг қўллари бир-бирига кўриниб турган ҳолатда ауфтакт кафтнинг енгиш ҳаракати (юқори нуқтанинг аниқ белгиланганлиги), бошни кимирилатиш ёки кўз ёрдамида белги бериш (пианиночилар қарама-қарши жойлашганда) орқали амалга оширилиши мумкин.

Ауфтакт чоғида иккала чолғучига бир вақтнинг ўзида нафас олишни маслаҳат бериш ҳам фойдалидир. Бу эса ижронинг табиий ҳолда бошланишини таъминлайди. Бунда устоз чолғучиларга асарни дирижёрлик кўрсатмаси ёрдамида бир неча марта бошлаб кўришни таклиф этиб, сўнгра буни мустақил равишда бажаришга рухсат этиши мумкин. Ауфтактни қайси ижрочи бериши аҳамиятли эмас: ҳамкорлардан ҳар бири буни бажара билиши керак. Товушларнинг мос келмаслигидаги ҳар қандай ноаниқликни жиддий равишда инобатга олиш жоиз. Бир қарашда, осон дея тасаввур қилинган бундай бирликка тезлик билан эришиш қийин.

Ижрони синхрон бошлаш билан бир қаторда, синхрон якунлаш ҳам катта аҳамиятга эга эканлигини назарда тутиш муҳимдир. Тўғри якунланмаган аккордлар паузани ифлослантириб, унинг бузилишига олиб келади ва жуда ёқимсиз таассурот ҳосил қилади. Шунингдек, паузанинг улкан ифодавий аҳамияти ҳақида ҳам гапириш жоиз. Паузага аҳамият бермаслик ҳолатлари, айниқса, ёш ижрочилар орасида кенг тарқалган.

Техник масала алоҳида товушларнинг вужудга келишидаги синхронлик билан чегараланмайди. Ҳамкорлар ижродаги **янграш вазнининг тенглигига** эришишлари керак. Бундай тенглик нафақат алоҳида аккордлар мисолида, балки, параллель ўтадиган овозлар (турли партиялардаги куйнинг октавали баёни)да ҳам намоён бўлиши зарур. Ансамблдаги ижро илк тактларданок ижрочилардан тўлиқ ҳамкорликни талаб этади. Бунда ижрочилар умумий мақсад сари умумий йўл орқали юришлари керак бўлади.

Ҳамкорликдаги ижронинг тартиблилиги ансамбль синфларига хос бўлган ишнинг алоҳида соҳасидир. Техник қийинчиликлар нафақат ҳар бир партиянинг муסיкий матосида, балки, дуэт қатнашчилари ижросининг элементар координациясида ҳам учрайди.



Нота материаллини икки қисмга бўлиб чалиш, одатда, ижрони енгиллаштиради (яхлит асардан кўра унинг бир қисмини чалиш осонроқ), аммо бу ҳол қийинчилик ҳам туғдириши мумкин. Албатта, битта пианиночи ўзининг иккала қўли билан қийинчиликсиз ижро эта оладиган мусиқани иккита ижрочининг иккита қўли билан чалиш мушкул ҳисобланади. Бунда ижрочилар ноқулайлик ҳис этадилар.

Ансамблнинг бошқа элементар техник усулларида бири – пассаж, куй, жўрлик ва бошқаларнинг ҳамкорлар томонидан қўлдан-қўлга узатилишидир. Пианиночилар якунланмаган иборани мусиқий матони бузмаган ҳолда, илиб олиб, ўз ҳамкорига узатишни ўрганиб олишлари керак.

**Ижро динамикаси** ҳақида ҳам гапириш жоиз. Ўқувчилик ижросининг нисбатан кенг тарқалган етишмовчилиги – динамик бир хиллик: бутун мато *mf* ва *f* да чалинади. Тўрт қўллик ансамблнинг илк машғулотида *Piano* динамикасини камдан-кам эшитиш мумкин! *Pianissimo* ҳақида эса умуман гапириб бўлмайди!

Тўрт қўллик ижронинг динамик ҳажми якка ижрога нисбатан янада кенг эканлигини ўқувчиларга тушунтириб бериш керак бўлади. Негаки, иккита пианиночининг кучи клавиатурани тўлиқ ишлатиш, янада ҳажмкор, зич, оғир аккордларни тузиш имкониятини беради. Ёрқин динамик эффектга эришиш учун иккита одамнинг кучи тенг тақсимланиши зарур. Албатта, бунинг натижасида фортепиано икки баравар кучли янграмайди. Бироқ, шунга қарамай, муайян натижага эришилади.

Ўқувчи *forte* ва *fortissimo* нинг чегараси ҳақида тўлиқ тасаввурга эга бўлиши муҳим аҳамиятга эга. Асарнинг динамик режаси ҳақида сўзлаб бериб, унинг авжини белгилаб олиш ва *fortissimo* ни «энг охириги куч» билан эмас, балки, кучни бир оз тежаган ҳолда чалиш керак эканлигини тушунтириш зарур. Аксарият пианиночилар (айниқса, қизлар) *forte* ва *fortissimo* ни кафтдан, тирсакдан, қаттиқ бармоқлар, кескин зарб билан чалади. Ижрочининг олдинга қаратиб чиқарилган қомати, орқага тисарилган тирсаклари оҳангнинг тўлиқ ва зич бўлишига ёрдам бермайди. Бу нарсани эътиборсиз қолдириш мумкин эмас, ансамблда бундай камчилик тезда кўзга ташланади.

*Pianissimo* га келсак, тўртқўллик ижрода ҳар бир ижрочига *solo* юклатилган бўлиши мумкин. *mf* га қадар *mp*, *p*, *pp* ва *ppp* босқичлари мавжуд эканлигини тушунтириб, кўрсатиб бериш зарур. Шунда ўқувчилар қанча имкониятлардан маҳрум бўлаётганини ўзлари ҳис этишлари керак. Устоз бу нарсаларни қанчалик яхши кўрсатиб, тушунтириб бермасин, яхши натижага дарров эришиб бўлмайди. Негаки, оҳанг устида ишлаш улкан меҳнат талаб этади.

Шундай қилиб, ижрони бошлашдан аввал ҳамкорлар аффтактни ким кўрсатиши, оҳанг характерининг қандай бўлиши кераклиги ва асар қайси усул ва қандай куч билан бошланиши кераклиги ҳақида келишиб оладилар.

Худди шундай тарзда асарнинг суръати ҳам аввалданок белгилаб олиниши керак. Суръатни тушуниш ва ҳис этишнинг умумийлиги – ансамблнинг илк шартларидан биридир. Ҳамкорлар асарни бошламасдан

туриб, суръатни бир хил ҳис этишлари даркор. Муסיқа ауфтакт ва, ҳаттоки, унғача бўлган қисқа лахзаларда бошланади.

Ҳамкорлар норози бўлган тақдирда, ҳар бирининг истагини назарда тутган ҳолда бир неча бор чалиб кўриш керак бўлади. Агар ўртадаги бахс ечилмай қоладиган бўлса, устоз ҳакам сифатида ўртага тушиб, ўзининг қарорини асослаб, масалани ҳал этиб беради. Асарни ўрганиш чоғида керакли суръатда «бўш такт»ни санаб, кейин бошлаш тавсия этилади. Кейинчалик бу ҳолатни бажариш шарт эмас; одат тусига кириб қолган суръатга такт ҳаракатинигина бериш кифоядир.

Ансамбль ижросида **ритм** билан боғлиқ бўлган масалалар алоҳида ўрин эгаллайди. Якка ижрода кўзга ташланмайдиган ритмик камчиликлар ансамблда таассуротнинг яхлитлигини кескин равишда бузиши, ҳамкорларни издан чиқариши ва оммавий ижро чоғидаги тўқнашиш сабаб бўлиши мумкин. Ансамбль ижрочилардан аниқ ва бенуқсон ритмни талаб этади. Ансамблда ритм жамоавийлик хусусиятга эга бўлиши керак. Ҳар бир муסיқачи ритмни ўзича ҳис этади, бир-бирини ўзаро тушуниш ва ўзаро ҳамкорлик дарров юз бермайди. Умумий жамоавий ритмнинг жиддийлиги ва бенуқсонлигига қарамай, у ансамблнинг ҳар бир ижрочиси учун табиий ва органик бўлиши зарур.

Ўқувчиларда жамоавий ритм ҳиссини тарбиялаш – ансамбль синфларининг муҳим вазифаларидан биридир. Иш ҳамкорларнинг ижросидаги индивидуал камчиликларни бартараф этишдан бошланади. Бир қарашда, фортепиано ансамбли синфидаги ушбу йўналишдаги машғулотлар мутахассислик синфидаги машғулотлардан фарқ қилмайди. Бу тасаввур нотўғри.

Ўқувчилар ижросида нисбатан кенг тарқалган камчилик – ритм аниқлиги ва турғунлигининг йўқлигидир. Пунктир ритмда, ўн олтиталик чўзимларнинг ўттиз иккиталик чўзимлар билан алмашуви ва уларнинг триоллар билан бирикувида, полиритмия шароитида, суръатнинг ўзгаришида, беш ва етти ҳиссали метрлар ва шунга ўхшаш бошқа шарт-шароитларда ритмик суъратнинг бузилиши кўпроқ учрайди. Бунай турдаги хатони тўғирлаш чоғида хатоликка йўл қўйган ўқувчининггина эмас, балки, ҳамкорининг ҳам эътиборини жалб этиш фойдали ҳисобланади. Ритмик ноаниқлик иккала партияда юз берганда, устознинг вазифаси янада қийинлашади. Бунда устоз иккала ижрочининг камчилиги устида ишлаши керак бўлади.

Ритмик турғунликнинг йўқлиги ёш пианиночиларга хос бўлган тезлашиш омили билан боғлиқ. Одатда, бу ҳол янграш кучининг ўсишида юз беради: бунда ҳиссий уйғониш ритмик пульсни тезлаштиради. Техник мураккабликлар хавфли тактлардан тезроқ ўтиб олиш истагини туғдиради<sup>1</sup>.

Бу хилдаги камчиликларга эга бўлган иккита пианиночини дуэтда бирлаштириш умуман самара бермайди. Пианиночилардан ҳар бири ҳаракатни шоширади, ҳамкорини тезлаштиради, натижада юзага келадиган

accelerando иккала ижрочини ҳам ҳалокатга олиб келади. Аммо бу хилдаги камчиликнинг ўз вақтида намоён бўлиши ижрочиларнинг ишига аниқлик олиб киради ва устознинг вазифасини бир мунча енгиллаштиради. Агар бундай камчилик фақат битта ижрочига тегишли бўлса, у ҳолда иккинчи ижрочи устознинг ёрдамчиси сифатида садоқатли ҳамкорга айланади.

Шундай қилиб, ҳамкорликдаги машғулотлар жараёнида нафақат умумий, балки индивидуал етишмовчиликларни ҳам тўғирлаш учун яхши шароит юзага келади; устоз эса бундан унумли фойдалана билиши керак бўлади.

Ансамбль синфларининг махсус вазифаси – жамоавий ритмни ва зарурий артистик ансамбль ижро сифатини тарбиялашдир. Бу масала турли характердаги асарларни пухта ўрганиш ва ижро жараёнида ҳамкорларнинг ҳар томонлама боғлиқлигини тизимли равишда ривожлантириш йўли билан ҳал этилиши мумкин.

Ўқувчи биргаликда амалга оширилган бадиий вазифадан илк бор қониқиш ҳосил қилса, кўмакдош ва маслакдош бўлиб бирлашган ҳаракатларнинг умумий ҳиссий тўлқинланишидан хурсанд бўлса, синфдаги машғулотлар ўзининг муҳим натижасини берди, деб ҳисоблаш мумкин бўлади. Ушбу ижро мукамалликдан йироқ бўлсада, бу ҳол устознинг кайфиятини туширмаслиги керак. Зеро, етишмовчиликларни кейинги иш жараёнида бартараф этиш мумкин. Бунда бошқа омилни қимматлироқ деб билишимиз зарур – яккаҳон ва ансамбль ижрочиси орасидаги чегара йўқолиб, пианиночи ҳамкорликдаги ижронинг ўзига хослигини ва қизиқарли эканини тушуниб олади.

**К.Бўриева**

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист,  
анъанавий ижрочилик  
кафедраси доцент в.б.

## **АНЪАНАВИЙ ХОНАНДАЛИК ИХТИСОСЛИГИНИНГ НАЗАРИЙ ЖИҲАТЛАРИ**

Анъанавий хонандалик мутоз мусиқа санъатининг жонли жараёнини ифодаловчи амалиётдир. Унда ижрочилик, бастакорлик ва хонандалик бир уйғунликда намоён бўлади. Одатда, яратилган ҳар бир мумтоз асар хонандалар томонидан ўзлаштирилиб ижро этилади. Унинг умрбоқийлиги эса авлодлар томонидан давом этилиши, авлоддан-авлодларга ўтиши устоздан шогирдга ўргатилиши билан изоҳланади. Ўзбек мумтоз мусиқий меросимиз жуда бой ва ўзига яраша қадимийдир. Тарихда яратилган ҳар бир мусиқий намуна ўз тарихи ва унинг забардастлиги билан боғлиқ ҳодисаларига эгадир. Шу боис бўлса керак, мақомлар таркибида, мумтоз мусикаларимиз орасида асарнинг бастакори билан боғлиқ номлар, йирик шаҳарлар номлари ўз ифодасини топган.

Анъанавий хонандалик айни пайтда таълим жараёнининг барча босқичларида махсус дастурлар асосида ўқитилиб келинмоқда. Азалдан сабоқ жараёни бўлиб келган устоз-шогирд анъаналари янги педагогик технологиялар билан бойиб, замон талаби доирасида ривожланиб келмоқда. Яъни, устоз сабоғи турли техник воситалар ёрдамида тинглаб ўрганиш учун мўлжалланган томонлари билан бойиб бормоқда. Талаба-ўқувчиларнинг камолоти учун қилинаётган ушбу таълим мезонларида ҳар томонлама мукамал илм ва билимга эга бўлиш кўзда тутилган.

Талаба хонандаларнинг ихтисослик бўйича сабоқ жараёни асар ўзлаштириш ва меёрига етказиб ижро этишдан иборатдир. Бунда айни пайтда асосий қилинадиган вазифа, асарни ўзлаштиришдир. Қолаверса, асарни мусикий ва адабий жиҳатларига тааллуқли маълумотларни беришдир. Лекин, мумтоз мусикий намуналар хусусида барча маълумотга (тарихий ва назарий) эга бўлишлари, асар ўзлаштирилиши жараёни учун муҳим аҳамият касб этади. Шогирд учун, асар хусусидаги энг муҳим маълумотларни, унинг хусусияти ва назарий жиҳатлари билан боғлиқ унсурларни англаб етиши жуда муҳимдир. Айниқса асарни тўлақонли ижро этиши учун ўз таъсирини кўрсатади. Ушбу маруза орқали биз халқимиз орасида энг машҳур асар бўлган “Муножот” ашуласини яратилиш жараёни, ижро амалиётига кириб халқимизнинг эътиборини қозониши билан боғлиқ тарихий жараён ҳақида маълумот бермоқчимиз.

Ўзбек мусикий мероси жуда бой. Уларнинг таркибидан турли жанрдаги ва турли мазмундаги мусикий намуналар ўрин олган. Айниқса халқ орасида кенг оммалашган ҳамда мумтоз хусусият касб этган, “Чўли Ироқ”, “Муножот”, “Ҳожиниёз”, “Мирзадавлат”, “Эшвой”, “Ушшоқ”, “Илғор”, “Дилхирож” каби асарлар ижрочилик амалиётида алоҳида ўринга эга. “Муножот” ҳам ўзбек халқ мусиқа мероси ва халқ орасида кенг оммалашган мумтоз ашулалардан биридир. Аслида, “Муножот” ўзбек мусиқа меросидаги чолғу йўлларида бўлган. Ушбу куйга XX асрнинг 40- йилларида машҳур басткор Имомжон Икромов Навоийнинг “Ул сарви гулрў келмади” ғазалини солади. Чолғу куйи ашула йўлида ўзгача бир забардаст асарга айланади. Унинг забардастлиги ва халқчиллиги эса ижрочилик амалиётида ўзини намоён этади.

Бу ашулани илк бор 1945 йили хонада Берта Давидова ижро этишга муяссар бўлган. Бастакор Имомжон Икромов ўзининг шогирди Берта Давидовага “Муножот”ни ўргатади ва радио тўлқинлари орқали мунтазам тарғиб этила бошланилади. Шундан сўнг бу ашулани жуда кўп ашулачилар ижро этишди. Ҳар ким бу ашулага ўзгача ёндошади, ўзининг тушунчасига кўра ўзича куйлайди. Бекин, бу асар ижрода Берта Давидованинг кашфиёти бўдиб қолди. Чунки, хонанданинг овоз куйга шу қадар омухта ва уйғун бўлганки, унинг талқинида куй мукамал ва жозибали талқинини топган. “Муножот” ашуласининг номига мос оҳанглари, куйининг майинлиги ва инсон табиатига жуда мослиги туфайли ашула ўз даврида ҳам тез орада халққа манзур бўлгаг. Унинг устига, ижрочининг овози ва унинг шунга мос

жозибали нолалари “Муножот” ашуласини нақадар пурмаъно таралишига замин бўлади.

Муסיқани ҳис этиш аввало ижрочидан бошланиши керак. Ижрочи айтадиган ашуласини олдин ўзи ҳис этиб, тушуниб идрокласа, унда қалб нолишлари уйғунлашади. Тингловчи кутган дард жонланади, ашулани таровати кучаяди, ҳиссиёт ҳаяжонга тўлишига олиб келади. Шу боис бўлса керак Алишер Навоий ҳам ўзининг “Махбуб ул-қулуб” асарида хонанда ва созанда­ларнинг оҳанг тараннумини юқори баҳолаган ва қуйидагича таърифлаган: “Очиқ чеҳлари хонанда ёқимли овоз билан қуйласа, дардли одамнинг қуйган бағридан тутун чиқади. Фаҳм-фаросатли созанданинг ёқимли ижроси ҳатто тошкўнгил одамни ҳам мафтун қилади. Хусусан, ўзи чалиб, ўзи қуйласа, кўнгил мулкига кўзғолон солади”.<sup>1</sup>

Имомжон Икромовнинг муножоти Берта Давидовани ана шундай ҳислатга эга эканлигини халққа намоиш этди. Демак, ҳар бир асар ўз ижрочисини топса, унинг замирида битилган ҳис ҳаяжонлар, қалб туйғу­лари хонанда томонидан кашф этилиб меёрида ижро этилса, албатта, ҳар қандай хонанда ҳам ўз имкониятларини намоёиш этиши муқаррар. Бунинг учун сабоқ жараёнида асар яратилиш тарихи ва у билан боғлиқ назарий жиҳатларни ўзлаштириш жуда муҳимлигини эътироф этиш жоиздир.

Бастакорнинг му­сиқа ижодиётидаги ушбу амали анъанавий му­сиқа меросимиз тарихида улкан из қолдирди. Биринчидан, бу мумтоз му­сиқа меросимизни ёрқин ва севимли му­сиқий намуна билан бойитди. Иккинчидан: эндигина санъат даргоҳига кириб, мумтоз му­сиқа ижрочилигини ўрганаётган ёш истеъдод эгасига қанот ато этди.

Шу боис устоз ўз шогирдининг ижро имкониятларини англаши бир масала бўлса, талаба ўқувчилар, яъни шигирд хонандалар ўз имкониятлари ва ҳислатлари доирасида асарни ижро этиш учун танласалар ҳар томонлама уни ўзлаштириш ва мукам­мал ижросига эришиш тез ва осон кечади.

**О.Назаров**

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист,  
«Халқ чолғу­лари» кафедраси  
катта ўқитувчиси

## **ТОҲИР РАЖАБИЙ ИЖРО УСЛУБИНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ**

XX асрнинг 50-йилларида устоз санъаткор Ўзбекистон халқ артисти Муҳаммаджон Мирзаев ўзининг қашқар рубоб чолғусидаги ижроси билан ўзбекнинг ҳар бир хонадонига кириб борди десак муболаға бўлмаса керак. Бастакор ва созанданинг яратган ҳар бир асари ўзига хослиги ва ёқимли оҳанглари билан тингловчилар қалбига тез етиб борди. Бу борада созанданинг ижрочилик маҳорати, ўзига хос ижро услуби алоҳида аҳамият

<sup>1</sup> А.Навоий, “Махбуб ул-Қулуб”, Т., 1982 й. 29 б.

касб этган. Яъни, аввало М.Мирзаевнинг товуш чиқариш услуби, жарангдор зарблари ва жозибали тремолоси, қолаверса чап қўл билан бажарилган нола-кочиришлар ижро этилаётган асарнинг бадиий қийматини оширишга хизмат қилган. Шу сабабли бўлса керак ўша даврдаги хонандалар ижро этган кўшиқларга жўрнавозлик қилган созандалар гуруҳида кашқар рубоб чолғусининг етакчи созлардан бўлганлигининг гувоҳи буламиз.

Устоз М.Мирзаевнинг ижодига алоҳида эътибор бераётганимизга сабаб, айнан шу созанда ижроси, йўналиш даражасида шаклландики, бунинг натижасида кашқар рубоб чолғусига эътибор ва қизиқиш ортди. Бирин-кетин моҳир ижрочилар, кашқар рубобчи созандалар етишиб чиқдилар. Бу ўринда Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Шавкат Мирзаев, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Қобил Усмонов, Адҳам Худойкулов, Ари Бобохонов, Сулаймон Тахалов, Баходир Зиямухамедов, Тоҳир Ражабий, Турғун Авазов, Ҳусан Набиев, Рифатилла Қосимов, Шамсиддин Нуриддинов, Боходир Мирфаёзов, Рустам Каримов, Мансур Воисов каби кўплаб рубобчи созандаларни тилга олишимиз мумкин.

Кўпинча созандалар бир томонлама, яъни анъанавий йўналишда ижод қилишларининг гувоҳи бўламиз. Эл севган санъаткорлардан бири ҳам хонанда, ҳам созанда Т.Ражабий созанлик фаолиятида ҳар икки йўналишда сермахсул ижод қилди. Ўзбек ва чет эл композиторларининг асарларини ва шашмақом ҳамда мақом йўналишидаги ўзбек халқ куйларини маромига етказиб ижро этган.

Академик Ю.Ражабий сулоласидан бўлмиш, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Тоҳир Ражабий (1946) Тошкент Давлат консерваториясини профессор Ф.Н.Васильев синфида тамомлаган. 1973 йилдан Ўзбекистон Телерадиокомпанияси қошидаги ўша пайтда Д.Зокиров раҳбарлик қилаётган ўзбек халқ чолғулари оркестрида фаолиятини давом эттирди. Қарийб 40 йиллик ижоди даврида созанда ижросида 300 дан ортиқ ҳар-хил жанрдаги асарлар магнит тасмаларига ёзиб олинди.

Созанда ижодида анъанавий йўналишдаги куйлар ижроси салмоқли ўрин тутди. Ўзбек мумтоз куйларидан «Насри сегоҳ», «Ҳожиниёз I-II», «Галдир I-II», «Адолат тановар», бастакорлар ижодига мансуб асарлардан «Гулузорим», «Хуррам», «Отмағай тонг», «Бизнинг айвон», «Эй сабо», «Раққосасидан» каби кўплаб асарлар шулар жумласидандир. Т.Ражабий анъанавий йўлда ижро этганда, ўнг қўл билан бериладиган зарбларнинг турли хил метро-ритмик кўринишлардаги комбинациялари куйни янада тўлиқроқ жаранглашига ёрдам беради. Чап қўлда қилинадиган нола-кочиришлар билан бирга 1-2, 1-3, 1-4, 2-1, 3-1 бармоқлар билан бидратма қилиб чалади. Бу бидратма бошқа созандалар ижросидан фарқли равишда куй оҳанглариини бир нотадан иккинчи нотага шундай олиб ўтадики, бунда куй худди сайраётгандай, дардли, шу билан бирга шахдам, интилувчан характер касб этади. Созанданинг ижросида устоз М.Мирзаевнинг якка зарбларини, А.Бобохоновнинг жўшқин ва ёрқин тремолосини, устоз Т.Алиматовнинг танбур қашишлари ва молишларини, ғижжак созининг садоларини чуқур ўзлаштириб, ўзига хос равишда мукамал жамлаганини

кўрамиз. Айнан мана шу услуб, ўзига хос ижро Т.Ражабий ижроси эканлигини билдириб туради. Бу асарларни Т.Ражабий ижросида тинглар экансан, рубоб созининг жарангдор овози, ингрок нолалари-ю, шўхчан наволари, ўзининг бор жозибаси билан кишини мафтун қилмай иложи йук.

Анъанавий ижро билан бир қаторда композиторлар ижодига мансуб асарлар ижроси Т.Ражабий ижодида алоҳида аҳамиятга эга. Композиторлар ижодига мансуб асарлар жанри ва характери жиҳатидан хилма-хил бўлишига қарамай Т.Ражабий уларни моҳирлик билан юқори профессионал даражада ижро этган. Булардан А.Гнутов қайта ишлаган румин халқ куйи «Тўрғай», озарбайжон композиторлари С.Алескеровнинг Тор ва симфоник оркестр учун Иккинчи Концерти II-III қисмлари, Ҳ.Ҳонмамедовнинг Тор ва симфоник оркестр учун Учинчи Концерти I-II-III қисмлар, М.Бафоевнинг Т.Ражабийга бағишлаб ёзилган «Поэма»си, Қ.Комиловнинг «Дўстлик», Б.Арутуняннинг «Экспромт», Ҳ.Раҳимовнинг «Арабча поэма»ларини санаб ўтишимиз мумкин.

М.Бафоевнинг қашқар рубоб ва ўзбек халқ чолғулари оркестри учун ёзилган «Поэма»си ижро ва техник томондан жуда мураккаб ҳисобланади. Асардаги тез суръатли пассажлар, узлуксиз, тремоло штрихида чалинадиган катта-катта бўлақлар, тремолода тескари зарб усулида чалинадиган жумлалар ижрочидан юқори даражадаги профессионаллик ва ижрочилик маҳоратини талаб этади.

А.Гнутов қайта ишлаган румин халқ куйи «Тўрғай» кўпинча скрипка, ғижжак, най каби созларда ижро этилади. Чунки «Presto» темпида мураккаб пассажларни аниқлик ва енгиллик билан ижро этиш имконияти шу чолғуларда бир оз юқори. Шунга қарамай Т.Ражабий бу асарни шу даражада енгил ва аниқ товушлар билан ижро этганки, тингловчида бу асар худди қашқар рубоб чолғуси учун ёзилгандек таасурот қолдиради.

Озарбайжон композиторларининг ниҳоятда мураккаб, характер жиҳатидан хилма-хил бўлган йирик шаклдаги концертларини худди тор чолғусидаги ижро каби, барча қисмларини ўз характерини йўқотмаган ҳолда, ўз темпида, озарбайжон миллатига хос бўлган безаклар ва мелизмлар билан ижро этган.

Мисол учун келтирилган юқоридаги асарлар ижросида Т.Ражабийнинг ижро услуби яққол кўзга ташланади. Чунки бу асарларда товуш чиқаришнинг ўзига хос танланиши, товушни тўғри тақсимлай олиш, аниқ ва таъсирчан динамикага эришиш, юқори темпда аниқ ижро этиш, ўнг ва чап қўллар техникаси ҳамда медиаторни бошқара олиш маҳоратини кўришимиз мумкин. Айнан шу омиллар билан асарнинг хусусияти, рухияти очиқ берилади. Т.Ражабийда шундай ижрочилик кўникмалари, усуллари сир-асрорлари юқори даражада ўзлаштирилган.

Созанданинг мустақиллик йилларидаги янги ижро йўналиши, бу эстрада симфоник оркестри жўрлигида ижро этилган асарларидир. 1992 йилдан Ўзбекистон Телерадиокомпанияси қошидаги ўша пайтда А.Назаров раҳбарлик қилаётган оркестр жамоасидаги иш фаолияти натижасида Р.Паулснинг «Алвон-алвон», Лес Далтоннинг «Французча ракс»,

Ф.Зокировнинг «Унутма мени», С.Уондлернинг «Менинг севгим», Ф.Листнинг «Тушлар», Д.Омонуллаеванинг «Бошча», «Мени кутма», Н.Ротанинг «Тутинган ота», Е.Живаевнинг «Ёр кел», А.Икромов «Танго», А.Назаровнинг «Соғинч» каби 60 га яқин дунёнинг энг ноёб асарларини магнит тасмасига туширди.

Ушбу асарлар ижросига ҳам созанда жуда жиддий ёндошади. Турли халқлар куй ва қўшиқлари рубоб созида жаранглар экан, асосий мақсад шу куйларнинг моҳияти, руҳиятига путур етмасин. Шунинг учун бу асарларни чалишдан аввал асар ҳақида барча маълумотларни иложи борича тўлиқроқ ўргангандан кейингина ижро этишга қорор қилади. Бунинг оқибатида муайян асар учун хос бўлган штрихлар, услублар танлаб топади. Пировардида бир қарашда ҳаммага таниш бўлган куй Т.Ражабий ижросида янгича бир руҳда, ўзгача янграй бошлайди.

Бу ижроларнинг муҳим томонларидан бири ўзига хос услубда ижро етиладиган, ниҳоятда жозибадор ва мафтункор якка зарблардир. Бир қарашда оддий туюладиган бу усулнинг созанда томонидан «топилган»лиги диққатга сазовор. Ёки қуйилиб келадиган жуда таъсирли, тўлқинлатиш билан ҳамоҳанг ишлатиладиган тремоло куйларнинг моҳиятини ва кайфиятини очиқ беришда муҳим аҳамият касб этади. Ваҳоланки, созанда ижроси ҳар бири алоҳида таҳлил қилиб, ўрганишга лойиқ ижролардир.

Биз бу мақолада Т.Ражабийнинг созандалик фаолиятининг турли йўналишларига умумий ҳолда тўхталиб ўтдик. Хулоса қилиб айтганда Т.Ражабий айниқса мустақиллик йилларида санъатимиз ривожига, хусусан чолғу ижрочилигига салмоқли хисса қушиб келмоқда. Созанданинг бу сермахсул ижоди, шу йўналишда ижод қилаётган ёш мутахассисларга, ижрочиларга ўзига хос мактаб вазифасини ўтаб келмоқда.

**Н.С.Лебедева**  
доцент кафедры  
специального фортепиано

## **ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА**

В этом году исполняется 80 лет со дня рождения Эдисона Денисова (1929-1996). Музыка его стала частью духовного мира нашего современника. Интереснейшей областью творческого наследия Денисова является фортепианная музыка, представленная различными жанрами и формами. Фортепианные сочинения Денисова характеризуются прежде всего пианистичностью, глубоким знанием природы инструмента, поскольку Денисов был превосходным пианистом. Он получил специальное фортепианное образование и начинал свой путь в музыке именно со специальности фортепиано.

Эдисон в шестнадцатилетнем возрасте поступил на фортепианное отделение Томского музыкального училища, которое окончил в 1950 году.



Одновременно он учился и на механико-математическом факультете в Томском университете, который окончил в 1951 году. Эдисон родился в семье инженера и согласно семейной традиции и изобретательским способностям должен был учиться именно инженерному делу. В то время профессия инженера была очень престижной и даже в одной из популярных песен тех лет были такие слова как: «...и хороший инженер из него получится». Действительно, из Эдисона получился отличный инженер-изобретатель, но магнетическая тяга к музыке победила его инженерное амплуа и вопреки воле родителей он избирает путь музыки.

Надо сказать, что инженерное образование очень пригодилось, будущее композитора в изобретении новых техник письма и конструирования музыкальной формы, логической осмысленности важного элемента музыкальной композиции.

Талант привел Эдисона в Московскую консерваторию, в которой он занимался с 1951 по 1956 годы в классе фортепиано у В.С.Белова, в классе композиции у В.Я.Шебалина. В 1959 году Денисов окончил аспирантуру и с 1960 года стал педагогом этой консерватории.

Первый большой успех композитору принесли сочинения вокально-инструментального жанра – кантата «Солнце инков» (1964) и «Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных на русские народные тесты (1966). Показательно, что в «Плачах» Денисов использовал фортепиано, которое впоследствии очень любил включать в разнообразные ансамбли.

Фортепиано занимало важную роль в творчестве композитора и являлось для него своего рода экспериментальной лабораторией. Денисов в начале своего творческого пути целиком был сосредоточен на камерных жанрах, уделяя большое внимание работе с разными тембрами, экспериментируя с формами, стилями, новыми техниками. Сочинения тех лет охватывают широкий образно-стилистический диапазон от тонкой колористической звукописи до драматической экспрессии, от сложной абстрагированной лирики до броско полистилистических контрастов. Среди ранних фортепианных сочинений Денисова особенно интересны Вариации (1961), в которых нашло отражение его увлечение достижениями нововенской школы, в ее преемственности заветам Иоганнеса Брамса, которого особенно глубоко почитал Арнольд Шёнберг. Тема вариаций выдержана в страстно экстатическом пафосном тоне. Это своего рода величественная ораторская речь пророка, воззвание, полное значимости и возвышенности. Низкий виолончельный тембр, охватывающий широкий диапазон, органично дополняется хоральными аккордами в высоком регистре фортепиано, которые впечатляют своей выразительной силой. Тончайшая детализация выразительных средств – интонационных, ритмических, динамических, свободное применение серийной техники письма свидетельствуют об экспериментальном подходе композитора к такому старейшему жанру, как вариации. Денисов наполняет вариационный цикл новым содержанием, вносит в него свое индивидуальное отношение.

Характеризуя сочинения Денисова 1960-годов, Галина Григорьева пишет: «Мотивы «вздоха», «стоны», «вопроса», легко различаемые во внетональном контексте по «тотально-канонической» кантабильной фактуре, обретают новую жизнь».<sup>1</sup> Это наблюдение ученого можно с полным основанием отнести к теме Вариаций. В дальнейшем ее преобразование на протяжении шести вариаций Денисов демонстрирует блестящую технику варьирования, непрерывный процесс полимелодических и полиритмических изменений первоначального материала, использует множественные приемы в их ассимилированном соотношении.

В 1970-годы фортепианное письмо Денисова обогащается новыми приемами, наполняется экспрессией красок. Его фортепианную ткань можно сравнить с живописной палитрой: необычные тембры и сложные утонченные краски создают объемное пространственное ощущение. Тембровая драматургия становится одним из ведущих факторов развития.

В этом отношении показательны живописные и красочные «Знаки на белом» (1974). Композитор предваряет это сочинение эпиграфом из «Книги Монеля» Марселя Швоба: «И появилось королевство, но оно все было замуровано белизной». Содержание музыки этой пьесы пианист может наполнить личностным прочтением нотного текста, напоминающего живописное полотно современного художника. Аметрическая природа данного произведения представляет исполнителю свободу ощущения ритма. Основное внимание здесь направлено на сонорно-фоническую сторону музыки, ее пространственную и динамическую выразительность. Это сложнейшее в исполнительском отношении сочинение требует от пианиста совершенного владения ресурсами инструмента.

Миниатюрный цикл «Картины» характеризуется красочной живописностью. Первая пьеса цикла «Утро» – прозрачная акварель: стилевым прообразом, прототипом, стилевой моделью которой можно назвать «Утро» Первой сюиты из музыки к драме Г.Ибсена «Пер Гюнт» Эдварда Грига. Нежный пасторальный колорит утреннего пейзажа воспринимается как чистый образец неоромантизма. Во второй пьесе цикла «Колокола» композитор продолжает линию колокольности Модеста Мусоргского и Сергея Рахманинова, преломляя ее в русле праздничного светлого малинового звона. Примечательно, что Денисов использует имитацию колокольного звона, применяя средний и верхний регистры, что встречается в музыке Мусоргского, в частности, начинает колокольный звон со средних голосов, что в русской колокольной практике встречается очень редко. Исследователь русских колокольных звонов В.Лоханский пишет: («В процессе развития звонов сложилось несколько их типов. Один из них постоянно употреблял в своем творчестве М.П.Мусоргский, накладывая активное ритмическое движение высоких колоколов на переключку

---

<sup>1</sup> Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. –М., 1989. –С. 124.

выдержанных звуков «альтовых» и «басовых»».<sup>1</sup> Такого рода прием использует в своей пьесе и Денисов.

Среди сочинений 1980-годов заметно выделяются Вариации на тему Генделя (1986). Это монументальное сочинение демонстрирует мастерское владение композитора разнообразными приемами фортепианного письма. Знаменитая Пассакалия Генделя, вдохновившая многих композиторов на создание вариаций, стала искушением и для Денисова, внесшего свою лепту в генделиану. Тема Пасскальи в 17 сложнейших вариациях раскрывается различными гранями и обретает полистилистический масштаб всевозможных изобретений ее вариантов, явившихся результатом богатейшей фантазии Денисова.

Произведение «Отражения» (1989) невольно вызывает в памяти сочинение Мориса Равеля с таким же названием и столь же символичное, загадочное и многозначное. Перед нами – образец современного импрессионистического стиля, красочного и изысканного, аристократически утонченного. Полимелодическая ткань насыщена хроматизмами, капризными ритмическими образованиями, извилистыми фигурациями, отражающими мысли композитора в их непрерывном развитии. Говоря об этом сочинении, хотелось бы привести высказывание самого Эдисона Денисова: «Музыкальное произведение – живой организм, обладающий тонкой и неповторимо индивидуальной организацией, и интонационная наполненность – та основа, которая делает этот организм жизнеспособным».<sup>2</sup> На протяжении всего сочинения Денисов мастерски использует удивительное свойство бесконечной варьируемости и информационной ёмкости интонации. «Отражения» предоставляют пианисту богатейший океан для появления творческой фантазии и звуковых красок, заложенных в этой изумительной музыке.

Безусловно, каждое сочинение Денисова интересно оригинальностью творческих идей и выразительных средств. В любом сочинении Денисова ярко ощущается его неповторимая индивидуальность. Непрерывно, совершенствуя технику композиторского письма, он создал фортепианный стиль, необычных, нетрадиционных измерений, питающийся самыми разнообразными истоками от старинных мастеров, фольклора, современных течений. Рояль Денисова излучает энергию ритма и острую экспрессию графики, утонченность живописных красок и полимелодическую изысканность, темброво-пространственную широту и космическую беспредельность звуковой материи – таков образ инструмента в оригинальных фортепианных композициях Денисова, изучение и использование которых безмерно обогащает духовный мир как музыканта-исполнителя, так и слушателя.

---

<sup>1</sup> Лоханский В. Русские колокольные звоны // Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 16.

<sup>2</sup> Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 145.

## **МУСИҚИЙ-РИТОРИК ФИГУРАЛАР ХУСУСИДА**

XVII асрдан эътиборан музыка тушунчаси энг ранг-баранг ҳиссиётлар ва тасаввурларни етказишга қодир ифодавий тил сифатида тасдиқланган. Муайян муסיқий айланмалар ортида эса бирон-бир аффе́кт (қалб ҳаракати) ёки тушунчани ифодаловчи барқарор семантик белгилар қарор топган.

Бу товуш формулалари эса муסיқий риторик фигуралар номини олди.

Даставвал фигураларнинг муסיқий луғати сўз ва муסיқанинг узвий боғлиқлиги натижасида шаклланди. Композиторларнинг товуш бирикмаларига тасвирчанлик образини сингдириш ҳамда шу орқали ифодавийлик хусусиятини оширишга интилиш, Германияда айниқса сезиларли тус олди.

О.И.Захарованинг таъкидлашича, «... немис композиторлари сўзга «муסיқий ихтиронинг ёрдамчи воситаси» сифатида қарашган. Боиси у... (сўз) композитор фантазиясини уйғотиб, у ёки бу ифодавий фигуралар яратилишига ундайди...»<sup>1</sup>.

Муסיқий-риторик фигуралари, ёхуд ўтмиш «муסיқий луғати»ни белгилайди, ёхуд унинг одатий ифодавийлик сифатидан ўзга, шу билан бирга муҳим услубий айланмаларини намоён этади деб айтиш мумкин.

Бу борада мазкур фикрларга нисбатан Квинтилиан томонидан риторик фигураларга « ... фикр ифодасининг антиқа образи», дея берилган таъриф сўзимизга далил бўла олади.

XVII аср хусусида сўз борар экан, таъкидлаш жоизки, янгилик, ғайритабiiйлик эстетик талаблар асосида шаклланди. Зеро, ўша давр эстетикасининг марказий тушунчаси – бу гўзалликнинг табиатга, борлиққа тўғридан-тўғри, яқин бўлиши билан эмас, балки унга юқоридан, ғайритабiiйлик орқали боғланиш билан белгиланганлигидир. Ва бу ғайритабiiйликка аксарият ҳолларда қоида бузиш туфайли эришилган.

Муסיқий-риторик фигураларнинг пайдо бўлишида вокал асарларнинг шеърӣ матнлари таянч нуқта бўлиб хизмат қилади. Музыка назариясида айнан, у билан бўлим маълумотлари боғланган эди. Риторикадаги ихтиро хусусидаги билим ўз ичига мавзу танлаш ёхуд далиллар манбаи кўрсатмасини олади.

Муסיқий-риторик фигуралар тизимини билиш черков муסיқачиси учун жуда зарур эди. Органчи немисча протестант ибодат маросимларида ўзига хос «муסיқий хутба ўқувчи» сифатида, муҳим ўрин эгаллаган. Шунингдек, рухоний билан биргаликда у илоҳий ёзув матнларини тарғиб этиш, черков хораллари мазмунини муסיқий воситалар билан ёритиб, шарҳлаб беришда ҳам иштирок этади.

---

<sup>1</sup> Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. //Проблемы музыкальной науки. Вып.3. –М., 1975. –С. 345.

Таъкидлаш керакки, умуман риторик фигураларни қўллашни ўрганишда И.С.Бах тажрибалари муҳим ўрин тутди.

Швейцер Бахнинг мусликий тилини ўрганиш борасида риторик фигураларга катта аҳамият берган. Бу хусусда у шундай ёзади: «...Бахнинг мусликий тилини ўрганиш – эстетикачи (нафосатчи)лар учун вақт ўтказиш эмас, дейилса, мусликачи-амалиётчилар учун энг зарур эҳтиёж манбаи ҳисобланади. Бах асарлари жумлаларининг маъносини англамай туриб, уларни тўғри суръатда, аниқ, урғу ва ҳижжалари (фразировкаси) билан мукамал ижро этиш мушкул». Бу тил эса муайян ҳис-туйғу ва тасаввурларни ифодаловчи «тимсоллар»дан тўқилгандир. Бахнинг «тимсоллар тили»ни ўрганиш – бу унинг мусликасидаги образлар моҳиятини англаш демакдир.

Ўрганилган адабиётларда мусликий фигураларнинг турлича сонлари келтирилган. Таъкидланишича, амалиётда уларнинг 100 дан ортиқ тури қўлланилади. Аммо шундай бўлса-да, А.Швейцер (мотив) 35та, О.Захарова (фигура) 40 та, Я.Друскин (мотив) 10 та, Б.Яворский (тимсол) 20 га яқин, А.Ю.Кудряшов (тимсол) 14 та, В.Носина эса (тимсол) 25 га яқин фигураларни мисол тариқасида санаб ўтадилар.

Бу борада биз, фигураларнинг барча манбаларда келтирилган, баҳс-мунозарага сабаб бўлмайдиган, барокко мусликасида кенг қўлланувчи турларининг йиғма рўйхатини туздик. Уларнинг сони 35 тани ташкил этди.

**Ушбу мақолада булардан энг кенг қўлланувчи фигуралар санаб ўтилади:**

**1. Anabasis** (юнонча – **юксалиш, кўтарилиш**) энг кенг тарқалган фигуралардан бири бўлиб, куйнинг юқорилама ҳаракатлари, унга мос келувчи сўзларга боғланган ҳолда янграйди. Б.Яворский мазкур anabasis фигурасини «юксакка кўтарилиш» (аршга кўтарилиш), «юксалиш» деб белгиллаган. В.Носина ҳам худди Яворский сингари мушоҳада юритган:

Г.Пютц. Маленький  
духовный концерт



**2. Katabasis** (юнонча – **пастлашув**) – унга хос бўлган пастловчи ҳаракатли куйда намоён бўлиб, унинг шеърий сатрлари ҳам мазмунан ўзига монанддир. Katabasis акс этган мисол куйидаги сўзлар билан бошланади: «Мен чуқур ботқоқликка ғарқ бўламан»:

Г.Пютц. Маленький  
духовный концерт



**3. Кўтарилиш ва пастлашиш** – Яворский тез суръатли кўтарилиувчи ва пастловчи ҳаракатларни ўзаро боғлайди ва уларни «Янги Насихат» сўзларига

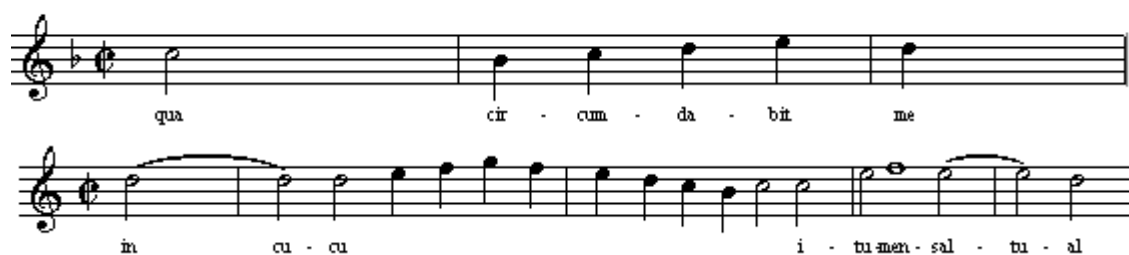
асосланган ҳолда фаришталар парвозига ўхшатади. Айтишларича Рождество (милод) кечасида подачилар, нур ёғдуси ичра осмону фалакдан ерга шўнғиб, яна аршга учиб кетаётган фаришталарни кўришган экан.

Мисол тариқасида Бахнинг «Итальянча концерт»идан (II қисм) парча келтирамиз:



1. **Circulatio** – (лотинча – **доира**). «Circulatio» нинг фаркли белгиси – куйнинг айланма ҳаракатларидир. Улар куйидаги «circumdabit» («ўраб олмоқ») ва «circuiti» («доирада») мисолларда кўрсатилган:

Лассо. Мотет



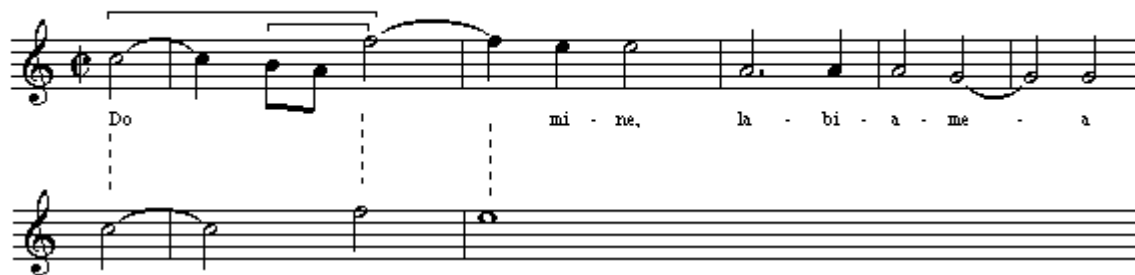
5. **Fuga** – (лотинча – **чопиш, югуриш**). Фуга фигураси деганда овоз билан куйланувчи, майда чўзимлар билан баён этилган мотив ёрдамида югуришнинг мусикадаги тасвири туширилган. Боз устига бу мотив югуришни англатувчи сўзларга боғланиб, бошқа товушларда ҳам тез-тез такрорланади:

Г.Шютц. Мадригал  
(SWV 8)



6. **Exclamatio** (лотинча – **хитоб қилиш**) – риторик (нидо) фигураси. Унинг табиий мусикий ифодаси, Вальтер таъкидлаганидек, секста юқорига йўналган куй йўлидир:

Лассо. Духовное  
песнопение



Шу ўринда Носинанинг таъкидлашича, юқориловчи сексталар барокко даврининг сеvimли «кичик диссонанслари» ҳисобланган.

**7. Iterrogatio** (лотинча – **савол**) – риторик савол. Бунга мувофик равишда мусикий фигуранинг фарқли ўлароқ жиҳати жумла охирида куй йўлининг секунда юқорига юришидир<sup>1</sup>.



Бернхард эса «inter...» ни куйидагича таърифлайди; «саволларни одатда охирида беришади, яъни аввалги бўғинга нисбатан секунда юқорида бўлган йўл орқали»<sup>2</sup>.

**8. Passus duriusculus** (лотинча – **қаттиқроқ юриш**) – эҳтимол у, Барокко услуби учун хос бўлган фигурадир. Бу фигура тури хроматик гамма бўлаги кўринишидаги хроматикани англатади.

У мусикий-риторик фигураларнинг шундай тоифасига мансубки, улар бевосита риторик асосларга эга эмасдирлар.

Бу фигуранинг номланиш ва таърифи, уни «нотабий юришлар», улардан «эҳтиёт бўлиш лозим» дея изоҳлаган Бернхардга тегишлидир. Мазкур «нотабий юришлар» эса ўз навбатида қоидага биноан «нохуш» туйғуларни ифодалаш учун пайдо бўлди.

Г.Шютц. Мадригал.



**9. Suspiratio** (лотинча – **нафас**) – мусикий нутқ узилиб турувчи паузалар, гўё нафас олиш ёки нафас чиқариш жараёнини ифодаловчи омил сифатида таърифланади.

Бу хусусда Кирхер шундай ёзади: «... сустрия ёхуд «нафас олиш ёки нафас чиқариш» деб номланган ҳар томон сочилган паузалар, хўрсинган,

<sup>1</sup> Мазкур фигура билан боғлиқ махсус тадқиқот мавжуд: Mies P. Die Behandlung der Frage in den Bachschen. Kantaten – «Bach – jahrbuch», XVII, 1920. О.Захарованинг асаридан иқтибос.

<sup>2</sup> Muller Blattam J-M. Op.Cit., s. 83. О.Захаровадан асаридан иқтибос.

инграган жонлар туйғуларини ифодалайди. Носина уни нафас интонацияси (оҳанглари) деб атаган:

**И.Р.Але. Духовний концерт "Eyaudi"**



**Г.Шютц. Священное песнопение (SWV 86)**



И.Бах, Шютц сингари, қолаверса Кирхер тавсиясига биноан тарқок паузалар орқали «ингрок ва хўрсинувчан ҳиссиёти»ни ифодалаган.

**И.С.Бах. Кантата (BWV 116)**



**10. Tmesis (юнонча – бўлиниш, узилиш)** – бу фигурага сўзларни паузалар билан «кесиш» одатдир. Носинанинг фикрича, у қаҳр, кўркув ва даҳшат ҳисларини ифодалайди. Бунга ёрқин далил сифатида Бах кантатасининг «душманларни тўзғитди» каби сўзларга боғланган куй жумлаларини келтириш мумкин:



**11. Noema** – (юнонча – фикр, тафаккур) Бурмейстер, кейинчалик эса Тюрингуснинг таърифлашича, бу фигура мусикий риторикада полифоник тузилмага эга асарнинг гомофон-константли бўлимига киритилган қўшимча бўлиб, у матн ва унинг авж қисмидаги муайян фикрга урғу бериш ва уни ажратиш кўрсатиш мақсадида қўлланилади. XIV асрлардаёқ машҳур бўлган бу фигурани XVI асрдан эътиборан тез-тез учратиш мумкин. Масалан, бунга Жоскин Депре ижоди ёрқин мисол бўла олади. Орландо Лассонинг шогирди Гаилус Дресслернинг кузатувларига кўра у, шеърини матнда Исо Масих номи



тилга, ёдга олинса, қўлланилар экан. Бу контекстда И.С.Бахнинг «Французча сюиталар»идан бири E-dur Сарабандаси Тангрини теран мушоҳада этиш маъносида идрокланади. Шунингдек, бу ерда мелизм (қочирим)ларнинг ҳам сероблиги, қалб титроғи хусусида сўзлайди:



Шютц ҳам анъанага айланган Тангри тасвирига амал қилган ҳолда, кўпинча роета фигурасини қўллар эди. Композиторнинг «Кичик диний концертлар» ида бу далиллар кўплаб кузатилади<sup>1</sup>.

**12. Ellipsis** (юнонча – **тушириб қолдириш**) – риторикада бу ном остида мавжудлиги назарда тутилган сўзларнинг тушиб қолиши (ёхуд XVII асрда айтишганидек яширилиши) англашилади.

Бундан ташқари эллипсис деганда янги фикрларнинг тасодифий қўшимчаси ёки каденция томон амалга оширилган модуляция тушунилади. Бу ерда – яшириниш, ривожланишнинг ҳаммасидан кўра табиийроқ давомийлигидир.

Эллипсис мусикий-риторик фигураси, Бернхард ёзганидек, «... консонанс беркиниши шу тарздаки, унинг ўрнида пауза мавжуд бўлиб, ундан сўнг диссонанс келади», дея тахмин қилади. Қуйидаги мисолларнинг дастлабкиси Бернхард рисоласидан олинган бўлиб, кейингиси эса Д.Мадзокки (Mazzocchi) нинг «Planctus matris Euruali» (Рим, 1638) асаридан намунадир. Мазкур фигура бу ерда икки вариантда берилади. Яъни, Бернхард асаридаги каби (пауза ля диес олдида) ва унинг бошқа вариантыда, яна ўзи томонидан таърифланган – ечилмаган кварта кўринишида (мисолнинг товушлари);



<sup>1</sup> Қаранг: SWV 330 – «Эй қадрдон Тангрим»; SWV 336 – «Sitio Domine» («Интиқман тангрим»); SWV 331 – «Тангри уйида ҳам ҳамма нарса унга ҳамду-сано айтади»; SWV39 – «Тангрим қачон мен сенга етишаман».

Д.Мадрокки. "Planctus matris  
Euguali"



XX аср гуманитар фани антик даврдан бошлаб, классик давргача ривожланиб келган маданият соҳасининг йирик қатлами бўлмиш нотикликни қайта жонлантирди. Негаки, XIX асрда нотикликка сохта ва кераксиз соҳа деб қаралган. Ҳозирда эса ҳаммага шу нарса маълумки, нотикликни мантикий, бадиий, тимсолийлик билан ягона тизим сифатида тафаккур этилмаса, Европа маданиятини, Гомердан бошлаб XIX асргача, григориан хоралларидан то Вена классикларигача бўлган асарларнинг калити йўқотилган бўлур эди.

**Б.В.Шамахмудова**

и.о. профессора кафедры  
хорового дирижирования УзДК

## ТАШКЕНТ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

Знаменательно, что мы живём в такое время, когда Ташкент встречает своё 2200-летие, как один из красивейших городов мира, как важный мегаполис со своей богатой историей и неповторимой культурой. За годы независимости весь город неузнаваемо преобразился, появилось много новых зданий, архитектурных ансамблей. Древний Ташкент по праву называют вечно молодым. Облик столицы хорошеет с каждым днём, в нём удачно сочетаются национальные черты и современный стиль. Ташкент был известен как «Город дружбы», «Город мужества», «Город хлеба», «Звезда Востока», «Ворота Востока», а ныне – это символ мира и дружбы.

Ташкент издревле является крупным научным и культурным центром. В течение долгой и богатой истории пережил немало испытаний и трудностей, был свидетелем великих свершений, всегда сохранял свой значительный политический, экономический и духовный статус. Ташкент в условиях независимости стал ещё более оживлённым центром духовной культуры. Новый творческий импульс получили творческие деятели. Появилось много произведений в области литературы и всех видов искусства, в том числе музыкального искусства. Создано большое количество произведений,

воспевающих наш город в различных жанрах, но ярче всего тема Ташкента воплотилась в хоровой музыке.

Хоровая музыка играет важную роль в идейно-художественном и духовно-нравственном воспитании. Средствами хорового искусства можно выразить важнейшие происходящие события. Хоровое пение – форма универсальная по воздействию на весь психологический комплекс поющих в хоре, будь это взрослый или детский коллектив. Совершенно особое, исключительное по важности место занимает в нашей музыке массовая песня, которая пробуждает в поющем человеке самое лучшее, что в нём есть и обращает его чувства к Родине, вызывает ощущение её красоты и величия. Из всех жанров профессионального творчества массовой песне принадлежит самая действенная роль.

Многие композиторы старшего и молодого поколения вдохновлялись темой воспевания Ташкента, ими было создано большое количество хоровых песен. Среди них задушевные, эмоционально открытые, поэтичные песни и песни величаво-гимнического характера. Это песни – М.Бурханова «Песня Юлдуз о Ташкенте» из кинофильма «Очарован тобой», Х.Изамова «Ташкентское небо», М.Насимова «Тошкент, гўзал диёрим», А.Берлина «Фонтаны Ташкента», С.Вареласа «Песня о Ташкенте», «Город весны», Н.Морунковой «Ташкентские чинары», Д.Тухманова «Ташкент – Звезда Востока», Д.Саидаминовой «Песня о Ташкенте», В.Милова «Ташкентские розы», Н.Нарходжаева «Тошкент шахрим», Р.Абдуллаева «Тошкент мадхияси», А.Мансурова «Тошкент кучалари», Д.Амануллаевой «Тошкент мадхияси» и «Яккадир Тошкент», М.Атаджанова «Мой Ташкент», Х.Хасановой «Тошкент» и многие другие, воспевающие наш древний и прекрасный город.

Образ Ташкента получил своё воплощение и в кантатно-ораториальном жанре в разные годы. Одним из ярких примеров служит 3-я часть из кантаты С.Юдакова «Моя Родина» на стихи Тураба Тулы для смешанного хора и солистов (тенор и баритона), созданная в 1956 году, она и сейчас звучит очень современно и свежо. Озаглавленная «Песнь о Ташкенте» она занимает особое положение среди других частей кантаты. Написанная в виде напевного вальса, представляет собой своего рода лирическое признание в любви красивой и цветущей столице Узбекистана с её зелёным нарядом улиц, журчанием рек. Задушевная музыка звучит тепло и искренне. Композитором используются различные музыкально-выразительные средства для выражения чувств к своему городу. Основное место отведено солисту (баритону), хор участвует как декоративный, красочный фон. Произведение очень известно и популярно, с большим удовольствием включается в учебные программы по дирижированию и в репертуар хоровых коллективов. В прошедшем в апреле этого года хоровом Фестивале «Ташкент, поём тебе», ярко и свежо прозвучала «Песня о Ташкенте» С.Юдакова в исполнении хорового коллектива музыкального колледжа им.Хамзы. На этом, ставшем традиционным, Фестивале прозвучали и другие песни о Ташкенте в исполнении различных хоровых коллективов.

В разные годы было создано много произведений кантатно-ораториального жанра, посвящённых столице: оратория «Тошкентнома» на слова М.Шейхзаде и кантата «Мой город» на сл. Дж.Джаббарова – Икрама Акбарова, оратория «Тошкент ҳақида қўшиқ» на сл.Дж.Камола и поэма «Тошкент – Шарқ машъали» (Ташкент – Звезда Востока») на сл. Б.Байкобулова – М.Бафоева, кантаты «Ташкент – город дружбы» М.Таджиева и др.

Одним из значительных сочинений стала оратория Икрама Акбарова «Тошкентнома» («Сказание о Ташкенте») для солиста, хора и оркестра по мотивам поэмы Максуда Шейхзаде в пяти частях. В этом произведении воплощена героико-патриотическая тема, связанная с жизнью узбекского народа, его прошлым и настоящим на основе богатой событиями истории Ташкента. Композитором была раскрыта основная идея поэмы, её патриотическая направленность. В драматургии сочинения он опирается на определённый последовательный сюжет от воссоздания героических битв далёкого прошлого до событий современности. В этом произведении используются разнообразные приёмы хорового письма, используются различные хоровые составы. Хоровая фактура также отличается разнообразием – используется унисонное, октавно-унисонное звучание, дублированное голосоведение, вводится многоголосие. Это произведение отличается мощной динамикой музыкального развития. Национально-патриотическая тематика, идея противопоставления трагического прошлого узбекского народа его настоящему, опора на национально-песенные истоки, обращение к героико-эпическим образам всё это осуществлено в оратории.

Оратория М.Бафоева «Тошкент ҳақида қўшиқ» («Песнь о Ташкенте») для чтеца, солистов, смешанного хора и оркестра на стихи Дж.Камала (1983), состоит из пяти частей, каждая из которых посвящена истории и возрождению Ташкента. Общий замысел произведения развивает линию песенных ораторий, где используются славения. В связи с этим автор избирает картинно-повествовательную музыкальную драматургию. Все части, за исключением IV, включают хоровые средства выразительности. В сочетании с интонационной самобытностью в ряде хоровых тем проступает опора на монодийные традиции узбекской музыки. Своеобразны некоторые темы, изложенные параллелизмами. В хоровой фактуре в целом преобладает гомофонный склад и имитационная полифония. Энергичный ритм, синкопы используются композитором в различных целях для создания образов героической приподнятости, а также образов жанрово-бытового плана. В оратории используются разнообразные возможности хорового письма.

Многие произведения, о которых было сказано, включены в учебные программы и имеют большое идейно-воспитательное значение для учащихся и студентов в их духовно-нравственном становлении гармонично развитой личности.

Ташкент – главный город страны, которым гордится весь народ Узбекистана. Он вдохновляет творческую интеллигенцию на создание новых

и ярких произведений, воспевающих красоту и величие нашего города – поистине «Жемчужины Востока».

Поэт философ Зайнитдин Васифий, живший в XIV, так воспел Ташкент, сравнивая его с раем:

Бир диёрки, анда сунбулу раъно,  
Халкин жаҳон айтар мардуми доно.  
Бир шаҳарки жаннатмакондир,  
Ҳижолатдин жаннат сийнаси қондир.  
Бу кентни ким кўрса асло жилмагай,  
Жаннат неъматларин орзу қилмагай...

Послушай описание Ташкента,  
Страны, чья удивительная прелесть  
Должна быть всем известна знатокам!  
О, что за царство! И лужайкам рая  
Не выдержать сравненья с древним Шашем,  
А тот, кто поселился здесь надолго,  
Забудет навсегда о райских кущах...

( перевод Б.Голендера)

**А.С.Варелас**  
профессор кафедры  
струнных инструментов

## **К.ШИМАНОВСКИЙ. ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ**

Кароль Шимановский – один из самых ярких представителей польской культуры конца XIX и начала XX века. Композитор мировой значимости, огромного разностороннего таланта, высочайшей эрудиции и культуры. Он способствовал выходу из кризиса, в котором оказалось композиторское творчество Польши после Ф.Шопена.

Перу Шимановского принадлежат 62 композиторских опуса и 70 литературных работ, включая статьи. Композитор творил в самых различных жанрах и в каждом из них создал величайшие произведения. Среди его сочинений четыре симфонии, два скрипичных концерта, два струнных квартета, сочинения для хора, фортепиано, скрипки, две оперы: «Хагит», «Король Рогер», два балета: «Мандрагора», «Харнаси» и др.

Приехав из глубинки в Варшаву, Шимановский сразу привлек внимание музыкантов серьезностью и глубиной своих сочинений, тонкостью вкуса и высокой культурой. В Варшаве он знакомится с выдающимися музыкантами, ставшими его друзьями: скрипачом П.Коханским, пианистом А.Рубинштейном, дирижером Г.Фительбергом, композиторами Л.Ружицким,

А.Шелюто. Все они, как и другие прогрессивные деятели, вошли в группу «Молодая Польша», организацию, отстаивающую новую польскую музыку. На формирование Шимановского как личности, большое влияние оказало близкое общение с семьями выдающихся музыкантов – родственников композитора: Нейгаузов, Блуменфельдов и Таубе.

Ранний период творчества молодой композитор сосредоточился на камерно-инструментальной и вокальной миниатюре, фортепианной и скрипичной сонатах, которые наряду с прелюдиями для фортепиано принесли ему первый успех. В них Шимановский испытал воздействие Шопена и русской музыки в лице Скрябина, Мусоргского, Римского-Корсакова. Знакомится с музыкой Р.Вагнера, Р.Штрауса, Г.Малера. Ряд опусов говорят об активном воздействии на Шимановского французской музыки. Дебюссистские флюиды ощущаются в цикле фортепианных поэм «Метопы», в скрипичном цикле «Мифы», в скрипичном концерте №1, о котором речь пойдет позже.

Польского художника всегда интересовали культуры восточных народов, как магнит притягивал его Восток. Поездки в Африку, Алжир, Тунис оставили глубокий след в музыке композитора. Об этом говорят такие опусы, как «Любовные песни Хафиза» для голоса и фортепиано, опера «Хагит» и «Четыре песни» на стихи Рабиндраната Тагора, а также ряд других ориентальных сочинений.

В зрелый период Шимановский увлекается музыкой Б.Бартока, И.Стравинского, их поисками и обновлением фольклорных источников, архаических образов. Он в восторге от «Свадебки», «Весны священной» И.Стравинского, от партитур М.Равеля. Кароль открыл для себя фольклор горного Подгалья, в результате чего появились 20 мазурок для фортепиано. Таким образом, как видно из сказанного, Шимановский с самого начала был ориентирован на широкий охват музыкальных явлений начала XX века. Не примыкая ни к одному из направлений в музыкальном искусстве, он вместе с тем, не избежал различных влияний: романтических, импрессионистских, неофольклористских. В его творчестве мы находим и экспрессионистские способы выражения чувств.

Заслуга Шимановского в осознании необходимости взаимодействовать со всеми новейшими направлениями европейского искусства. Он творчески осваивал и ассимилировал их. Так, например, при исключительной роли в музыке композитора колористических образов и импрессионистического письма его восприятие мира было все же более субъективным» и отличным от французского.

Синтез различных тенденций – характерная черта почерка композитора. Творческое отношение к культурам разных традиций помогло ему выработать свой оригинальный национальный стиль. Именно эту мысль развивает польский музыковед Зофья Лисса. «Творчество К.Шимановского было переломным моментом для польской музыки. Не только его произведения, но и личность в целом, его взгляды, литературные работы, те идеи, которые он прививал молодому поколению Польши 20-30-х годов, все

это вызывало брожение, вносило оживление, заставляло думать, оценивать многое. Шимановский чувствовал неодолимую потребность найти свой путь не только для польской музыки, но и для каждого композитора... Он хотел строить с самого основания, найти свой стиль, который был совершенным синтезом «польского» и «европейского и находился бы на передовых позициях борьбы за современную музыку»<sup>1</sup>.

Известно, как велика роль Шимановского в развитии скрипичной концертной музыки. Достаточно назвать такие шедевры как «Мифы», «Ноктюрн» и «Тарантелла», его два концерта для скрипки и оркестра, чтобы убедиться в этом. Интерес к этому жанру во-многом обусловлен его дружбой с прославленным польским скрипачом, профессором Петербургской и Киевской консерваторий П. Коханским.

Концерт №1 для скрипки и оркестра (1916г.) – новое слово в скрипичной литературе. Лирическое его богатство вдохновлено строками из поэмы Т.Мициньского «Майская ночь». В нем ощутимы, как веяния импрессионистской эстетики – роскоши, колористичности, так и патетического романтизма с его экспрессионистской страстностью и вдохновенной лирикой. В концерте отчетливо выражена атмосфера фантастической скерцозности и любовного томления.

По форме концерт одночастный, хотя полон многочисленных и выразительных контрастных эпизодов, которые создают ощущение импровизационности и непрерывного развития. Несмотря на динамическое развертывание материала, он все же укладывается в структуру, отчасти близкую романтической поэме. Условно, данную форму произведения, можно обозначить следующим образом:

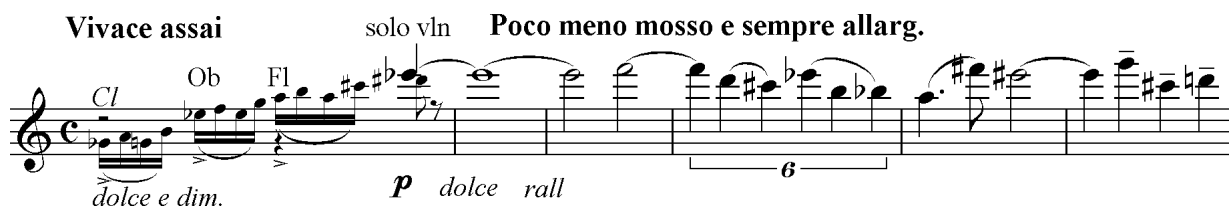
| Экспозиция |    | Центральный раздел    |    |           | Реприза |         | Кода      |     |
|------------|----|-----------------------|----|-----------|---------|---------|-----------|-----|
| Vivace     |    | Andantino<br>grazioso |    | Scherzo   | Cadenza | Scherzo | Andantino |     |
| A          | B  | C                     |    | D         |         | D1      | C1        | C2  |
| a a1       | b  | c                     | a1 | d c a1 b4 |         | d b2 a1 | c         | c   |
| ц.4        | 13 | 29                    | 48 | 50 70     | 98+7    | 99 103  | 106       | 109 |

Несмотря на образное богатство в концерте выделяются две ведущие сферы: лирическая и скерцозно-фантастическая. Вступительный раздел, сразу вводит в атмосферу Майской ночи: мерцающие блики (интонации) в тембрах деревянно-духовых инструментов (короткие мотивы флейт, гобоев и кларнетов на пианиссимо), прихотливые ритмы, гармоническая острота легкость все это ассоциируются с феерическими сказочными персонажами. Дальнейшее развитие скерцозной сферы видно в отрывке Vivace assai 13.

<sup>1</sup> Шимановский К. Избранные статьи и письма. –М.,1963. –С. 26.



Вторая – лирическая сфера (ц.4), органично вытекает из вступительного построения. Ее тема (скрипка в высоком регистре), изумительна по красоте, протяженности, широкого дыхания, наполненна поэтической экспрессией, навеянной античным пантеизмом, его связью человека и природы.



Она невольно вызывает ассоциации со скрипичным циклом Шимановского «Мифы». Показательно, что в дальнейшем обе экспозиционные темы концерта не повторяются, хотя отдельные элементы этих тем возникают в различных разделах формы, как продолжение других лирических мелодий.

Обе контрастные темы развиваются в основном, вариационно, зачастую, с помощью секвенций. Они обогащаются интонационно, ритмически, гармонически, оркестрово, а также сложными пассажами.

В центральном разделе выделяется развернутая огромного дыхания экспрессивная, напевная мелодия у скрипки с восточным колоритом в 86 тактов (*Andantino grazioso*). Контраст вносит трехчастное *Scherzando* с лирической серединой и *Cadenza*. Виртуозная каденция скрипки приводит к Финалу со сжатой зеркальной репризой *Scherzando* и *Andantino*. В изложении материала в целом наблюдается частая смена различных по характеру типов тематизма: лирического, романтически приподнятого, скерцозного, а также колористических эффектов и многообразных ритмических рисунков. Соответственно по содержанию мелодические структуры концерта разнообразны, хотя преобладают хроматизированные и «ломанные» построения. В фантастических эпизодах мелодика фрагментарна с наполнением элементов целотонности.

«Черно-белая» техника, диатоническое тремоло в сочетании с движением альтерированных звуков в пентатонике создают импрессионистскую палитру. С импрессионистской техникой письма сближает и принцип чередования близких друг другу образов, вариантный тип развития, гармоническая красочность. что ведет к повышению роли звукового колорита.

В гармонии композитор широко использует нонаккорды, ундецимаккорды, многозвучные аккорды с неаккордовыми проходящими



звуками, увеличенные интервалы, ведущего к обострению музыкальной ткани и к усилению экспрессивного начала.

Большой интерес вызывает трактовка скрипичной партии как инструмента не только экспрессивно-лирического, проникновенного, но и виртуозного. Композитор проявляет поразительную изобретательность в штриховой технике скрипичной партии, как например, двойные трели, глиссандо, тремоло, флажолеты; используются крайние, чаще высокий регистры. Скрипичная партия изобилует быстрой сменой движений, типов фактуры, сложными пассажами, в том числе и двойными нотами. Несмотря на большие технические трудности, следует отметить, что Концерт очень удобен для исполнения. В этом велика заслуга выдающегося скрипача П.Коханского, которому и был посвящен концерт.

На протяжении всего сочинения автор придает огромное значение детализированной нюансировке: динамическим оттенкам и темповым обозначениям. Так, например, только в лирической теме, для одной, в высоком регистре заливочной ноте (ми третьей октавы), Шимановский дает указание исполнять ее *dolce*, на *piano*, *pianissimo*, *rallentando*, *crescendo*.

Исполнителю следует обратить внимание на лирические эпизоды концерта, на их неземное образное начало – пластику, гибкость, образованную благодаря многочисленным тристановско-дебюссистским хроматизмам. Скачки в высоком регистре на разные интервалы приводят к частой смене позиций, что усложняет интонационную работу над произведением.

В концерте огромную роль играет оркестр. Это выражается не только в изобилии оркестровых эпизодов, в активном взаимодействии солирующего инструмента с оркестром, но и в той художественной функции, которую он выполняет. Композитор строго соблюдает баланс скрипки и оркестра. Велика роль контрапунктических линий, обогащающих музыкальную ткань. Когда в кульминационных моментах звучность выходит на высокий уровень громкости, скрипка передает свои функции оркестру. Скерцозные, ритмически капризные, неожиданные тематические образования в оркестровой партии при частой смене темпов на небольших отрезках, создают ансамблевые сложности. Оркестровая, гармоническая, интонационная слитность, помогает раскрыть все богатство скрипичного концерта №1.

В заключении подчеркнем, что Концерт №1 для скрипки с оркестром К.Шимановского – одно из самых значительных его сочинений, вошедших в золотой фонд мировой классики. Перефразируя высказывание Шимановского о Словацком, можно интерпретировать его как слова, сказанные о нем: «наступило и у нас то время, когда «из-за возвышенной трагической маски «поэта-пророка» выглянули глаза человека». «Мы увидели лик художника, поняли тайну мастерства, волшебное искусство, мудрую тонкую работу рук, настойчиво выковывающих изумительные образы»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Шимановский К. Фридерик Шопен // Шимановский К. Избранные статьи, письма, с. 27.

**МУСИҚА ИЛМИ ВА ПЕДАГОГИКАСИ  
МАСАЛАЛАРИ**

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ И  
ПЕДАГОГИКИ**



## **И ЕЩЕ РАЗ К ПОНЯТИЮ «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ»**

Вернуться к обсуждению данной темы нас побудило одно серьезное обстоятельство. Дело в том, что современные ученые крайне обеспокоены тем, что в обществе (прежде всего, у учащейся молодежи) утрачено чувство историзма – то есть способность воспринимать явления, события в их непрерывном историческом развитии. Вопрос этот поднимался уже много лет назад. Назовем, прежде всего, статью-призыв В.Вальковой «Воспитывать историзм мышления», опубликованную в 1988 году в «Советской музыке» (№ 2). Автор призывает здесь к необходимости «формировать ощущение непрерывности исторического движения, его устремленности в будущее. Сегодняшний день оказывается лишь моментом общего хода истории, – напоминает В.Валькова, – вне такой связи ныне уже не мыслима конкретность знания и убедительность суждений. Результаты этой тенденции – живое ощущение обновляемости человеческих познаний, относительности любых истин» (с.88). Исследователь горячо сетует на неразработанность «общих вопросов музыкально-исторического процесса (концепции истории музыки)» (с.89), в чем он видит одну из насущных задач современной педагогики.

К сожалению, описанная ситуация за последние двадцать лет не только не улучшилась, но, напротив, еще более усугубилась. И сегодня ученые с обостренной решимостью призывают к необходимости реформировать гуманитарные вузовские программы, видя в этом единственно возможный путь к преодолению кризиса. Сошлемся на статью доктора искусствоведения, профессора Саратовской государственной консерватории А.И.Демченко «Проект целостного гуманитарного образования в музыкальных вузах»<sup>1</sup>, представляющую собой, по сути, хорошо продуманную программу перестройки курсов. Свою идею автор концентрирует в следующих словах: «В задачу высшего музыкального образования, помимо специальной подготовки, входит обеспечение широкого гуманитарного кругозора. Однако круг дисциплин, работающих на эту задачу, в нынешнем виде страдает полной разобщенностью – общественные науки, изучение истории искусства, музыкально-исторические и музыкально-теоретические предметы ведутся вне какой-либо связи между собой. Для того, чтобы преодолеть эту раздробленность нужен связующий момент, положенный в основу курсов. Таковым может стать принцип историзма. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла в параллельном, синхронном развертывании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе» (с.159).

---

<sup>1</sup> Демченко А.И. Проект целостного гуманитарного образования в музыкальных вузах. В кн.: Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование. – Уфа, 2008.

Напомним, что еще в 60-годы выдающийся ученый Л.Мазель предупреждал о недопустимости разобщенности теоретических и исторических дисциплин в музыкальных вузах. Так, в своей статье «О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки» он говорит об «исторически сложившейся резкой диспропорции между очень развитой дифференцирующей, расчленяющей способностью теории музыки и относительной слабостью и ограниченностью ее устремлений к интеграции, научному синтезу»<sup>1</sup>. Другой крупный музыковед Д.Житомирский с сожалением отмечает отсутствие «синтеза исторических и собственно теоретических наблюдений»<sup>2</sup>.

Как видим, данная проблема поднималась почти полвека назад. Однако «воз и ныне там». Вот почему захотелось снова привлечь внимание к такой базовой категории, как «история музыки».

Что есть история? Только ли констатация фактов и событий или нечто большее? Многие исследователи размышляют над этим вопросом. Назову работы известного украинского ученого Е. С. Зинькевич. Красноречивы сами названия этих работ: «Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема» и «От «истории-рассказа» к «истории-проблеме»<sup>3</sup>. «В обширном круге методологических проблем, стоящих перед музыкально-исторической наукой, – пишет автор, – можно выделить – в качестве одной из первоочередных – разработку ее *теории*, которая пока – как *система* – отсутствует. С этим во многом и связан плоский синкретизм многих наших музыкально-исторических работ – особенно концентрировано это проявляется именно в панорамных, обобщающих трудах, в «Историях музыки». Вся их внешняя многопроблемность, многотемность образует единство – но только *структурное*, при полном отсутствии единства *системного*. А между тем, нынешний уровень научной мысли настоятельно требует перехода от подобных историко-эмпирических исследований (они были необходимы на определенном этапе и свою роль – базисную для науки – сыграли) – к историко-теоретическим (имеется ввиду не теория музыки, а теория музыкально-исторической науки)»<sup>4</sup>.

Да, история – это процесс, где есть своя качественная логика. Но что понимать под процессом? «Это не сумма «музыкальных фактов» (стилей, жанров, творчеств), – предупреждает Зинькевич, – а сложная динамическая система, складывающаяся из многоярусных стилевых и индивидуально-стилевых течений...»<sup>5</sup>. Принципиально важен такой момент: музыковед дифференцирует понятия «период» и «стадия»: периоды «выявляют

---

<sup>1</sup> Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. В кн. Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. – С. 226.

<sup>2</sup> Житомирский Д. О целостном анализе музыки. В кн.: Избранные статьи. – М., 1981. – С. 381.

<sup>3</sup> Mundus musicae. Тексты и контексты. – Киев, 2007. Я говорила уже об этой книге в докладе «О новых методологических подходах к истории музыки» на теоретической конференции ГКУз в мае 2008 г.

<sup>4</sup> Там же, с. 7.

<sup>5</sup> Там же, с. 8.

временные границы», «стадии – разнокачественные ступени процесса»<sup>1</sup>. Это важно еще и потому, что данные членения далеко не всегда совпадают. Итак, **процесс**. Но чем же его измерить? – задается ученый вопросом. И предлагает целый ряд объективных критериев. Прежде всего, – необходимость проследить, как меняется *объем* национальной традиции. Затем – как раздвигается сфера внутренних и внешних художественных контактов, как возрастает открытость воздействиям, как множатся формы влияния (от заимствования, подражания ко все более глубокому освоению<sup>2</sup>). Как видим, механизм измерения качественной динамики процесса существует. Остается главное – увидеть этот процесс, осознать логику исторического движения.

Мне близка данная позиция. Как выясняется, я давно уже опираюсь в своих работах именно на эти методологические принципы. Позволю себе сослаться на собственную практику. В 1979 году вышла в свет моя книга «Узбекская симфоническая музыка», задача которой состояла в том, чтобы обрисовать развитие всех видов симфонического творчества. Я добросовестно эту задачу выполнила: собрала и систематизировала материал, проанализировала многочисленные опусы. Но когда меня спрашивали, почему я не защищаю на основе книги докторскую диссертацию, я отвечала: «Не вижу, **что** именно могу защищать». И лишь постепенно, сквозь этот первичный «количественный» материал стали проступать для меня контуры «качественной» динамики. Я увидела идею, логику процесса, поняла, что освоение симфонического жанра шло по восходящим типологическим фазам (стадиям). Если в книге при делении на главы я руководствовалась, главным образом, принятыми в историографии делениями гражданской истории на периоды, хотя и пыталась соединить **оба** процесса (Глава I. У истоков узбекского симфонизма. 1917-1941; Глава II. На подступах к симфонии. 1941-1945; Глава III. Узбекская симфония у порога зрелости. 1945-1977), то в докторской диссертации – целиком опиралась уже на фазы имманентно-художественного движения: Глава I. Освоение языковых средств многоголосия; Глава II. Освоение традиционной европейской формы; и, наконец, Глава III. Освоение жанра как интонационно-образного и структурного единства. Родилась концепция (позволю себе такое ответственное слово)...

Или другой пример. В связи с работой над темой «Интертекст» у меня возник повышенный интерес к такому художественному приему, как использование цитаты. В творчестве узбекских композиторов цитата всегда занимала и занимает видное место. Но и здесь обнаруживает себя определенная логика процесса: очевидна историческая динамика смысловых функций, возлагаемых на цитату. Если раньше (середина XX века) она – знак, закрепляющий принадлежность к собственной, родной национальной традиции (известно, что узбекское композиторское творчество переживало целые этапы цитирования национальных источников), то позднее цитата –

---

<sup>1</sup> Там же, с.9.

<sup>2</sup> Там же, с. 10-11.

знак, маркирующий выход в «чужие» культурные пространства (хотя в узбекской музыке сохраняется и локализирующая функция цитаты). Словом, происходит заметное расширение смысловой и драматургической роли цитирования. Примеры, подтверждающие сказанное, многочисленны: таковы, прежде всего, сочинения М.Бафоева (цитаты из Баха, Бетховена, Бизе, индийские мотивы), Д.Сайдаминовой (цитаты из Баха, Генделя), Р.Абдуллаева (сочинения на японские темы, тайские напевы), Х.Рахимова (использование турецких, корейских мелодий) и другие.

Множится, как мы видим, количество «интертекстуальных маршрутов» (М.Арановский), ведущих от узбекской музыки к иным географическим и культурным ареалам. И это отражает одну из самых примечательных мировых современных тенденций – восприятие XXI века как времени собирания культурных ценностей, когда человек осознает себя хозяином всех многовековых духовных богатств.

Да, объем национальной традиции узбекской музыки расширяется. Она вбирает в себя ныне не только *до*-композиторское искусство. И, если одной из своих недавних статей я предпослала название «Одна культура – две традиции»<sup>1</sup>, то, думается, в скором времени аналогичный материал можно будет озаглавить: «Два лика **одной** традиции»...

Однако вернемся к работе Е.Зинькевич. Проанализировав труды по истории украинской музыки XX века, музыковед останавливается на недостатках, которые, думается, весьма поучительны и для нас. Каковы же они? I. Работы *метонимичны*, в них фигурирует часть, выдающая себя за целое; II. В них *смешаны разные жанры* разговора о музыке (признаки аннотации, рецензии, отчетного съездовского доклада); III. Отсутствует *качественная* оценка самого музыкально-исторического движения: его этапы различаются разве что количественно – новыми именами и названиями); IV. *Синкретизм* трудов, где история музыки предстает в виде конгломерата, распадающегося на отдельные жанры, стили, темы, на сумму музыкальных фактов; V. *Размытость критериев* периодизации, подчиненной чаще всего «арифметическому» членению на десятилетия или двадцатилетия; VI. Современная наука учитывает существование в прошлом двух типов реальности: реальность как таковую и представление о ней современников. В наших же работах предстает непредусмотренная наукой *«третья реальность»* – камуфляжная, выдуманная государством, когда создается картина исключительного единодушия и...одинаковости»<sup>2</sup>. Вот почему, замечу как бы в скобках, проанализировав наши труды, я обобщила наблюдения в статье под названием «История узбекской советской музыки и история»<sup>3</sup>, поскольку понятия эти при всей своей близости оказываются отнюдь не тождественными...

Я позволила себе поразмышлять на заявленную тему не только потому, что осознаю ее теоретическую, точнее, *методологическую* важность, но и

---

<sup>1</sup> Музыкальная Академия, 1999, №3.

<sup>2</sup> Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты. – Киев, 2007. с.19-20.

<sup>3</sup> Советская музыка, 1991, № 11.

потому, что она напрямую соприкасается с **практикой** музыкальной науки. Все это важно осознать и нам. Тем более, что нашим ученым предстоит написание нового труда по истории узбекской музыки XX века (при, естественно, сохранении бесценного, уникального фактического материала, уже наработанного). И учет всего вышеизложенного способен, думается, удержать авторов от возможных ошибок. Ведь, как верно заметил французский ученый Поль Вен: «История – это то, чем делают ее источники». К счастью, размышления ученых, воспроизведенные нами, уже приняты во внимание: недавно вышла книга, подготовленная сотрудниками Специализированного научного центра, «Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы» (Ташкент, 2008), которая отражает новый уровень исторического мышления ее авторов. Позитивные тенденции выступают прежде всего в обновленной тематике – не просто следование привычным рубрикам (периоды, жанры), а включение новых глав и разделов, подсказанных самой изменившейся реальностью. Это: «О морфологии современной узбекской музыки», «Творчество композиторов Узбекистана в аспекте теории интертекста», «Музыкальные техники и направления XX века и творчество композиторов республики», «Пространство массовых жанров», «Жизнь музыки в обществе», «Современные проблемы музыкального образования», «Узбекская музыка на международной арене». Принципиально важно также, что в каждом из разделов книги проступает **процесс**, то есть, определенная логика **качественных** изменений явлений.

Да, повторим, актуальность призыва «Воспитывать историзм мышления» осознается заново сейчас, в начале XXI века, когда заметно динамизировались культурные взаимодействия народов, когда уяснена, наконец, необходимость «хронологической соотнесенности явлений» (А.И.Демченко), учета параллельных и синхронных процессов, происходящих в мире. Вне этого невозможно адекватное восприятие как современной мировой культуры в целом, так и отдельных локальных ее составляющих. Таков вывод, который с неизбежностью вытекает из описанной нами ситуации.

**З.М.Мирхайдарова**

санъатшунослик фанлари номзоди,  
«Муסיқа тарихи ва танқид» кафедраси доценти

## **МУСИҚА АДАБИЁТИ ФАНИНИ ЎҚИТИШ УСЛУБИЁТИГА ТАВСИЯЛАР**

Билим юртида муסיқа адабиётининг асосий иш шакли дарсни ташкил қилади. Муסיқа адабиёти машғулотининг муҳим хусусиятларидан бири, ўрганилаётган асар албатта синфда яхлитлигича эшиттирилиши зарур. Бу фақатгина кичик шаклларга эмас, балки соната ва симфония шаклларида ҳам

тегишлидир. Албатта опера ёки ораторияларни бир бутунлигича эшиттириш мумкин эмас, лекин асарнинг айрим лавҳаларини (увертюра, ария, ансамбллар, хорлар) тугалланган кўринишда беришга ҳаракат қилмоқ керак. Бундай дарс жараёнларига машғулот учун ажратилган вақт камлик қилади.

Масалан: Чайковскийнинг асарларини ўрганишга атиги 20 соат ажратилган. Дарс жараёнида берилган асар таҳлили кўп вақтни талаб этса-да, аммо курсда машғулотнинг айтарли вақти мусиқа эшитишга қаратилган. Юқорида кўрсатилган мусиқа адабиёти фанининг асосий хусусиятларидан ташқари, эшитувчининг бадиий, эстетик диди ва мусиқага бўлган қизиқиш савиясини янада юқорига кўтаришда, чиройли ва сифатли ижронинг аҳамияти жуда катта.

Берилган мавзуни талабаларга тушунтириш вақтида ўқитувчи имкон даражасига кўра кўргазмали куроллардан фойдаланиши ёки асарга тегишли мусиқа намуналарини ўзи томонидан ижро этиши ва, ниҳоят, техникавий воситалардан фойдаланиши мумкин. Ҳар бир мусиқа адабиёти курсини олиб боровчи ўқитувчи фортепианода ижро этишни мукаммал билиши зарур, чунки берилган мусиқавий намунани қай даражада сифатли ижро этилиши, эшитувчини фанга бўлган муносабатини белгилайди.

Билим юртлардаги мусиқа адабиёти фанини ўтилишдаги дарс шакли, олий ўқув юртлари режаларидаги лекцияларга яқинлашади.

Дарс жараёнида ўқитувчи эшитувчиларнинг диққатини тўплашга ва ўзига жалб қилишга ҳаракат қилиши лозим. Акс ҳолда, дарс зерикарли ва тушунарсиз бўлиб қолиши мумкин.

Ўқувчилар фаолиятини жонлаштиришнинг бир неча услублари мавжуд. Яъни, ўтилаётган мавзуга тегишли бирор саволни ўртага ташлаб ўқувчиларнинг диққатини жалб қилиш мумкин. Кўпроқ мактабларда қўлланиладиган услублардан яна бири ҳали таҳлил қилиб улгурилмаган асарнинг ижроси ҳақида суҳбат олиб бориш ва тингловчини дарсга жалб этишдан иборат. Агар ўқувчилар репертуарида ушбу асарлар ўрганилган бўлса ёки ўрганилаётган бўлса, бу асарлардан намуна ижро этишлари ҳам мумкин. Ўқитувчи қоидага кўра, янги мавзуни тушунтириш билан бирга ўтилган мавзуни ҳам такрорлаши зарур. Бу анъанага кўра ҳар бир навбатдаги дарс савол-жавоб тарзида ўтказилади. Шунга биноан дарс қуйидагича шаклда тузилади.

а) ўтилган материал асосида қисқача савол-жавоб (10-12дақиқа);

б) янги мавзунинг баёни.

Ўқитувчи дарс жараёнида ўқувчилардаги ўзлаштириш малакаларини назорат қилиб туриши лозим. Асосан ўқувчилар мавзудаги керакли фикрларни қисқа кўринишда конспект қилишларига аҳамият бериши керак.

Билим юртларида уйга берилган вазифаларни қай тарзда бажарилиши ҳам тажрибага асосланган ҳолда кўрсатилиши яхши натижа беради. Уй вазифалари маълум даражада ёзма тарзда бўлиши лозим (бирор янги ўрганилмаган асар таҳлилини ёзма равишда бажариш).

Ўқувчилардаги мустақил ишнинг тўхтовсиз равишда бажаришга кўниктириш жуда муҳимдир, чунки йил охиридаги якуний назорат вақтида



ўтилган мавзуларни қайтадан тушунтириш ўрнига, балки уларни такрорлашгина кифоя бўлади. Ўқитувчи ўқувчиларни дарсдан ташқари опера ва театрларга боришларини назорат қилиши ҳам мавзу материалларини яхшироқ тушунишларига катта имкон беради. Ўтилаётган мавзу materiali асосида, турли концертлар уюштириш ўқитувчидан ташкилотчилик маҳоратини талаб этади. Айрим билим юртларида ўтказилаётган юқорида кайд этилган дарсдан ташқари ишлар маълум даражада самара бермоқда. Бу концертларда талабаларнинг ўзлари иштирок этишлари ҳам жуда яхши натижа беради, албатта.

Булардан ташқари билим юртларининг мусикий-хаётий фаолиятларига анъана тарзида юбилей кунини белгилаш ва ҳар йили ушбу кунда талабалар ижросидаги концертлар уюштириш ҳам фойдадан ҳоли эмас. Бундай тадбирларни ташкил этиш кўп ҳолларда назария ва чолғу бўлими ўқитувчилари зиммасида бўлади.

Шу ўринда назария бўлимининг талабалари кичик бир мақолалар ёзишлари ва деворий газета тарзида чиқаришлари ҳам мумкин. Ўтказилган тадбирдан сўнг ўзларининг фикр ва мулоҳазаларини баён этишлари, ўқувчилардаги билим ва малакани мумкин қадар кенгайтиради.

Айрим билим юртларида мусиқа адабиёти фанини ўрганиш жараёнида кичик тўғаракларда тажрибалар ўтказилади. Албатта, бу фаолият талабаларнинг айримларинигина қизиқтириши мумкин. Машғулотнинг мавзулари турлича бўлиб, масалан: маълум композитор ижодий фаолияти ҳақида кенг маълумот ёки шу композитор ижодидаги жанрга эътироф бериш мумкин (Чайковскийнинг симфоник ижодини, Шостаковичнинг камер ижодини ёритиш).

Табиий ҳолда ўқувчилар композиторларининг янги асарлари билан қизиқадилар. Тўғаракларда машғулотларни ранг-баранг тарзда ўтказиш мумкин, яъни олдиндан тайёрланган доклад ёки ўқувчиларни қизиқтирувчи санъатнинг турли долзарб йўналишлари ҳақида суҳбат.

Дарсдан ташқари олиб бориладиган ишларнинг бошқача қизиқарли шакллари ҳам топиш қийин эмас. Буларнинг ҳаммаси ўқитувчининг ташкилотчилиги, активлигига, ҳоҳишига боғлиқдир.

### **Мусиқа адабиёти машғулотининг турлари ва унинг ўтилиш услуби**

Билим юртларидаги мусиқа адабиёт дарслари турли кўринишларга эга.

- а) кириш машғулотлари;
- б) ахборот машғулотлари;
- в) таржимаи ҳол кўринишидаги дарс;
- г) маълум мусикий асарни ўрганиш машғулоти.

Юқорида келтирилган турли дарс кўринишларини ҳар бири яхлит ҳолда ўз мазмунига кўра ўзига хосликни касб этади ва охирида келтирилган маълум мусикий асарни ўрганиш машғулоти кўп жиҳатдан муҳим аҳамиятга эгадир.

### **Таржимаи ҳолларни ўрганишига бағишлангин дарслар**

Муסיқа адабиёти курсларида композиторнинг ҳаёти ва ижоди ўрганилади. Лекин шуни ёдда тутиш зарурки, бу жараён йиллик муסיқий таълим ўчоғида маълум жихатдан қисқа тарзда ўрганилган. Олий ўқув юртларида эса, таржимаи ҳол деярли ўрганилмайди. Унинг ўрнига композиторнинг ижодий йўли ҳақидаги маълумот келтирилади. Юқорида айтилганидек, машғулотнинг асосий қисми маълум муסיқий асарнинг ўрганилишига қаратилади. Одатда композиторнинг таржимаи ҳолини ўрганиш учун бир ёки икки соатгина ажратилади.

Композиторнинг ҳаётий йўли учун оз вақт ажратилишига қарамай, ўқитувчи катта маъсулиятни ўз зиммасига олиб, қуйидаги қатор вазифаларни бажариши лозим:

1. Композиторнинг ҳаёти давомидаги асосий воқеаларни баён этиш. Бу талабанинг ўзи учун тарихий жадвал тузишида катта ёрдам беради.

2. Таржимаи ҳол ўрганилиши билан бир вақтнинг ўзида, композиторнинг ижодий йўлига умумий таъриф бериш.

3. Композиторнинг шахсий ижодига тўлиқ ҳарактеристика бериш, унинг бадиий диди, дунё қараши, ўзига хос бўлган севимли ҳаётий мавзуси ва ижодий қиёфасини ёритиш.

4. Композиторнинг ижодий фаолияти, шахсий ижодий ривожланишини мавжуд тарихий воқеялик билан боғлиқлиги ҳақида маълумот бериш.

Юқорида келтирилган аниқликлар, яъни муסיқа адабиёти дарсини тўғри йўналтирилишининг асосий тамойиллари ҳисобланади.

Биринчи вазифадан келиб чиққан ҳолда, композиторнинг ижодий ва ҳаётий йўлини даврлар билан кўрсатиб ўтиш мумкин. Масалан, Глинканинг таржимаи ҳолини қуйидаги даврлар билан бериш мумкин:

Биринчи давр – 1804-1836.

Иккинчи давр – 1836-1842

Учинчи давр – 1842-1857

Гайдннинг таржимаи ҳоли:

Биринчи давр – 1732-1761

Иккинчи давр – 1761-1790

Учинчи давр – 1790-1809

Композитор ижодининг турли даврлар билан ажратиб кўрсатилиши жуда муҳимлиги билан ўз навбатида, маълум қийинчилик туғдиради, яъни ушбу ўрганилаётган даврларнинг қайси бири муҳимроқ деган саволни келтириб чиқаради. Ўқувчиларни чалғитмаслик учун, муҳимроқ бўлган саналарни қолдириш мақсадга мувофиқдир:

а) композиторнинг туғилган ва вафот этган санаси;

б) ижодий фаолияти чегараланган сана;

в) композиторнинг яратган асосий асарлари ва уларнинг ижро этилган даври (Глинканинг «Иван Сусанин», «Руслан ва Людмила» опералари ва бошқалар).

Қолган асарлари ҳақида маълумотлар, асосан таржимаи ҳолида келтирилади. Композиторнинг турли шаҳарларга қилган сайёҳатлари саналарини эсда қолдириш жуда мушкулдир, шунинг учун кўпроқ ижодкорни қанча умр кўрганлиги ва неча йил давомида ўзга шаҳарларда бўлганлиги, ижодий эволюцияси, асарларини яратган саналар ҳақида маълумот бериш тўғрироқ бўлади. Бу саналарни ёдлашни мажбурий талаб этмаган ҳолда хронологик тартиб тузишга ҳаракат қилиш мақсадга мувофиқ бўлади. Талабадан композиторнинг биографиясини ўрганиш жараёнида унинг ҳамма устозларининг исмларини келтириш ва дарсни шундангина иборат қилиб қўйишдан сақланиш жоиздир. Бу ўринда композиторнинг ижодий баркамоллиги учун кўпроқ, ўзининг ҳиссасини, таъсир кўрсатган устозларнигина исмларини қайд этиш билан чегараланиш керак. Масалан: Бетховен учун Нееф ва Гайдн, Глинка учун эса Ден.

Композитор биографияси ўрганилаётганда унинг ўзига хос бўлган индивидуал қирраларини, ижодидаги асосий интилишларини ёритишга ҳаракат қилиш лозим. Масалан: Даргомижскийнинг «Credo» ижоди, «Хочу чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды», – бу билан композитор Берлиознинг симфоник мусикадаги программали асарига тўғридан-тўғри интилишини ифода этади.

Композитор яшаб ижод этган даврдаги тарихий шароитларни тасвирлашда, албатта композитор ижодий шаклланишига, шахсий ҳаётига таъсири ва дунёвий муҳим ўрнини такидлаш керак. Масалан: 1789 йилдаги Француз революцияси Бетховеннинг ижодида, революцион воқеалар Мусоргский – Некрасов – Перов, Глинка – Пушкин ижодларида.

Асосан тарбиявий аҳамиятга мойил бўлган, яни буюк композиторларнинг она Ватанларига бўлган юксак муҳаббатлари ҳақида гапиришни эсдан чиқармаслик лозим. Бу фикрни далил-ашёлар билан исбот этиш ва тўғри ифода эта билиш зарурдир (Бах, Моцарт, Чайковский каби буюк композиторлар мисолида). Ва, албатта, ўз мақсади йўлида композиторлардаги юксак қобилят борлигига қарамай улардан катта меҳнат талаб этилишини ҳам такидлаш керак.

Сўзларнинг исботи сифатида методик қўлланма нуктаи назаридан қаралганда, талабаларга мусикий намоиш берилиши фойдадан ҳоли эмас. Бу ўринда шакл жиҳатдан унча катта бўлмаган фортепиано миниатюралари, романслар намоиш этиш мумкин ёки биографиясини ўрганиш жараёнида номлари келтирилган асарлардан кичик лавҳалар, туркумли шаклларнинг алоҳида қисмларидан намуналар келтириш ҳам мумкин. Лекин устоз томонидан эшиттирилаётган мусикий лавҳаларнинг ҳаммаси иложи борица юқорида айтилган сўзларни тўлдириши ва ўқувчиларда маълум жиҳатдан дарсга нисбатан қизиқиш ва интилиш уйғотиши лозим.

Биография кўринишидаги дарсни иложи борица ҳаддан ташқари мураккаблаштирмасдан, балки енгил тарзда композитор билан яқиндан танилиш ва керакли таассурот қолдиришга интилмоқ керак. Композитор биографиясини шундай ўқиш керакки, токи талабаларда композитор ҳақида ёрқин, такрорланмас, индивидуал хотира қолсин. Агар ўқитувчи

композиторнинг биографиясини баён этиш жараёнида ўзини маълум мақсадига эришиш йўлида юқоридаги талабларга жавоб бера олса, албатта, машғулот эсда қоларли ва тушунарли бўлиши муқаррардир.

### **Муסיқий асарни ўрганиш дарси**

Муסיқа адабиёти дарсининг ушбу кўринишидаги машғулотини ўтказишдан аввал, композиторнинг ижодий йўлини айтиб ўтиш лозим.

Биринчидан асарни яхлит кўрсатиш ва уни таҳлил қилишни ўргатиш, бу услуб асосан муסיқа адабиёти курсида ўрганиладиган маълум асарлар учундир.

Иккинчидан, асарнинг қисқа харақтеристикасидан бошлаш керак. Бундай мақсаднинг қўйилиши ўқувчининг умумий муסיқий дунёқарашини янада кенгайтиради. Асарни бир бутунлигича (кичик шаклларда) ёки айрим қисмларини (симфония қисмлари, операдан ариялар) эшиттириш мумкин.

Учинчидан муסיқий келтиришлар (цитирование) Чайковский ва Шостакович, Бородин ва Глазунов.

Мумкин қадар ўқувчиларга, муסיқий намунаи оркестрли овозларда эшиттириш лозим. Бу жараён ўқувчилардаги билимларни яънада чуқурлаштиришда ва оркестрдаги турли тембрлар мужассамлигини бир-биридан ажратишга имкон беради. Асарни таҳлил этиб бўлгандан сўнг, ўқувчиларни ўзларининг шахсий фикрларини билдиришга ўргатиш ва бошқа муаллифнинг жанр жиҳатдан бир хил асари билан таққослаш кўникмаларини ҳосил қилиш мумкин.

### **Камер вокал асарларини таҳлил қилиш ва кўрсатиш услуби**

Композиторнинг маълум камер вокал ижоди билан таништирув жараёнида иложи борица бу жанрга тегишли бўлган қирраларини очиб беришга интилиш даркор. Шунинг учун ҳам асарни танлашга катта аҳамият бериш лозим.

Агар муаллим ўз олдига романс жанрининг эволюциясини ёритиб бериш мақсадини қўйган бўлса, унда албатта хронологик тартибни кўрсатиши мақсадга мувофиқдир. Бу тамойилга кўра муаллим машғулотни айнан шу мавзу учун мос келадиган, яъни, масалан, Шубертнинг қўшиқ ёки Рахманиновнинг романс ижодига бағишлаши мумкин.

Балки, ўқитувчи турли романсларни хронологик тартибсиз, яъни уларни жанр жиҳатдан гуруҳларга таснифлаб тушунтириб бериши ҳам мумкин:

- а) лирик;
- б) драматик;
- в) эпик;
- г) сатирик ва ҳоказо.

Бу ўринда Даргомижскийнинг романслари ёки Бородиннинг романсларини мисол қилиб кўрсатиб ўтиш ўринли. Айрим ҳолларда юқоридаги иккала услубни ҳам мужассамликда ёритиш бериш ҳам мумкин.

Мусоргскийнинг камер вокал ижоди мавзуси остида унинг мавзувий таснифи билан бир қаторда композитор ижодига тегишли жанрлар эволюцияси билан ҳам танишиш фойдадан ҳоли бўлмайди.

Илк даври учун – «Ночь», «Где ты звёздочка», ўрта даври учун – социал ва дехқонлар мавзусига оид – «Калистрат», «Колыбельная», «Ерёмушка», «Сиротка», сатирик қўшиқлари «Семинарист», «Раёк», охириги даври учун – драматик вокал асарларидан, «Забытый», «Песни пляски смерти» ларини мисол қилиш жоиз.

Бу каби машғулотларга кириш сифатида романслар ҳақида умумий тушунча ва композитор ижодида бу жанрнинг моҳияти ва ўрни кўрсатилади. Худди шу ўринда композитор мурожат этган шеърлар муаллифларига эътибор қаратиш ҳам яхши натижа беради.

Глинканинг романсларини ўрганишга қаратилган айрим саволлар билан дарснинг муқаддимасини ташкил этиш мумкин:

1. Глинка романсларининг XIX асрнинг биринчи ярмида Россияда рус вокал лирикасининг намунаси сифатидаги тарихий аҳамияти.
2. Глинканинг ижодида бу жанрнинг ўрни ва аҳамияти, романсларнинг яратилиши, уларнинг сони, Глинка ижодида романсларнинг аҳамияти.
3. Глинканинг севимли лирикаси (композиторнинг севимли шоирлари).
4. Глинка ўз асарларинг ижрочиси.

Ҳар бир асарни намойиш этишдан аввал бу асарни мазмуни билан таништириш даркор. Бу жараёнда маълум асарнинг асл кўринишини ўқиб эшиттириш ёки ўзининг сўзлари билан тушунтириш ҳам мумкин.

Одатга кўра романсни эшиттиришдан аввал асарнинг айрим қисмларини қисқа кўринишда ижро этиш ва ўқувчиларга композитор услубига хос қирраларни кўрсатиб бериш керак. Оҳангни куйнинг асосий ифодавий воситаси эканлигини кўрсатиб, композиторнинг ижодий услубини таъкидлаш жоиз.

Кейин эса фортепиано партиясининг асарнинг яхлит кўринишидаги ўрни ва хусусиятини кўрсатиб ўтиш тўғрироқдир. Бунга мисол сифатида Варламовнинг «На заре ты её не буди», Гурилёвнинг «Домик-крошечка» ва бошқаларни олиш мумкин. Масалан Шубертнинг «Маргарита за прялкой», «Куда», Бородиннинг «Морская царевна» романсларида фортепианонинг ижроси ифодавий суръат фони сифатида эътироф этилган, Рахманиновнинг «Вешние воды», Шубертнинг «Лесной царь» романсларида эса фортепиано ижроси маълум жиҳатдан мукамал фактура билан ифодаланганлигини кўриш мумкин.

Романсларнинг айрим аҳамиятга мойил томонлари мавжудки, улар гармоник жиҳатдан, шакл жиҳатдан материалнинг ривожланиш оҳанг услубларидир. Масалан Шубертнинг «Маргарита за прялкой» романсида асосий ўринда қўшиқ характери ажралиб туради, авжда декламацион речитатив иборлар билан алмашади («...пожать рук, его поцелуй»); фортепианонинг ифодавий воситачилик роли бу асар учун жуда катта аҳамиятга эга. Кейинги навбатда талабаларнинг диққатини асарнинг нақорат-вариантлик шаклларига қаратиш ва шу билан Шубертнинг кўпчилик вокал

асарларидаги шунга ўхшаш хусусиятларига қаратиш мумкин. Навбатдаги Даргомижскийнинг «Мельник» қўшиғидаги иккита образларнинг яратилиши ва уларнинг ўзаро контрастлигини эътироф билан тушунтириш лозим. Вокал миниатюра асарлари одатда ижрочи ёки ёзув магнит ленталари орқали намойиш этилади (албатта, асар таҳлилидан сўнг). Бу туркумли асарларнинг ўтилишида туркумли инструментал асарларнинг таништирувидан бошлаган маъқул, чунки талабада бу жанр ҳақида қандайдир тушунча бўлса, мавжуд асарларнинг таҳлили ва уларнинг хазм қилиниши шунча осон кечади. Бу мавзу учун Шубертнинг «Прекрасная мельничиха», Шуманнинг «Любовь поэта», Глинканинг «Прощание с Петербургом» асарларини олиш мумкин. Юқоридаги асарларнинг тематик жиҳатдан турли эканлиги ҳақида алоҳида тўхталиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Машғулотнинг хотимасида юқорида кўрсатилган, намойиш этилган барча асарларнинг умумий хулосаси берилади ва ўзаро мулоқот тарзида аҳамиятли бўлган айрим хусусиятлар яна бир бор такрорланиб ўтилади. Бундан ташқари талабаларда аниқ таассурот ва малака қолдириш учун маълум бир асарни иккита композитор ижодида кўриш ҳам мумкин. Масалан: «Ночной зефир» Глинка ва Даргомижский ижодида, ёки «Не пой красавица при мне» Глинка, Балакиров ва Рахманинов ижодида.

Хулоса сифатида шуни такидлаб ўтиш жоизки, агар машғулотлар давомида юқорида айтилган барча услублардан мумкин қадар ҳар бир муаллим фойдаланадиган бўлса, албатта, талабалардаги малака ва тажриба маълум жиҳатда ўсиб боради, кейинчалик ҳар бир талабанинг қизиқиши ва уларнинг келажаги шу олган билимлари ҳисобига фойдали натижа ва кўрсаткични яратади. Ҳар бир машғулот бир тизимда ўтилиши жуда катта аҳамиятни касб этади.

**Т.С. Расулова**

кандидат философских наук, доцент

## **КОСМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА**

«Восходит из лона морского  
Омытая новая твердь...  
Рождение мира иного  
Даруется ныне узреть».

Спирина Н.Д.

В начале XX века человечество подошло к той грани своего существования, когда дальнейшее развитие в том же направлении стало практически невозможным. Внутренние ресурсы материалистической науки и методы научного познания окружающего мира уже не давали и не могли дать необходимых результатов. Открытие теории относительности и

квантовой теории света Альберта Эйнштейна, а впоследствии открытие лептоновых и торсионных полей привели к необходимости смены научной парадигмы, к изменению научной картины мира, ибо становилось все более очевидным, что вся сложная и прекрасная картина Мироздания не укладывается в прокрустово ложе вульгарного материализма. Поэтому деятельность таких ученых, философов и мыслителей, как К.Э.Циолковский, В.И.Вернадский, Тейяр де Шарден, А.Л.Чижевский, П.А.Флоренский, а также Н.К. и Е.И.Рерихи, которые воспринимали мир тоньше, более гармонично и целостно, оказала огромное влияние на изменение научной картины мира. Благодаря этим ученым и мыслителям стало формироваться новое мышление, которое впоследствии получило название Космического Мышления.

Понятно, что человеческое мышление прошло достаточно длительный процесс своего формирования и развития, прежде чем оно вышло на современный уровень. Хотя, и современный уровень мышления человечества не является ни окончательным, ни завершенным, ибо пределов совершенству не бывает. Если мысленно окинуть взглядом историю развития человеческого мышления, то можно выделить следующие типы, или формы мышления, которые последовательно формировали сознание современного человека:

1. **Мифологическое мышление**, которое носило синкретический характер, и считается одним из наиболее древних форм или типов мышления применительно к нынешней человеческой расе. К сожалению, нам до сих пор очень мало, что известно о мифологическом мышлении, ибо оно существовало тысячи лет назад. Поэтому мы и сейчас не можем сказать, был ли этот тип мышления первой формой мышления в человеческом обществе, либо мифологическое мышление сложилось в процессе деградации предыдущего человечества, которое было намного более развитым, нежели это принято считать в современной науке.

2. **Религиозное мышление**, которое выделилось из мифологического и пришло ему на смену. При этом европейские ученые считают, что этот тип мышления сформировался в человеческом обществе только в христианскую эпоху. Однако до христианства существовали и другие религии, которые также носили монотеистический характер, как, например, буддизм. Если же говорить о **религиозном чувстве**, то представляется, что в глубине своего сердца человечество всегда им обладало, ибо это чувство помогало сохранять связь человека с Высшим Началом. Таким образом, религиозное мышление своими корнями уходит именно в мифологическое мышление, т.е. относится к значительно более ранним эпохам человеческой культуры.

3. **Философское мышление**, которое стало формироваться наряду с религиозным, и оказалось предтечей научного мышления, ибо философия, будучи одной из форм общественного сознания, представляет собой научное познание окружающего мира. Вместе с тем, мы выделяем философское мышление в качестве самостоятельной формы мышления, т.к. на первых порах философское осмысление действительности, утратив мистический

характер религии, еще не приобрело губительного рационализма современной науки. Губительного, потому что разрыв духовного и материального привел современное человеческое общество на край пропасти. Результатом этого разрыва стало то, что человечество нарушило и продолжает нарушать все мыслимые и немыслимые космические законы. Поэтому философское мышление, которое выделилось из религиозного, было одновременно научным и духовным, т.е. заключало в себе некое гармоническое начало.

4. **Научное мышление**, которое, сформировалось в Европе в XVII-XVIII веках и было связано с успехами в естествознании и эмпирической науке. Научные открытия этого периода были настолько ошеломляющими, что европейская наука прочно уверовала в силу человеческого разума, отвергла связь человека с Высшим Началом, признав материализм своим единственным богом. Между тем, восточная наука, в частности, наука Индии, за несколько тысяч лет до Европы, разработала систему Веданты и Аюрведы, которые представляют собой метанаучное, т.е. сверхнаучное объяснение Тайн Мироздания, включая тайны человеческого организма и методы его лечения. Уникальность метанауки Востока, сохранившейся до наших дней, состоит как раз в том, что изначально было отвергнуто европейской наукой, а именно: в синтезе, в соединении духа и материи, духовного и материального.

5. **Наконец, космическое мышление**, процесс формирования которого только начался, начался в XX столетии и еще весьма далек от своего завершения. При этом особенностью космического мышления становится синтез, когда три предыдущие формы мышления человечества, разделенные временем и пространством, вновь объединяются в сознании человека, приводя его к пониманию единства Мироздания, и возвращая человечество в единую космическую семью.

Таким образом, можно было бы сказать, что космическое мышление, в определенном смысле, является повторением мифологического мышления, но на другом, более высоком витке развития человеческого общества. Ибо мифологическое мышление обладало **синкретизмом**, т.е. единством восприятия мира на уровне примитивной первобытности, а космическое мышление обладает **синтезом**, т.е. тоже единством восприятия действительности, но на уровне уже гораздо более высоком.

Первые ростки Космического Мышления были непосредственно связаны с философскими идеями русского космизма, а также с научными концепциями П.Тейяра де Шардена (1881-1955) и Владимира Ивановича Вернадского (1863-1945), которые независимо друг от друга пришли к идее существования ноосферы, т.е. разумной сферы вокруг планеты Земля. Данная концепция оказала огромное влияние на формирование совершенно новой научной парадигмы, как и нового научного мышления, которое все больше приобретало космические черты.

Сущность ноосферной концепции связана с особым пониманием места человека в Мироздании. Человек осмысливается важнейшим звеном в



эволюции природы, ибо человек является не просто активным, а **мыслящим существом**. Поэтому деятельность человека, в том числе, человеческая мысль, которая является материально-энергетическим образованием, создает особую сферу – ноосферу, или сферу разума, которая выступает завершающим этапом в развитии биосферы Земли, т.е. сферы жизни, обитания живых существ на нашей планете. Как писал сам В.И.Вернадский: «Ноосфера – последнее из многих состояний эволюции биосферы в геологической истории – состояние наших дней»<sup>1</sup>.

Таким образом, с образованием ноосферы, человечество берет на себя ответственность не только за себя, но и за весь строй природы, за ход и направленность ее дальнейшей эволюции. Ответственность человечества, по В.И.Вернадскому, связана с тем, что не только сам человек, но и все, что его окружает, в том числе природная среда, т.е. среда обитания человека, – в условиях современной цивилизации оказываются вовлеченными в сферу социальных взаимодействий, или, иначе говоря, в круговорот культуры и духа.

При этом все процессы на Земле, в первую очередь, процессы биологические, протекают теперь вовсе не так, как они протекали бы в том случае, если бы человечества на нашей планете не существовало. Человек в XX век обрел могущество, которым раньше не обладал, и именно это могущество становится фактором, определяющим недопустимость потребительски-варварского отношения к природе. Не случайно В.И.Вернадский, задолго до возникновения современных экологических проблем, говорил, что человек должен научиться рассматривать происходящее с природой, как происходящее с самим собой.

В начале 20-годов XX столетия произошло событие общемирового масштаба, событие, которое и сейчас, по прошествии почти века, не нашло своего широкого и адекватного понимания среди мировой общественности в целом, и официальной науки, в частности. Через Елену Ивановну и Николая Константиновича Рерихов было дано Новое Учение, которое оказалось настолько непохожим на что-либо существующее, настолько грандиозным по охвату затронутых тем и проблем, и настолько оригинальным и глубоким по своим идеям и концепциям, что даже многолетнее изучение книг Учения оставляет широкое поле для дальнейшего осмысления и переосмысления прочитанного, позволяет подниматься по бесконечным ступеням понимания, расширяет сознание и возвышает дух человека.

Это Учение, получившее общее название Живой Этики, выводило сознание человека на новый виток эволюции, ибо **синтезировало в себе религию, науку и философию**. Суть переданного Учения состоит в том, что человек в своем бытии не может быть обособлен от энергетических структур Космоса, который (т.е. Космос) является такой же живой и развивающейся системой, как и сам человек, ибо, будучи частью Мироздания, человек несет космические энергии в самом себе. Поэтому человек обязательно должен

---

<sup>1</sup> Вернадский В.И. Несколько слов о биосфере //Русский космизм. Антология философской мысли. –М., 1993. –С. 310.

жить по тем же законам, по которым живет и развивается весь Космос, вся Вселенная. В противном случае, т.е. если человек будет упорствовать в своем заблуждении относительно своего единства с окружающим Мирозданием, катастрофа неизбежна, как это уже неоднократно было в истории человеческого общества. Как отмечается в книгах Живой Этики: «Главная ошибка людей, что они почитают себя вне Сущего»<sup>1</sup>.

Взаимодействие энергетических структур Мироздания, в процессе энергообмена с человеком, является главной движущей силой Космической Эволюции, как самого человека, так и Космоса в целом. Человек находится в состоянии постоянного энергоинформационного обмена с себе подобными, с объектами, находящимися на поверхности планеты, с самой планетой Земля, а также с различными космическими телами, в первую очередь с Солнцем, планетами Солнечной системы, созвездиями, а также с мирами иных измерений и иных состояний материи.

В результате такого обмена со всем, что находится на Земле, в космическом пространстве и в Тонких Измерениях, который Л.В.Шапошникова назвала обменом по горизонтали, вертикали и по глубине, энергетический потенциал человека и космических тел меняется и создает условия для их дальнейшего эволюционного продвижения. При этом сама энергетика является первопричиной всех процессов, происходящих в Космосе, в том числе и в переходе сознания человека на более высокий уровень, уровень Космического Мышления.

Следует также отметить, что если вся европейская наука и философия на протяжении сотен лет развивалась в качестве разделенной на материалистическую и идеалистическую, когда пропасть между материализмом и идеализмом все увеличивалась, ряд ученых и философов XX века, как и книги Живой Этики, пришли к пониманию единства материи и духа. Это понимание единства духа и материи, не унизив духовные основания жизни, подняло материю на качественно новый уровень, когда становилось все более очевидным, что вся мощная картина Мироздания представляет собой единство эволюции и инволюции духа. Ибо одно не существует без другого, т.е. без погружения духа в материю (инволюция), невозможно дальнейшее развитие духо-материи (эволюция).

Однако единство материи и духа носит не только «абстрактный» характер, имеющий отношение к Мирозданию в целом, но и обладает человеческой конкретикой. Иными словами, если единство духа и материи проявляется на всех планах бытия, начиная от атома и кончая Вселенной, то человек не может представлять собой исключение. Человек, будучи микрокосмосом, также составляет единство духа и материи, ибо уже в древности люди знали, что как вверху, так и внизу. Как в этой связи писала Л.В.Шапошникова: «Субъект эволюции, осознанно вступая во

---

<sup>1</sup> Иерархия, 99. // Агни Йога. – М., Сфера, 1999. –С.322.

взаимодействие с различными энергетическими процессами в Космосе, может сознательно содействовать эволюции или ей мешать»<sup>1</sup>.

Так уж случилось, что XX столетие оказалось переломным в истории человеческого общества, ибо становилось все более очевидным, что дальнейшее развитие человеческого общества в том направлении, в котором оно продвигалось последние тысячи лет, невозможно. Более того, стало совершенно ясно, что человеческое мышление не может оставаться в своих затхлых рамках, в которых оно пребывало сотни лет. Однако эта, довольно мрачная картина нашей современности, несла в себе и надежду для человеческого общества. Эта надежда сопрягалась с теми новыми энергиями, которые приближаются к нашей планете и которые способствуют мощному взаимодействию энергий иных миров, т.е. миров иных измерений, с нашим плотно-материальным миром. Благодаря этому происходит изменение сознания человека, расширение его мировоззренческих позиций, выход на более высокий уровень мышления, при условии принятия этих энергий и их трансформации в своем организме. Так, Л.В.Шапошникова в этой связи пишет: «Сознание есть, в конце концов энергетическая категория, которая формируется под влиянием космических процессов в самом человеке»<sup>2</sup>.

Таким образом, подводя итог всему сказанному, отметим, что Космическое Мышление человека является, безусловно, новой, но не окончательной ступенью в развитии человеческого сознания. Выход человека на новый виток эволюции позволит современному человеческому обществу вернуться к основополагающим законам Космоса, по которым живет и развивается вся энергетическая система Мироздания. Среди этих законов можно назвать такие, как Закон причинно-следственной связи, который был зафиксирован во всех основных религиозных системах и проявляется в требовании соблюдения элементарной нравственности, что выражено словами: «что посеешь, то и пожнешь», Закон гармонии женского и мужского начала, который наиболее адекватно выражен в китайском символе Инь и Ян, Закон единства Вселенной, выраженный словами: «что сверху, то и внизу» и другие.

Забвение и игнорирование этих основополагающих Законов Мироздания привело человеческое общество к бедствиям, выражающимся в войнах, эпидемиях неизвестных ранее болезней, природных катаклизмах и т.д. Поэтому у человеческого общества в целом, как и у каждого конкретного человека имеется право выбора: либо отказаться принять Законы, по которым живет все Мироздание, и погибнуть, либо принять в себя новые энергии, попробовать посмотреть на мир не со своей эгоистической точки зрения, а с позиции бессмертного человеческого Духа, постараться принять, трансформировать и ассимилировать в себе новые, неизведанные энергии, которые изменят суть современного человека, выведут его на более высокий

---

<sup>1</sup> Шапошникова Л.В. Огненное творчество Космической Эволюции. //Рерих Е.И. У порога Нового Мира. – М., МЦР, МАСТЕР-БАНК, 2000. –С. 11.

<sup>2</sup> Там же.

виток эволюции, позволят человеку сформировать в себе Космическое Мышление, чтобы увидеть весь мир в себе, и себя во всем Мироздании.

**А.Х.Хакимова**  
профессор кафедры  
хорового дирижирования

## **ДРЕВНИЕ КАЛЕНДАРИ ШАШМАКОМА**

Зороастризм – древнейшее пророческое религиозное учение, прямо или косвенно повлиявшее на все последующие мировые религии. Оно принадлежит к культурным ценностям общечеловеческого масштаба. Этим объясняется неувядающий интерес к зороастризму и многочисленным тайнам его истории. Этот интерес особенно актуален в нашем регионе, поскольку известно, что Учение Гат было принесено в мир через весьма цивилизованный этнос, живший на землях нашей страны несколько тысячелетий назад ещё до вливания в Центральную Азию иранских племён.

Парадоксальность его истории связана с тем, что она ориентирована только на Авесту – священную книгу, целенаправленно составлявшуюся при Ахеменидах,<sup>1</sup> дабы соответствовать геополитическому заказу амбиций персидских царей. Несмотря на факты истории, расходящиеся с традиционными данными Авесты, она до сих пор оставалась единственным руководящим документом в изучении культуры народов Центральной Азии. Т.е. культура региона чаще всего рассматривается не в своей собственной исторической самобытности, но в отражении искаженного взгляда со стороны пристрастного в данном вопросе источника.

Ещё в XIX веке западноевропейскими учёными и миссионерами было доказано, что религиозно-теологические идеи Авесты отличаются от религиозной идеи почитания Единственного Бога Учения Гат Пророка Заратуштры. Вместе с тем, сравнение двух религиозных памятников – Гат и

---

<sup>1</sup> «В Ахеменидскую эпоху (VI-IV вв. до н.э.) существовал первичный полный текст учения Заратуштры, записанный на пергаментных золотых чернилах и хранящийся в столичных персепольских дворцах» (Шапошников А. Заратустра. Учение Огня. –М., Эксмо, 2006. –С.19-20). Появление в Западном Иране писанной книги зороастризма, равно как и использование для этой цели многих сотен бычьих шкур, было грубым нарушением основополагающих заповедей Пророка, настаивавшего на сугубо устной передаче священного знания – от Учителя к ученику. Подчеркнём, что не только заповеди Заратуштры, но и форма, и содержание, и исполнительский стиль его богослужения, и Пророк сам, как основоположник данной веры, – игнорировались в период Ахеменидов. Книжная Авеста узаконила *комбинацию* Учения Гат и древнеиранского верования. Авеста стала руководством в исповедании веры, официально принятой государством. Ахеменидский зороастризм допускал почитание прежних иранских богов (Хаомы, Митры, Анахиты); сохранил прежнюю древнеиранскую церемонию *Ясны*, которая, после добавления Гат в её молебную часть, стала называться *Маздаясна*; тогда же был создан новый западно-иранский календарь (подобный ниппурскому). Нельзя снимать со счёта и то, что Авеста стала вещественным аргументом в пользу религиозной «полновесности» Персидских Царей, выдвигая их религию в один ряд с другими религиозными культурами Ближнего Востока, имевшими Священные книги.

Авесты, в каждом из которых отражены особенности исторического периода времени их создания и характер культуры того народа, в среде которого данный религиозный документ формировался, – заканчивалось ссылками на неточности Гат(?!), «недосказанностью» религиозных идей пророка, которые якобы подверглись историческому развитию. Т.е. недоверию и пересмотру подвергался фактически единственный подлинный (среди текстов Авесты) религиозный первоисточник, и именно потому, что идеи, изложенные в нём, не совпадали с религиозными традициями, существовавшими у иранцев.

Не касаясь всего того, что искажено зороастризмом Авесты в религии Учения Гат Заратуштры, остановимся на важнейшем, реально доказуемом документальном памятнике – Бухарском Шашмакоме<sup>1</sup>. В его недрах, несмотря на тысячелетия истории, благодаря строгому священному *канону*, сохранился до наших дней, чётко запечатлённый исходный *литургический цикл* пророка Заратуштры. Подлинность его не только в том, что он полностью *совпадает* с идейно-религиозной *концепцией* Учения Гат, которую трудно спутать с какой-либо другой именно ввиду её оригинальной самобытности, но и в том, что он отражает *обряды, обычаи, теологию и календарь*, существовавшие в период формирования зороастрийской веры. Бухарский Шашмаком<sup>2</sup> в своих древних вокальных частях Сарахбор-Тарона

---

<sup>1</sup> Данная статья является продолжением идеи ритуально-литургического происхождения Шашмакома, см.: Хакимова А.Х. Шашмаком как проявление духовной традиции народа // Музыкальный и духовный мир современной молодежи (Ежегодник). –Т., 2008. –С. 64 -69.

<sup>2</sup> Бухарский Шашмаком – это грандиозный свод классической профессиональной музыки Центральной Азии. Происхождение его погружено в тайну доисторических времен. Однако история «публичной» жизни традиции содержит два момента, которые наиболее ярко намекают на ритуальное происхождение – источник формирования её канонов. Самые первые упоминания о «двенадцати макомах» (IX-X вв.) привлекают внимание целым рядом, необычных для «мирской» (светской) музыки, черт. Музыканты для исполнения размещаются на специально собранных, возвышающихся над окружением, помостах («чистых местах», которые предусматриваются ритуалом); исполнение длится, не прерываясь много часов, иногда дней, периодически сопровождаясь переодеванием музыкантов (в этом, при желании, легко рассмотреть ознаменование смены циклов ритуального календаря); исполнение отдельных песнопений строго приурочивается к определенному часу суток (что также естественно, если помнить, что песнопения любой ритуальной традиции исполняются в строгом соответствии с религиозным обиходом выстраиваемым по календарю). (Шестаков В.П. Вступительная статья / Музыкальная эстетика стран Востока. –М., 1967. –С. 5-34).

Самое же примечательное то, что макамы возникают в музыкальной культуре как бы вдруг, внезапно, но при этом уже обладают чертами прочно сформировавшейся традиции, и кроме того, начинают исполняться при большом скоплении городского населения. Всё вместе, на наш взгляд, прямо свидетельствует о трагической ситуации в жизни зороастрийской ритуальной практики в этот исторический период времени. Музыкальная традиция, которая развивалась как «внутренний», сокровенный, эзотерический опыт – неизменно и регулярно практиковавшийся в закрытой священной среде посвященных, теперь «рассекречивается», «опубликовывается», переводится в экзотерическую сферу бытования. Это сознательная акция зороастрийских священников-магов, спасших тем самым величайшее наследие духовной культуры региона. Более того, это героический подвиг зороастрийского духовенства, но не религиозный, а духовно-нравственный, патриотический, который свидетельствует о том, что музыкально-ритуальная традиция находится в состоянии «критической массы» (Напомним, что в аналогичной ситуации, группа зороастрийцев Западного Ирана нашла выход из сложившейся религиозной ситуации в своём побеге в Индию в 917 году; они были предками современных парсов). Стоя перед выбором: либо навсегда потерять духовное музыкальное наследие, ритуальная практика которого в прежнем

(позже – Талкин/Наср-Тарона) отчётливо фиксирует ядро ритуальной практики восточных зороастрийцев. Благодаря закрытости и неизменной строгости этой сугубо профессиональной исполнительской традиции, мы являемся свидетелями духовной музыки, начало которой было положено в очень глубокой древности. Макомы Сарахбор-Тарона можем рассматривать как исторический документ, позволяющий в основных чертах изучить как методологическую направленность практической духовно-просветительской деятельности Великого религиозного реформатора, так и некоторые бытовые стороны жизни народа в момент возникновения макомной традиции. Система Шести Макомов Сарахбор-Тарона, которую практиковал пророк Заратуштра при жизни, чётко отражает **ритуальный контур** его воспитательно-преобразовательных устремлений, а также и **средства**, которые **были в наличии** и которыми он мудро воспользовался в своей религиозно-реформаторской деятельности.

Тарона макомов свидетельствуют о том, что у коренного народа существовал обычай коллективного почитания своих богов. Что, по-видимому, проводилось по праздникам, посвященным Шести природным богам коренного этноса, проживавшего на территории нашего региона задолго до Заратуштры, поскольку он столкнулся с весьма культурно развитым обществом («Гаты Хаптахайти»). Божества почитались при помощи небольших, возможно, хороводных, обрядовых песен. Они и были заимствованы Заратуштрой. Их уместное целесообразное переосмысленное использование в литургической системе пророка служило мощным катализатором процесса обращения в новую веру.

Об этом свидетельствует сама система шести литургий Сарахбор/Тарона, единовременно введенных Заратуштрой. Поскольку только сохранение полного цикла почитания шести аспектов творения Ахура Мазды адекватно замещали прежний культ шести – почитанием Единственного Всевышнего Бога.

Шесть Сарахбор-Тарона – строгий и стройный «сколок» богослужбной системы первого – *готовского* периода зороастризма, изначально связанного с культурой оседлого народа-земледельца. (У кочевавших в те времена иранцев культура коллективного пения не могла существовать, и как показывает история зороастризма, – так особо и не привилась, однако в

---

объёме стала невозможной, либо отделить его от ритуала и передать этот богатейший профессиональный опыт в светское, мирское пользование, – восточное зороастрийское духовенство сделало выбор в пользу последнего.

Этот исторический период «выноса» макомов в свет перекликается с другим, который можно назвать периодом «собираения» макомов. Он наступил почти через тысячу лет, и также был сопряжён с большой угрозой. Опасность исчезновения от страшной эпидемии, косившей тысячи и десятки тысяч жителей Бухары (XVIII век), поставила под угрозу жизнь не только носителей макомной традиции, но и анонимных знатоков, знавших сокровенные тайны её происхождения. Именно тогда была восстановлена строго параллельная система Шести Макомов – Шашмаком, в котором чётко выделилось вокальное ритуальное ядро – сердцевина всей традиции, вокруг которой всё и развивалось.

*свернутом/групповом* пении тарона в макомах восточной традиции зороастризма сохранилась.)

Гатовская традиция зороастризма отличается от литургической системы последующего периода, связанного с иранским многобожием зороастризма *Авесты*. Она в макомах ярко проявляется в связи их с поздним – *авестийским* – религиозным календарём.

Уникальность Шашмакома в том, что он содержит в себе следы трёх календарей от *дозороастрийского* – вплоть до *авестийского*, и свою историчность доказывает преемственностью макомно-певческой культурной традиции в условиях исторической смены религиозных календарей.

Первый календарь Шашмакома – *солнечный природный* календарь. Его имела в виду Мэри Бойс, говоря о восточных истоках праздника Навруз у зороастрийцев Запада. Он веками существовал у народа-земледельца, обитавшего в нашем регионе до Заратуштры. Он вошёл в традицию Шашмакома как неотъемлемая часть текущей жизни народа, и был основой религиозно-ритуального календаря, созданного Заратуштрой в приложении к литургическому обиходу новой веры. Его условно назовём *гатовским* календарём. В истории он известен как древнеперсидский. Западноиранский *авестийский* (ниппурский) календарь является третьим календарём, также нашедшим своё отражение в Шашмакоме. Он связан с лунно-солнечным измерением времени, а создание его было специально санкционировано Дарием I Ахеменидом (522-486 до н.э.). Этот календарь действует у зороастрийцев запада в настоящее время (Согласно его путаным исчислениям, день осеннего равноденствия – изначально праздник Урожая зороастрийцев восточного региона – празднуется там ныне весной).

Трудно сказать, когда западный календарь вошёл в восточную макомную религиозно-ритуальную практику, но им определился выход из календарной системы шести Сарахборов. Он ознаменовался добавлением в макомный обиход восточных зороастрийцев целого ряда новых песнопений анонимных авторов, которые, надо отметить, строго соблюдали структурный ритм литургического шестигранника Заратуштры. В новых литургических песнопениях, надо полагать, почитались *язаты* – многочисленные божества иранского пантеона, появлявшиеся, видимо, по мере освоения Учения Гат иранскими народами и племенами. В поздних макомных литургиях изменились и Тарона.

Серии Тарона,<sup>1</sup> следовавшие за Сарахборами характеризуются простой структурно-ритмической организацией и примитивно-песенной семантикой. Тарона, следующие за макомами Талкин/Наср, отличаются функциональным разнообразием, метроритмическими структурами-блоками (включая антифон) приспособлены к воспроизведению однотипных стиховых ритмов, кроме того, отличаются более речитативной семантикой.

---

<sup>1</sup> В четырёх из шести случаев за макомами Сарахбор прослеживаем цепочки напевов из шести Тарона. Полагаем, что шесть – *гатическая* ритуальная норма, кратная числу Божественных аспектов творения, которая сохранилась не везде.

Тарона Сарахборов Заратуштры представляли собой коллективные обрядовые песни, которыми народ веками почитал своих природных богов.<sup>1</sup> Его шесть равновеликих Сарахбор-Тарона олицетворяли идею почитания Одного. Единство и равенство шести в литургическом ритуале обеспечивалось также: присутствием шести атрибутов творения – **камня, огня, воды, арчи, жертвы, земли**; финальной серией Тарона из шести напевов; в шести праздниках отмечаемых зороастрийцами в течение года (в иранской традиции зороастризма названных гахамбарами).

*Гатовский* ритуально-литургический календарь, связанный с почитанием шести аспектов творения Ахура Мазды, отразился в образовании пятидневной недели – *андаргох*. Она характерна для восточных зороастрийцев.<sup>2</sup> Именно пятидневная неделя отражает порядок равного почитания шести в течение 30 дней месяца. Солнечный год, состоявший из 365 дней распределялся на 12 месяцев по 30 дней, с добавлением пяти особых дней Очищения<sup>3</sup> перед Новым годом. Новый год древних аграриев начинался с дня весеннего равноденствия. Названия месяцев были также ориентированы на приметы природы. Високосный год назывался *кабиса*,<sup>4</sup> т.е. имел отдельное исчисление.

Макомное наследие региона, особенно Бухары и Хорезма, до настоящего времени имеет макамы, в наименовании которых фигурируют порядковые числительные от одного до пяти: *Якгох, Дугох, Сегох, Чоргох, Панжгох*. Это, на наш взгляд, связано с порядком их применения в предновогоднем цикле богослужений Пяти Священных Дней, когда должны были исполняться исключительно только Гаты. Вместе с этим, традиция макомов имеет уникальный композиционно-технологический приём – встраивание *намудов*. Он в своей лаконичной целесообразности должен был возникнуть для учёта дней пятидневной недели, а также и праздников. Чередование *намудов*, не нарушая основного макома Сарахбор соответствующей пятидневки, позволяло строго упорядочить и каждый день недели, и каждую неделю месяца согласно религиозному календарю. Т.е. литургическая традиция Заратуштры целостна и органична. Она лаконично и чётко выстроена и удобна в применении. В основе её лежит «природный» календарь; как и «природные» боги древних, он эффективно разработан Заратуштрой в применении к ритуальной практике своих прямых последователей в Центральной Азии. Этот календарь имеют в виду российские учёные, сравнивая с *авестийским* календарём Ахеменидов, когда пишут, что: «В отличие от зороастрийского иранского календаря, в древнеперсидском календаре, дни месяцев не имели особых названий и обозначались, очевидно,

---

<sup>1</sup> Туземными жителями условно назовём коренных жителей-земледельцев региона в отличие от пришлых народов, причём этнический состав и тех, и других, в Центральной Азии – перекрестке движения народов – на протяжении веков истории менялся достаточно сильно.

<sup>2</sup> Смотри об этом Комментарии к узбекскому переводу Авесты/Авесто, начиная со страницы 302. (Ташкент, 2001)

<sup>3</sup> То были дни очищения; в зороастризме называвшиеся Днями Гат.

<sup>4</sup> Там же.



числительными», и далее: «Древнеперсидский календарь первоначально был, возможно, солнечно-сельскохозяйственным (судя по названиям месяцев), но уже не позже, чем при первых царях – Ахеменидах, древнеперсидские месяцы были отождествлены с месяцами вавилонского (ниппурского) лунно-солнечного календаря»; и ещё: «Впервые древнеперсидские названия месяцев засвидетельствованы в Бехистунской надписи Дария I»<sup>1</sup>.

Появление в зороастризме многочисленных иранских богов, требовало, конечно, соответствующей ритуальной почтительности к ним, что напрямую отразилось в макомной богослужебной практике. Согласно новому *авестийскому* календарю был введён в макомную практику 30-дневный литургический цикл, поскольку каждый день месяца посвящался какому-нибудь *язату* – вне ранжира по авторитетности. Хотя исключительное место Сарахбор в макомной традиции сохранялось всегда, тем не менее, появление новых молебнов/литургий – Талкин/Тарона, Наср/Тарона, поставило макомы Сарахбор в один ряд с песнопениями, посвященными второстепенным божествам, о которые пророк Заратуштрой в Гатах никогда не упоминал. Тарона новых макомов либо молитвенные формулы, либо формы, предназначенные для озвучивания бесконечных гимнов-яштов и другой поэзии Авесты. Согласно одной из самых популярных книг Авесты – Вендидату, число богов последнего периода зороастризма (эпохи Сасанидов) исчислялось 22-24 божествами – таково же и общее число макомных песнопений в традиции.

Говоря о ритуальном происхождении макомной традиции, нельзя не коснуться функций инструментальной части Шашмакома. На наш взгляд, инструментальные пьесы столь же глубоко, как и древние вокальные части, связаны с ритуальной практикой зороастризма Гат. Параллелизм наименований, чередующийся порядок следования частей, их место перед вокальным молебном, преобладание числа семь/восемь – указывают на их функциональную роль в подготовительной части церемонии. Предполагаем, что они в соответствующем порядке сопровождали вынос шести священных атрибутов зороастризма. Учитывая, что восточное богослужение проходило под открытым небом, а также и вековую почтительность народа к своим стихийным богам, полагаем, что доставка и установление каждого атрибута/предмета, было особой церемонией требовавшей времени. Инструментальная музыка макомов могла быть подготовительной частью богослужения, и, видимо, сопровождала действия священнослужителей<sup>2</sup> с

---

<sup>1</sup> Дьяконов И.М., Дандамаев М.А., Лившиц В.А. Месяцы Древней Передней Азии. Ариёнома (География, история и культура иранских народов в публикациях) Т. II «Рафии Граф». – Душанбе, 2006. – С. 180-182.

<sup>2</sup> В настоящее время в храмовой церемонии Маздаясны принимают участие всего два священника. Такое упрощение ритуала, связанное с движением реформаторов, установилось сравнительно недавно. Согласно *Нирангастану* – авестийскому тексту интересному описанию священных ритуалов, число священнослужителей составляло восемь человек. Питер Кларк, Зороастризм: подходы к древней вере. Ташкент. – 2010. – С. 154.

неторопливой почтительностью демонстрировавших присутствие в литургии каждого аспекта материального творения Бога.

**Ф.Ш. Мухтарова**  
Профессор кафедры  
Теории музыки

## **К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМАТИЗМА И ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА В КУРСАХ «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ» И «ПОЛИФОНИЯ»**

Музыкальная культура XX века отличается сложностью, противоречивостью тенденций, множеством художественных течений. Столь же разнообразны и художественно-смысловые явления, среди которых можно выделить полярно-противоположные начала, такие как эмоциональное – рациональное, возвышенное – низменное, утонченность – варварство, вера – скепсис и т.п.

Новое музыкально-художественное мышление обусловило переориентацию и пересмотр разных сторон музыкального языка и, соответственно, принципов формообразования.

Изменения коснулись прежде всего тематизма. На смену развернутым и индивидуально-характерным мелодическим темам пришли, с одной стороны, микротемы – темы-импульсы, с другой стороны, появились «рассредоточенные» темы, данные не сразу, а формирующиеся, становящиеся на длительном протяжении, подчас всего произведения.

В микротемах главную функцию нередко стали выполнять ритм, тембр, фактура, гармония. Это, в свою очередь, повлекло за собой и расширение видов тематизма: наряду с мелодическим, не менее достойное место стали занимать тембро-ритмический, фактурно-ритмический, сонорный тематизм.

Типы тематизма, соответственно, повлияли на фактурную организацию и процессы формообразования. Так, микротематизм, основанный на кратких попевах (мелодических, ритмических), склонен к развитию на основе многократной повторности – остинатности. В свою очередь, повторность тематических остинатных попевок во всех голосах приводит к тематизации фактуры, пронизанной тематическими элементами.

Микротематизм весьма удобен также для имитационного развития. Одна попевка, последовательно вступая по голосам (часто стреттно), образует микрополифонию – тип современной фактуры, который даёт возможность передать фактурными средствами не только определённый выразительный эффект, но и впечатление движущегося тембра.

Влияя на формообразование, микротематизм, развивающийся на основе остинатности, нередко приводит к возникновению остинатных форм.

Отмеченные тенденции музыки XX века, нашли отражение и в современных произведениях композиторов Узбекистана. И это закономерно,

ибо лишь во взаимосвязи, контактах с инациональными культурами, в контексте современной культуры в целом приходит и более глубокое понимание и оценка собственных традиций, внутренних возможностей.

В курсах «Анализа музыкальных произведений» и «Полифонии» особое внимание следует уделять вопросам взаимосвязи темы и целого. При этом внимание учащегося должно быть сосредоточено на таких параметрах, как тип темы, её природа, предрасположенность к тем или иным принципам формообразования и форме в целом. Не имея возможности рассмотрения разных форм тематизма, в рамках одной статьи, остановимся лишь на одном – тематизме развивающемся на основе оstinатности.

В произведениях композиторов Узбекистана тематизм, используемый в качестве основы для оstinатных форм и принципов, выступает в четырёх видах – мелодическом, тембро-ритмическом, фактурно-ритмическом, комплексном. Отметим, что наиболее распространённым является мелодический и тембро-ритмический тематизм, то есть те виды, которые есть и в узбекском народном наследии. Сочетание их в одновременности образует оstinатный тип фактуры – «контрапунктирование с усилем». Спроецированный на форму в целом, соединение мелодической и ритмической тем приводит к образованию оstinатной или полиостинатной формы.

Такого рода тематизм и форма весьма характерны для симфоний М.Таджиева. В качестве анализа студентам могут быть рекомендованы его Седьмая, Девятая симфонии. В его симфониях явное предпочтение отдаётся свободным оstinато. При этом варьированию подвергаются, как правило, развивающиеся, реже начальные этапы становления темы и её вариантов. Заключительные же мелодические каденции остаются без изменения (аналогичные явления характерны и для узбекских народных образцов), что позволяет говорить о внутритематической оstinатности. На уровне формы такой принцип порождает дискретно-остинатные композиции, в которых вариационность сменяется оstinатностью, что и позволяет говорить о дискретной оstinатности. Аналог такого принципа становления можно усмотреть в инструментальных частях макомов, с характерным для них чередованием хона-бозгуй, где бозгуй – воплощение оstinатности.

Наряду с развернутым мелодическим тематизмом композиторами широко применяется и микротематизм. Он достаточно часто используется М.Таджиевым, Т.Курбановым, Х.Рахимовым, Д.Янов-Яновским, А.Набиевым и др. Тяготеющий потенциально к оstinатности, такой тематизм приводит к возникновению оstinатных принципов и форм (моно или политематических). Преимущественная роль в них отводится имитационно-полифонической фактуре, каноническим и стреттно-каноническим видам, длительное использование которых позволяет говорить о канонически-остинатных формах. Яркие образцы таких форм – это Пятнадцатая, Восемнадцатая симфонии М.Таджиева, Четвёртая, Шестая симфонии Т.Курбанова.

Сочетание микротематизма – мелодического и ритмического – имеет место в «Импровизации и токкате» для фортепиано Д.Янов-Яновского, «Танавор» А.Набиева и произведениях других композиторов.

Естественно, что столь значительная роль оstinатности приводит к рождению оstinатных форм. Среди них важное место занимают полифонические оstinатные вариации. Они используются в разных частях циклов: как I часть (М.Таджиев – Первая симфония, А.Хашимов – Практика для струнного оркестра), II часть (Б.Гиенко – Четвертый квартет), финал (Ф.Янов-Яновский – «Концерт для оркестра»).

Будучи близкими к пассакальным принципам, эти произведения обладают своими индивидуальными, и в то же время типологическими чертами. Типологические черты проявляются, во-первых, в опоре на национальный тематизм; во-вторых, логике становления формы, близкой разворачиванию развитых лирических жанров монодии; в-третьих, в принципе контрапунктирования мелодии с усилем; в четвертых, в постепенном восхождении к аудиру, зонности, принципе прорастания из единого тематического зерна; наконец, логике семантического развития – от сдержанности к эмоциональной открытости. Всё это, наряду с некоторыми фактурными закономерностями, позволяет говорить о своего рода национальной интерпретации формы оstinатных вариаций.

Учитывая склонность микротематизма к полифоническим и оstinатным принципам формообразования, естественно ожидать взаимодействия этих принципов и в самостоятельных формах. Результатом такого взаимодействия являются условно названные нами «синтетические формы», сочетающие принципы оstinатной и полифонической (часто фугированной) форм. Синтез этих форм проявляет себя и в последовательности и в одновременности. Синтез последовательности (диахронический срез) означает, что одна форма сменяет другую в какой-либо части, разделе формы, либо на уровне цикла.

Параллельное (синхронный срез) сочетание двух форм проявляется взаимодействием их внутри одной части и протекает в одновременно разворачивающихся пластах фактуры. В качестве примеров рекомендуется проанализировать Седьмую симфонию М.Таджиева, Прелюдию из цикла прелюдия-фуга №7 (*Es-dur*) Г.Мушеля.

Различного рода фактурно-ритмические темы представлены в произведениях Х.Рахимова, Д.Янов-Яновского, Н.Гиясова. Разворачиваясь в разных регистрах фортепиано, либо оркестра (одного или разных инструментов), такого рода тематизм также располагает к оstinатным принципам формообразования.

Появление за последние десятилетия большого числа произведений композиторов Узбекистана, вызывает необходимость пересмотра и переориентации учебных курсов бакалавриата. Это связано с острой потребностью подготовки специалистов, глубоко и разносторонне разбирающихся в современной, и в частности, узбекской музыке. Эта задача

в значительной мере связана с музыковедческим профилем и, в частности, с курсами «Анализ музыкальных произведений» и «Полифония».

Думается, что высокие цели, поставленные в «Национальной программе по подготовке кадров», могут быть осуществимы лишь при условии должного внимания и времени, отведенных на изучение музыковедческих дисциплин.

**И.Г.Галущенко**

зав. кафедрой истории музыки и критики,  
кандидат искусствоведения, профессор

## **СЛОВАЦКАЯ МУЗЫКА В УЗБЕКИСТАНЕ**

С каждым годом всё более возрастает интерес к музыкальной культуре Словакии, всё чаще звучит словацкая музыка на концертных сценах Узбекистана. В расширении орбиты межкультурного взаимодействия узбекского искусства с культурами народов мира Словакия занимает важное место и это не случайно. Исторические судьбы узбекского и словацкого народов имеют много общего. На протяжении многих тысячелетий узбекский и словацкий народы неустанно развивали и совершенствовали традиционное искусство, следовали обычаям предков, сохраняли поэтический и музыкальный фольклор. Только лишь в начале XX века начался процесс формирования профессионального композиторского творчества, а на рубеже XX и XXI веков обретение независимости и национальное возрождение. Процессы становления и развития национального музыкального театра, симфонических жанров, камерной вокальной и инструментальной музыки в Словакии происходили в XX веке параллельно аналогичным процессам в Узбекистане.

Во главе словацкой композиторской школы, развивая национальные традиции, встали Ян Левослав Белла (1843-1936), Микулаш Мойзес (1872-1944), Вилем Фигуш-Быстрый (1875-1937), Микулаш Шнайдер-Трнавский (1881-1958), Фриц Кафенда (1883-1963), Александр Мойзес (1906-1984), Эуген Сухонь (1908-1993), Ян Циккер (1911-1989). Эти и ряд других музыкантов приложили немало усилий для утверждения словацкой музыки в мировом сообществе.

Касаясь исполнения и изучения словацкой музыки в Узбекистане, хотелось бы обратить внимание на наиболее интересные в этом познавательном процессе следующие явления. Большую инициативу в освоении словацкой камерной инструментальной музыки проявляет профессор кафедры камерной музыки Государственной консерватории Узбекистана Анна Грингоф. Она включает в учебно-педагогический и концертный репертуар своих учеников, своего класса, студентов бакалавриата и магистратуры, ассистентов-стажёров камерные ансамблевые сочинения Я.Л.Беллы, Э.Сухоня, Дезидера Кардоша, Ладислава Бурласа,

Ильи Зельенки. «Камерные инструментальные ансамблевые сочинения словацких композиторов, – рассказывает Анна Генриховна, – очень интересны как с точки зрения художественного содержания, так и системы выразительных средств. Они отличаются отточенностью техники письма, чёткостью формы, рельефностью динамического профиля. Изучая словацкую камерную литературу, молодые музыканты открывают богатейший звуковой мир, постигают современные композиционные и исполнительские приёмы, сонорику, многоплановую фактуру».<sup>1</sup>

Несомненной творческой удачей кафедры камерного ансамбля стало вынесение на концертную сцену Сонатины для скрипки и фортепиано классика словацкой музыки XX века Э.Сухоня. Композитор написал её в 1937 году и впервые она прозвучала 29 августа этого же года на фестивале камерной музыки в Тренчанских Теплицах в исполнении скрипача Вилема Шимека и пианиста Рудольфа Мацудзинского.

Это сочинение, разученное в классе А.Грингоф, вдохновенно исполнили лауреат международного конкурса Елена Матвеева (скрипка) и магистр Дилдора Мамадалиева (фортепиано). Сонатина отмечена большой концентрированностью высказывания, вообще присущей данному композитору. Как отмечают словацкие исследователи его творчества Й.Кресанек и И.Вайда: «Сухонь чрезвычайно самокритичен, поэтому количество никогда не было для него идеалом».<sup>2</sup> Музыка Сонатины отличается мелодической красотой и эмоциональной наполненностью. «Мелодия Сонатины, – по наблюдению словацкого музыковеда Э.Заварского, – имеет ярко выраженный инструментальный характер и в то же время довольно вокальна, что придаёт ей ярко индивидуальный облик, что свойственно произведениям Сухоня».<sup>3</sup> Молодые музыканты очень тонко ощутили стиль Сонатины, её художественное содержание и продемонстрировали мастерство камерного ансамбля.

Обращение молодых исполнителей Екатерины Горховер (скрипка) и лауреата международных конкурсов Рамиля Ханбекова (фортепиано) в классе камерного ансамбля А.Грингоф к *Roéme macabre* для скрипки и фортепиано Э.Сухоня открыло богатейший художественный мир словацкой камерной инструментальной музыки. Это произведение композитор написал осенью 1963 года к 50-летию скрипача Тибора Гашпарека. «По свидетельству Сухоня, – отмечает исследователь В.Егорова, – пьеса первоначально называлась «Adagio и скерцо». Программный заголовок возник позже, после повторного чтения «Кровавых сонетов» крупнейшего словацкого поэта П.Орсага-Гвездослава (1849-1921)»<sup>4</sup>. Исполнение *Roéme macabre* Э.Сухоня Е.Горховер и Р.Ханбековым отличается глубоким проникновением в композиторский замысел, ярким темпераментом,

---

<sup>1</sup> Из беседы с А.Грингоф в январе 2008 года.

<sup>2</sup> Кресанек Й., Вайда И. Эуген Сухонь. –Л., 1984. –С. 160.

<sup>3</sup> Zavorský E. Eugen Suchoň. –Bratislava, 1955. –S. 130.

<sup>4</sup> Егорова В. Эуген Сухонь. –М., 1987. –С. 264.

утончённой выразительностью, идеальным ансамблем. Драматизм и высокий эмоциональный тонус поэмы оставляют неизгладимое впечатление.

Необходимо отметить живой интерес к словацкой фортепианной музыке заслуженной артистки Узбекистана, профессора кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана Адибы Шариповой. В её классе звучат «Метаморфозы», Балладная сюита, «Картинки Словакии», Токката, Элегия Э.Сухоня, на материале которых совершенствуется умение использовать тонкую и разнообразную в нюансах звуковую палитру в сочетании с насыщенной динамической амплитудой.

В поле зрения пианистки попадает и фортепианное творчество Я.Циккера, в частности цикл виртуозных этюдов «Татранские ручьи», в которых черты национально окрашенной рапсодийности сочетаются с элементами экспрессионистической поэтики. Композитор посвятил это сочинение службе спасения в Высоких Татрах. Воплощение водной стихии в каждом этюде осуществлено с помощью различных видов фактуры изобразительного плана. В первом этюде «Ручей и брызги» Циккер использует широкоохватную арпеджированную фактуру и хроматические пассажи; во втором этюде «Что рассказал мне ручей» важное выразительное значение приобретает мелкая техника, детализированная фактура. Третий этюд «Ручей и гроза» очень динамичен и построен на аккордово-октавной масштабной фактуре. Цикл предоставит пианистам благодатный материал для совершенствования исполнительского мастерства.

Словацкая вокальная музыка звучит в концертных залах в исполнении заслуженного артиста Узбекистана, ведущего солиста ГАБТ оперы и балета имени А.Навои Шукура Гафурова. Он исполняет вокальные сочинения словацких композиторов и народные песни на словацком языке, передаёт национальный характер, народность, ладо-ритмическое и мелодическое своеобразие словацкой музыки. В свои концертные программы певец включает сочинения М.Шнайдер-Трнавского, отмеченные ярким национальным колоритом. Вокальные сборники М.Шнайдер-Трнавского «От всего сердца», «Слёзы и улыбки», «Маленькие цветы», «Песни о матери» Ш.Гафуров глубоко изучил и выбрал из них песни, соответствующие его артистическому темпераменту. Такова, к примеру, величественная героико-патриотическая песня «Соколичко, сокол» на слова П.Орсага Гвездослова, которую Ш.Гафуров исполняет вдохновенно, возвышенно, широко и распевно, с присущим ему артистизмом и свободой владения голосом, глубоким проникновением в смысл поэтического текста. Словацкие критики по праву называют Гвездослова – крупнейшего национального поэта Словакии «основоположником новейшей словацкой словесности»<sup>1</sup>. Обращаясь к поэтическому наследию Гвездослова, М.Шнайдер-Трнавский создал вокальные сочинения, глубоко волнующие слушателей в интерпретации Ш.Гафурова.

---

<sup>1</sup> История словацкой литературы. –М., 1970. –С. 207.

Ярко и темпераментно исполняет словацкие песни кандидат искусствоведения, доцент Мухсин Ганиев, радуя слушателей светлым мировосприятием, оптимистическим тонусом. Зажигательная и динамичная песня «Дротарик» М.Шнайдер-Трнавского на слова Ферко Урбана в его исполнении воспринимается как колоритная народная жанровая сценка. В поэтической рапсодийной песне «Гусляр» М.Шнайдер-Трнавского на слова Светозара Гурбана-Ваянского М.Ганиев создаёт впечатляющий образ народного музыканта как выразителя словацкого национального характера.

Глубокий художественный интерес к словацкой национальной культуре проявляет заслуженный деятель искусств Узбекистана, профессор Фируза Абдурахимова. Являясь инициатором создания, художественным руководителем и дирижёром Узбекского государственного камерного оркестра народных инструментов «Согдиана» – лауреата международного конкурса «Golden Trophy» и международного фестиваля, она создаёт для своего коллектива аранжировки образцов словацкой народной музыки, чутко передавая национальный колорит и свежесть инструментальных красок.

«Словацкая музыка, – говорит Ф.Абдурахимова, – привлекает меня своей самобытностью, мелодическим, ладогармоническим и ритмическим своеобразием, мягким лиризмом, свободной рапсодичностью. Она даёт музыкантам-исполнителям использовать широкую шкалу динамических нюансов, способность выразить многообразие оттенков чувств, раскрыть колоритные инструментальные тембры».<sup>1</sup> Доказательным подтверждением этих слов являются замечательные аранжировки словацких народных песен, осуществлённых Ф.Абдурахимовой и исполненных оркестром «Согдиана» под её управлением, с восторгом воспринятых слушателями.

Возрастанию интереса к словацкой художественной культуре способствовала интереснейшая выставка «Мир людей» – фотографическое отображение жизни народов мира, осуществлённое Силвией Вацуликовой, состоявшаяся в Ташкентском Доме фотографии в 2009 году. Её работы, отразившие путешествия талантливого словацкого фотографа по странам мира, вызвали широкий общественный резонанс. «Выставка, которая пытается остановить время, – отметили В.Носик и П.Бреер, – запечатлеть естественным классическим кадром мгновенной фотографии и уловить изображённый «театр жизни» в типичной или особой форме».<sup>2</sup>

Безусловно, что словацкое искусство, в том числе, и музыкальное, требует глубокого изучения. В этом направлении следует упомянуть скромный вклад автора этих строк, в частности, выполненную на кафедре истории зарубежной музыки Ленинградской консерватории в период учёбы в очной аспирантуре кандидатскую диссертацию «Оперное творчество Эугена Сухоня» под руководством заведующего кафедрой, профессора С.Н.Богоявленского, и защищённую в Ленинградской консерватории 10 января 1983 года, ряд публикаций, лекций о словацкой музыке. В 1982 году в

---

<sup>1</sup> Из беседы автора с Ф.Абдурахимовой в феврале 2008 года.

<sup>2</sup> Носик В., Бреер П. Мир людей //Гармония, 2009, № 12, с. 12.



Ташкентской консерватории музыковед Наталья Рашидова защитила дипломную работу «Чехословацкая историческая опера на современном этапе (на примере «Юро Япошик» Я.Циккера)», выполненную под руководством автора этих строк.

В годы независимости горизонты культурных контактов стали более широкими и обозначили новые перспективы изучения и исполнения словацкой музыки. В этом смысле богатейший материал содержат ноты, любезно предоставленные Посольством Словакии в Республике Узбекистан в дар Государственной консерватории Узбекистана. Это сочинения Я.Л.Беллы, М.Шнайдер-Трнавского, Э.Сухоня, Александра Альбрехта, И.Зельенки, Я.Циккера, Ф.Кафенды, Александра Мойзеса, Игоря Дибак, Ладислава Бурласа, Миро Базлика и других. Несомненно, что эти сочинения должны стать предметом глубокого научного изучения и исполнительской интерпретации, звукового воплощения, чтобы дарить слушателям радость общения с замечательной словацкой музыкой.

**В.Б.Глинский**  
и.о. доцента кафедры  
Теории музыки ГКУз

## **ПОЛИФОНИЯ В КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА**

Обращение к данной теме не случайно! Дело в том, что ее автор занимается исследованием полифонии в хоровом творчестве композиторов нашей республики с начала 80-годов прошлого века, а представленный сейчас аспект является ее частным случаем. Попытаемся его рассмотреть на основе разнотемной, имитационной и, в частности, подголосочной полифонии.

### **Разнотемная полифония**

Можно встретить образцы с типичным тематическим контрастированием, как это происходит в оркестровом разделе побочной партии вокально-симфонической поэмы М.Ашрафи «В грозные дни» (1967). В нем три тематические линии: первая – мелодия побочной партии (первый фагот, альты и виолончели). Она развивается на фоне двух контрапунктов: первый – спокойное нисходящее гаммообразное движение половинными длительностями (английский рожок, валторна), второй – стремительные восьмые длительности (первые и вторые скрипки).

Тематическое контрапунктирование можно встретить не только в собственно разнотемной полифонии, но и имитационной. В первую очередь это касается фугированных форм, основанных на нескольких темах. Пример такого рода обнаруживается в оратории Ф.М.Янов-Яновского «Поэтические строфы» (1986). Ее VIII часть («Твердят на сотни языков...») состоит из

нескольких разделов, первый из которых представляет собой двойное фугато. Обе его темы скорее дополняют друг друга. Но все же, если для первой характерен квинтовый скачок от I к V ступени (в натуральном миноре), то вторая развивается гаммообразно во фригийском ладу.

Очень часто композиторы Узбекистана создают контрапункт между вокальной и оркестровой группами, как это происходит в начале «Поединка Рустама и Сухроба» – VII часть эпической оратории М.Ашрафи «Сказание о Рустаме» (1974). Поединок предваряется оркестровым вступлением, фактурное оформление которого ассоциируется со стремительной скачкой. Неизменно повторяющиеся 2 такта напоминают *basso ostinato*. Нисходящие интонации хора это – боль, отчаяние, вызванные ужасным поединком между отцом и сыном.

Индивидуализация фактурных слоев и их принципов развития служат благодатным основанием для возникновения полифонии пластов. Остановимся на втором разделе VIII части «Сказания о Рустаме», которая называется «Финал. Гибель Сухраба». В одном его фрагменте выделяются 4 линии: хоровая фактура делится на два пласта: с одной стороны, женские плачи-стоны (распев на гласную «А»), с другой стороны – тенора и басы канонически излагают мысль о гибели Сухраба (на словах «Тобою рожденный погиб исполин...»). В оркестре – также две линии – пульсирующие репетиции 16-х длительностей, оstinатно повторяющийся каждый такт, они придают основной мысли ее неотвратимость. На их фоне происходит контрапунктическое нисходящее гаммообразное движение 8-ми длительностями.

Еще один пример: 1 часть (от [10]) «Поэтических стрóf» Ф.М.Янов-Яновского, которая называется «Дай, мой друг, звонкий най ...». В нем мелодия, исполняемая солистом, развивается на фоне повторяющейся гаммы (от «ми<sup>1</sup>» до «ми<sup>2</sup>»), а также постепенно насаивающегося аккордового комплекса, образуя кластер.

Все вышеописанные примеры представляют собой образцы с использованием простого контрапункта.

С разнотемной полифонией связано использование и сложных контрапунктов, и в первую очередь, – вертикально-подвижного. В музыке эпохи Возрождения наибольшее распространение получили контрапункты октавы, децимы и дуодецимы. Композиторы Узбекистана из этих контрапунктов чаще используют октавный. В качестве примера сошлемся на II часть («Бахор келди») кантаты С.Бабаева «Пахта байрами» (1957). Написанная в простой 3-хчастной форме, в ней крайние разделы представляют фугато. Все 4 проведения темы сопровождаются усилем в оркестре; первое противосложение – удержанное, то обнаружится, что Т. и Пр.1 поменялись местами, и их вертикальные перестановки образуют контрапункт октавы.

С разнотемной полифонией связана оstinатность, проявляющаяся в том, что на фоне неизменного ритмического рисунка сочетаются другие голоса, отличные друг от друга. Эта традиция восходит к узбекскому

музыкальному фольклору. Эти ритмоформулы называются усулями<sup>1</sup>. Не случайно, что образцов такого рода, определяемого как «контрапункт с усулем»<sup>2</sup>, в кантатах и ораториях можно встретить очень много. По такому принципу развивается начало 1 части оратории М.Бафоева «Песнь о Ташкенте» (1983). Сначала усуль в октавном удвоении исполняет оркестр, затем он продолжает звучать, когда чтец произносит речитацию, а после в развитие включается хор.

Помимо оstinатных ритмов, композиторы Узбекистана вообще очень часто используют оstinатный принцип: сошлемся на пример, в котором оstinатно используется текст. Это – хоровое начало кантаты С.Юдакова «Муборакбод» (1972). Здесь основная мелодия поручена женской группе и детскому хору в унисон, а партии мужских голосов основана на многократном повторении слова «Муборак». Этим самым автор подчеркивает торжественность, приподнятость настроения.

### **Имитационная полифония**

Имитационная полифония, как и разнотемная, получила в творчестве композиторов Узбекистана достаточно широкое применение.

Например, Т.Ташматов использовал имитационные переключки между голосами (девочки, мальчики) в «Сафланиш» – 1 части детской кантаты «Бул тайёр!» (1972). Этот прием здесь уместен, так как в этот момент ребята охвачены одним настроением. Имитация может использоваться для подчеркивания какого-нибудь слова в тексте: например, – во II части («Канатаходец») оратории «Поэтические строфы» Ф.М.Янов-Яновского имитация подчеркивает слова «похлопайте ему...».

Простые имитации чаще используются в прямом движении, но можно встретить и канонические: начало кантаты Э.Налбантова «Ана Ветан» (1986-1987).

Канонические имитации используются в местах, где все действующие лица объединены единым порывом или между отдельными героями возникает единое чувство («Дуэт Тахмины и Рустама» – II часть «Сказания о Рустаме» М.Ашрафи).

Имитации могут быть включены в кульминационные моменты, например, – III часть («Кузлардан окмасин ёшлар») кантаты Ф.Алимова «Она сайёрани асранг одамлар» (1985). Вполне логично включение имитации в заключительных построениях, кодах, как имитационное резюмирование. Так заканчивается II часть («Смерть») оратории Ф.М.Янов-Яновского «Повесть о Чили» (1977-1978).

Кроме простых и канонических имитаций композиторы Узбекистана используют бесконечные каноны и канонические секвенции.

---

<sup>1</sup> Усуль (с араб.) – метод, способ.

<sup>2</sup> Термин А.Я.Коральского (1918-1976).

Часто композиторы нашей республики используют бесконечные каноны в начале частей не как средство закрепления, а как подчеркивание той или иной мысли. Использованный С.Юдаковым бесконечный канон в начале вокально-хореографической оде-кантаты «Туёна» усилил атмосферу праздника, создал радостный настрой всему сочинению.

Канонические секвенции используются в соответствии с классическими нормами, как средство развития. Поэтому Т.Ташматов использовал ее в 3-м куплете «Сафланиш» (1 часть кантаты для детей «Бул тайёр!»).

В бесконечных канонах и канонических секвенциях в большинстве случаев используется контрапункт октавы, как например, М.Насимов – во II части кантаты «Тинчликка тинчлик» (1988) использовал в бесконечном каноне контрапункт октавы. Но можно встретить и использование контрапункта дуодецимы, например, – его использовал В.Князев – в среднем разделе кантаты «На привале» (1951), после слов В.Теркина «Дайте, что ли, табачку...» (в восходящей канонической секвенции).

Помимо отдельных приемов и форм имитационной полифонии, композиторы Узбекистана используют фугированные формы-фугато, фугетты, а также фуги<sup>1</sup>.

### **Подголосочная полифония**

Подголосочная полифония играет большую роль в творчестве композиторов Узбекистана. Можно обнаружить примеры с типичным бурдонным 2-хголосием, в других мы встречаем более развернутую подголосочность, которую мы находим в первом разделе кантаты Г.А.Мушеля «Фарход курилиши» (1942).

Во многих образцах узбекской народной инструментальной музыки часто обнаруживаются квартовые сопряжения. Эту особенность «подметил» М.Бафоев и использовал ее в VI части оратории «Бухара» (1977), целиком построенной на ундецимовых (квартовых) серпантинах теноров и басов.

Суммируя все, что ранее было очерчено штрихами, отметим, что композиторы Узбекистана в кантатах и ораториях активно используют полифонические приемы и формы. С одной стороны, они продолжают линию, ставшей характерной для европейской классической полифонической школы. С другой стороны, они используют отдельные приемы, характерные для узбекской народной музыки. Положительным является и то, что полифонические приемы и формы часто связаны с программностью сочинений, используются в самых узловых моментах формы, выполняя, тем самым, важную роль в драматургии.

---

<sup>1</sup> Мы ограничимся только этими данными, так как вопросами, связанными с изучением фуги, занимается Ф.Ш.Мухтарова. См.: Мухтарова Ф. Фуга в творчестве композиторов Узбекистана / Музыкальное искусство. –Т., 1982. Рассмотрение фугато и фугетт см. в статье В.Глинского «Имитационная полифония в творчестве композиторов Узбекистана» / Вопросы преподавания музыкальных дисциплин. –Т., 1991.

Эргашева Г.  
ИИЧЭЛ қошидаги  
муסיкий чолғулар  
музейининг мудираси

## ЧАНГ ЧОЛҒУСИ НАВОИЙ ЗИКРИДА

Шеърят мулкининг султони Мир Алишер Навоий ўзининг ўлмас асарлари билан ўзбек адабиётини жаҳон адабиёти даражасига кўтарган буюк мутафаккирдир. Шоирнинг ҳаёти, ижоди, давлат арбоби сифатидаги фаолияти XV асрнинг иккинчи ярми, Ўрта Осиё ва Хуросонда Темурийлар ҳукмронлик қилган даврга тўғри келади.

А.Навоий муסיқа санъатига катта эътибор бериб, Хиротдаги хонанда ва созандаларга ҳомийлик қилган ва ўз замонасида машҳур бўлган куйларга, муסיкий чолғуларга юксак баҳо берган. Унинг асарларида муסיкий атамаларнинг юздан ортиқ намуналарини кўришимиз мумкин. Ҳар бир атама турлича маънолар тизимида қўлланилиши ва уларга турли йўллар билан таъриф берилиши, шоирнинг муסיкийдаги илмини намоён этади. Жумладан, «чанг» атамасига Навоий жуда катта эътибор бериб, бу иборани нафақат муסיкий чолғу, балки турли маъноларда зикр этади ва ундан кенг фойдаланиб, теран маъноли, кутилмаган ўхшатишлар қилади:

Муғанний нағмаси жон берса базм аҳлига тонг йўқ ким.  
Навоий риштаси жонин эшиб чангига тор этмиш.

Яъни, созанда чалаётган муסיқанинг ёқимли тароналари базмдагиларга жон бериб, хурсанд қилади, чунки чолғучи чангининг торлари шоирнинг танаси ипларидан қилинган.<sup>1</sup> Одатда, шоирлар ва умуман ижод аҳлининг нозик қалб, таъсирчан бўлишини ҳисобга оладиган бўлсак, бу қиёс орқали А.Навоий чанг чолғусининг товуш таровати ўта нозик ва инсон рухий оламига сеҳрли куч сифатида таъсир этишини таърифлаган бўлса ажаб эмас. Ҳаттоки «Мезонул-авзон» («Вазнлар мезони») асарида ҳам А.Навоий халқ кўшиқчилигини саккиз турга бўлиб (туюқ, чанги, туркий, орузворий (орзуворий), мухаббатнома, мустаҳзод ва ҳк.), «чанги» шакли жуда таъсирли бўлганлигини таъкидлайди.<sup>2</sup> Бошқа бир ижодий намунасида, хусусан «Сабъаи сайёр» достонида шоир Дилором-чангчи образини яратар экан, унинг чанг чолғусидан таралаётган нозик куй борлиқни ром этиб, унга уйғунлик, ором бағишлашига урғу беради. Муסיқа нафақат инсонга, балки барча мавжудот оламига таъсир этувчи сеҳрли кучга эга бўлган неъмат сифатида эътироф этади.

<sup>1</sup> Б.Бафоев Шоир асарларида соз номлари // Совет Ўзбекистони санъати. 1979, № 9, 24-б.

<sup>2</sup> А.Навоий. Мезонул-авзон. –Т., 1986. 180-б.

Навоий ўз асарларида мусикий созларга тавсиф берибгина қолмай, чолғулар садосининг хусусиятига қараб бир-бирига қиёслайди. Жумладан, ғазалларининг бирида А.Навоий даф мусиқа асбобини чанг билан биргаликда чалишни чолғучилардан талаб қилади. Чангнинг ҳазин (ғамгин) тароналари дафнинг мунгли садолари билан қўшилиб кетишлиги ошиқнинг ғамгин, қайғули кайфияти билан ҳамоҳанг эканлигини айтади:

Соқий, хароби жоми хароботи ишқмен,  
Тутгил қадах, муғанний, этиб сопу чангу, даф.<sup>1</sup>

Бу мисраларда чанг ва даф мусиқа чолғуларининг садоланиши бир бирига мутаносиблиги ва қалбнинг энг нозик туйғуларини ўз таъсирига бўйсўндириши ифода этилган.

Шоир мусикий чолғуларнинг нафақат садоланиши, балки уларнинг шакли, белгиси ва хусусиятларидан ҳам усталик билан фойдаланган. Шу ўринда айтиб ўтиш жоизки, юкорида таърифланган чанг бугунги қутисимон шаклида эмас, балки ўтмишда қомати эгик арфа кўринишида бўлган.

«Чанг» – форс тилида «хам, эгри, илгак» маъноларини англатади.<sup>2</sup> Атаманинг айнан истилоҳий маъносига кўра арфа турларидан бирининг номи қомати эгик бўлганлиги сабабли чанг деб аталган. Алишер Навоийнинг «Сабъаи сайёр» достонидан келтирилган мисралар бу фикримизнинг тасдиқидир:

Демагил чанг, солики хам қад,  
Чанг қадлар била бўлуб ҳамқад.<sup>3</sup>

Бу асарда шоир чанг чолғусини сўфиларнинг қадди-қомати сингари эгик бўлганлиги, шоҳ эса сўфилар каби мункайиб, бошини қуйи солиб, оҳ-воҳ қилиб ўтиргани таърифланади. Бу ўхшатиш А.Навоий томонидан шу қадар моҳирлик билан бажарилган-ки, дарҳақиқат ўрта аср миниатюраларида тасвирланган чанг чолғусининг ташқи кўриниши ва унинг мунгли товуши (ёзма манбаларга кўра) нақадар чиройли таърифланганини гувоҳи бўламиз.

Шоир бу достонида чанг созини гўзал жиҳатларини ҳам очиб берган. Хусусан, «Хожа моҳ пайкар гўзалга уд ва сандал ёғочларидан чанг асбобини ясатиб берган», «Унинг чанг аталмиш сози сўфиларнинг қадди-қомати сингари эгик эди», «Чанг тешикларидан мунгли овозлар чиқаркан, кишига унинг торларидан ўт сачрагандек туюлар эди»<sup>4</sup> каби мисралар шоирона сатрларда ифодаб берилган. Булар чанг(арфа) ҳақида тасаввурларимизни янада бойитиб, кўз олдимизда мураккаб бир чолғу гавдаланади. Фикримизни мухтасар қилиб айтадиган бўлсак:

<sup>1</sup> Б.Бафоев. Шоир асарларида соз номлари // Совет Ўзбекистони санъати. 1979, № 9, 24-б.

<sup>2</sup> Русско-персидский словарь. 1959.

<sup>3</sup> А.Навоий. Сабъаи сайёр. –Т., 1991. 88-б.

<sup>4</sup> А.Навоий. Сабъаи сайёр. –Т., 1991. 393-б.

- чанг чолғусини хушбўй модда ажратувчи ноёб ёғочлардан ясашиши – бу унинг эъзозланганидан;
- чангдаги тешикларнинг мавжудлиги, тараннумининг ёйдек қалбга санчилиши – товуш жарангдорлик омилини ўзига хос ривожланганидан далолатдир;
- чангнинг ташқи қиёфаси сўфилар қоматига қиёсланиши – бу айнан уша резонатори эгик Ўрта Осиёга мансуб чанг(арфа) таърифланаётганинг исботидир.

Бу биргина шоирнинг ижодий намунасидан бир лавҳа холос. Асрлар давомида Фирдавсий, Рудакий, Умар Ҳайём, Абдурахмон Жомий, Саъдий Шерозий, Румий, Ахмадий каби забардас шоирлар ҳам ўз ижодида чанг созини тараннум этиб келишган. Лекин, Навоий бу чолғунинг энг нозик жиҳатларини моҳирона зикр этиб ўтганлиги эътирофга лойиқдир.

**А.Х.Ливиев.**

Профессор кафедры  
«Народных инструментов»

## **К ВОПРОСУ ТЕРМИНОЛОГИИ «УСТНОЙ» И «ПИСМЕННОЙ» ТРАДИЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

Новое письменное композиторское творчество и исполнительское искусство возникло на базе существующего богатейшего исторического опыта, с начала XVII века в Европе в творчестве композиторов-классиков, а затем, значительно позже в лице композиторских школ других регионов (России, Закавказья, Средней Азии, Казахстана и многих других).

Именно факт появления в 20-30-годы XX века в Республике музыкальной культуры нового типа послужил толчком для приобщения узбекского национального инструментария к исполнению композиторской многоголосной музыки *письменной* традиции в отличие от традиционной (моноподийной) по слуху.

Оно (композиторское творчество и исполнительство) пришло не на смену существующей веками устному творчеству и исполнительству, а как «... вновь обретенное» новое искусство письменной традиции в национальных республиках.

Говоря словами музыковеда Узбекистана Ф.Кароматова: «При всём разнообразии тембров, индивидуальных исполнительско-технических и регистровых отличий инструментов, заметно расширяющих общий диапазон традиционного унисонного оркестра и придающих ему своеобразный и богатый колорит, всё же такой оркестр был ограничен пределами унисона, отсутствием в нём равномерно темперированного хроматического звукоряда, (подчёркнуто нами – А.Л.) – а в равной мере и инструментов в низкой басовой тесситуре и неуравновешенности всех регистров мешала ему

исполнять многоголосные оркестровые произведения и таким путём расширить и обогатить свои выразительные возможности».<sup>1</sup>

В приведенном выше высказывании Ф.Кароматова, говорится о традиционном ансамбле народных инструментов, где он называет этот ансамбль оркестром. В 1938 году ансамбль народных инструментов при Узгосфилармонии назывался «Этнографический» оркестр народных инструментов под руководством Тухтасина Джалилова<sup>2</sup> (подчёркнуто нами А.Л.). Такое определение оркестр встречаем и в других работах.

Однако необходимо определить условие, связанное с разграничением принципов, отличающих оркестр от ансамбля.

Один из крупных специалистов по вопросам исполнительского искусства на русских народных инструментах, академик, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор М.И.Имханицкий даёт определение понятия оркестр: «Первый – дублирование хотябы одной партии в унисон. Это кардинальный признак оркестра... Для оркестрового состава определяющим становится и второй важнейший признак, а именно: функциональное деление партий на инструментальные группы. Инструменты любого оркестрового состава всегда обязательно группируются по признаку выполнения ими тех или иных оркестровых функций. Это может быть мелодическая линия, басовый голос, подголоски, аккордовый аккомпанемент, педаль и т.д.»<sup>3</sup>.

В данном сообщении нами не случайно применяется термин – «устная» и «письменная» традиция (по Асафьеву). Это делается для четкого определения (функций и задач) ансамблей и оркестров народных инструментов, а именно различия между (моноподийной) устной традиции и ансамблей и оркестров, играющих многоголосную музыку, т.е. уже иной – письменной традиции.

В энциклопедическом музыкальном словаре дается определение «ансамбль» (франц. Ensemble, осн. значение – вместе). 1) совместное исполнение музыкальных произведений несколькими участниками; 2) Группа артистов, выступающая как единый художественный коллектив; 3) Музыкальное произведение для небольшого состава исполнителей инструменталистов или вокалистов. В зависимости от количества исполнителей различают следующие ансамбли: дуэт (2 участника), трио или терция (3), квартет (4), квинтет (5), секстет (6), септет (7), октет (8), нонтет (9), децимет (10) и т.д.<sup>4</sup>

Как мы видим и здесь приводится несколько объяснений термину ансамбль. «Ансамбль» во всех трёх пунктах по характеристике совпадает с двумя видами ансамблей (устной и письменной традиции). Далее в

---

<sup>1</sup> Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. –Т., 1972. –С. 238-239.

<sup>2</sup> Кузнецова Г., Садыков Ф. Государственный оркестр народных инструментов Узбекистана им. Т.Джалилова. –Т., 1990. –С. 27.

<sup>3</sup> Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. –М., 2002. – С. 143.

<sup>4</sup> Энциклопедический музыкальный словарь. –М., 1966, –С. 22.



энциклопедии говорится о видах ансамбля: дуэте, трио и т.д., которые по количеству совпадают как в ансамблях устной традиции так и в ансамблях письменной традиции.

Для неискусного человека нет никакой разницы. Но, как известно, ансамбли народных инструментов значительно отличаются друг от друга своей исполнительской культурой (манерой), т.е. традиционной – устной и академической традиционной – письменной. И, естественно, данная терминология – дуэт, трио, квартет и т.д. возникшая в европейском искусстве на основе композиторского творчества, определяет не только количество участников ансамбля, но и «функции и задачи», которые они выполняют.

Вследствие этого мы предлагаем применение термина «устной» для традиционной музыки и «письменной» для композиторской музыки письменной традиции для исполнителей на народных музыкальных инструментах.

Сложилось мнение о том, что многоголосные оркестры народных инструментов письменной традиции «якобы искажают природу национальной культуры, нивелируют её своеобразие»<sup>1</sup>. Такое мнение было в 50-90 гг. XX века и сохраняется по сей день уже в XXI веке. В них высказывается противоположное мнение о необходимости темперации и реконструкции национального инструментария.<sup>2</sup>

Основатель оркестра узбекских народных инструментов в 1938 году А.И.Петросянц заложил фундамент профессиональной школы исполнительской культуры письменной традиции на национальных музыкальных инструментах. Именно благодаря темперации и хроматизации народного инструментария была решена задача приобщения широких народных масс к народной музыкальной культуре, в том числе и к многоголосной композиторской музыке письменной традиции. При этом он имел в виду идею сделать возможным создание гармонично звучащих ансамблей, оркестров народных инструментов, и тем самым сформировать у исполнителей новые слуховые и исполнительские навыки ансамблевого и оркестрового музицирования, а так же расширение репертуара произведения мировой классики, обогащая при этом музыкальный кругозор не только самих исполнителей, но и слушателей.

Что касается термина «реконструкция» национального инструментария, который постоянно употребляют по отношению к узбекским народным инструментам, то он представляется неверным.

---

<sup>1</sup> Имханицкий М.И., Ворон Б. Роль оркестров русских народных инструментов в становлении народно-инструментальной культуры в государствах Восточной Европы, Средней Азии и Закавказья // Роль оркестров народных инструментов в межэтническом общении. –М., 1999. –С. 3.

<sup>2</sup> Говорят музыканты Узбекистана: двадцать лет спустя // Музыкальная академия, 2004, № 1. – С. 71-72.

Матякубов О. Додекограмма. –Т., 2005. –С. 59.

Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.). Традиции, Проблемы. –Т., 2008. –С. 141.

Вопросы музыкального исполнительства // Сборник материалов международной конференции. –Т., 2008. –С. 8-12.

«Реконструкция музыкальных инструментов (от лат. *re* – приставка, означающая возобновление, и *struere* – строение) – восстановление старинных музыкальных инструментов в их первоначальном виде. В современном музыкальном инструментоведении под термином «Реконструкция музыкальных инструментов» понимаются также усовершенствование народных музыкальных инструментов и создание оркестровых разновидностей (пикало, альт, бас и т.п.)...»<sup>1</sup>.

Как мы видим «реконструкция музыкальных инструментов» означает возобновление, построение и восстановление старинных музыкальных инструментов в их первоначальном виде.

При изучении деятельности экспериментальной лаборатории по усовершенствованию народных музыкальных инструментов мы пришли к выводу, что ни один узбекский музыкальный инструмент «не возобновлялся, и не восстанавливался». Все виды узбекских народных музыкальных инструментов были сохранены в прежнем виде, усовершенствован был только строй инструментов, а для создания из них оркестра были созданы (на основе типовых) оркестровые разновидности. Как например: Пикколо най и чанг, рубаб-прима и дутары – прима, секунда, альт, бас, контрабас, гиджак – альт, бас и контрабас.<sup>2</sup>

Необходимо отметить тот факт, что неясность данной проблемы отрицательно сказывается на подготовке специалистов, которые в основном пользуются программами утвержденными, в которых отсутствует творчество композиторов и исполнительского искусства на узбекских народных музыкальных инструментах как сольного так и коллективного исполнительства письменной традиции.

Составленные программы, утвержденные Министерством Высшего и Среднего образования для средних специальных музыкальных учебных заведений Республики за 2006 год, отсутствует раздел «Музыка для народных инструментов письменной традиции». Как например:

Программа «Ўзбек мусиқа адабиёти» (Узбекская музыкальная литература (составитель Р.С.Абдуллаев)) рекомендованный для всех специальностей.

Основная причина является отсутствие терминологии определяющей творчество и исполнительское искусство на узбекских народных музыкальных инструментах письменной, отличной устной традиции.

Объектом исследования стала существующая более семидесяти лет исполнительская практика в узбекской музыкальной культуре с двумя типами и исполнительства на народных музыкальных инструментах устным и письменным. Остающееся до сих пор спорной, она требует к себе пристального внимания и решения следующих задач:

---

<sup>1</sup> Энциклопедический музыкальный словарь. –М., 1966. –С. 428.

<sup>2</sup> Ливиев А. O'zbek milliy cholg'usozlik tarixi, История узбекского национального музыкального инструментария. –Т., 2005.

- Осветить некоторые аспекты истории узбекского музыкального исполнительства на народных традиционных инструментах и истории узбекского музыкального коллективного исполнительства на народных усовершенствованных инструментах:

- Определение понятий терминологии устная и письменная традиции исполнительства на узбекских народных музыкальных инструментах:

- Изучения практики существования исполнительских коллективов и их репертуара.

Итак до появления новой письменной школы исполнительства на народных инструментах звучали произведения только традиционного склада и только в присущей данной местности манере. Следует отметить, что традиционное исполнительство стало осознаваться традиционным лишь тогда, когда стало осваиваться новое письменное исполнительское искусство. С освоением новой письменной нотации параллельно интенсивно протекает процесс усовершенствовании национального инструментария. Не все народные музыкальные инструменты с фиксированными ладками, ввиду ограниченности их звукоряда.

Этот процесс всемерно способствовал интернационализации музыкальной культуры как одной из форм общественного сознания, создал условия для воспроизведения и восприятия через тембры народных инструментов новой, современной, академической общенациональной исполнительской культуры.

Традиционный устный и академический письменный типы исполнительства родились в разные исторические периоды и выполняют различные функции: их нельзя противопоставлять и сравнивать, а тем более ставить целью вытеснения одного другим. В связи с этим, особую значимость приобретают подготовка исполнительских, педагогических кадров на народных инструментах академической письменной исполнительской культуры, воспитания через них широких народных масс к восприятию современных профессионально-академических форм музыкального искусства письменной традиции, что осуществляется на практике.

**Р.Ш.Полатханова**  
профессор кафедры  
концертмейстерского мастерства

**ВКЛАД Ю.С.МИХАЙЛОВСКОЙ В РАЗВИТИЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УЗБЕКИСТАНА**  
*светлой памяти дорогого учителя посвящается*

Воспитание квалифицированного концертмейстера является одной из сложнейших задач современной музыкальной педагогики. Но, не смотря на то что она успешно решается лучшими музыкантами-педагогами, тем не менее, сама методика обучения, как законченная научно-методическая

система воспитания концертмейстеров, еще полностью не сформировалась. В этой связи освещение некоторых приемов, методов педагогического воздействия одного из лучших специалистов кафедры концертмейстерского мастерства, Ю.С.Михайловской, надеемся, внесёт свою лепту в понимание процесса подготовки концертмейстера.

Юлия Семеновна Михайловская относилась к той категории художественных натур, у которых профессия неотделима от жизни. Ее неиссякаемая творческая энергия, помноженная на огромный исполнительский и педагогический опыт, составляли надежный фундамент ярких педагогических достижений. Значительный вклад в развитие музыкального искусства Узбекистана и, особенно, в создание эффективной системы подготовки квалифицированных пианистов-концертмейстеров, внесла Юлия Семёновна Михайловская – замечательная пианистка, концертмейстер, ансамблист, педагог-методист, обладала редким сочетанием качеств многогранного музыканта, посвятившего себя музыкальной педагогике. Характеризуя Ю.С.Михайловскую, М.Б.Касымова справедливо отметила: «Юлия Семёновна горячо любила свою профессию и учила такому же беззаветному отношению к музыке своих учеников. Она работала с огромным энтузиазмом, с молодым задором, очень энергично и активно показывая студентам верное исполнение данного произведения. Остаться пассивным на уроках Юлии Семёновны было невозможно: её эмоциональность, живость, энтузиазм благотворно влияли на всех её воспитанников».<sup>1</sup>

Ю.С.Михайловская окончила в 1942 году Ташкентскую консерваторию по классу профессора Ленинградской консерватории Б.Л.Вольмана, эвакуированного во время второй мировой войны вместе со своими коллегами из Ленинграда в Ташкент. С 1943 года она начала работать концертмейстером на кафедре сольного пения и в оперном классе. В этом же году в ее жизнь вошел театр. Работа с оперной труппой, подготовленные спектакли, сотни концертов помогли ей не только постичь волшебный мир оперы, но и познакомиться в полной мере со всеми многочисленными гранями концертмейстерского искусства, музыканта ответственного не только за художественный результат в ансамбле с певцами, но и за серьёзную профессиональную подготовку вокалистов к их исполнительской деятельности в целом.

Воздействие театра на формирование творческой личности Ю.С.Михайловской трудно переоценить. Общение с такими замечательными музыкантами как Л.Ф.Худолеем (учеником Н.С.Голованова), Т.С.Донияхом, Н.А.Гольдманом, режиссерами А.О.Юнгвальд-Хилькевичем, Н.П.Варламовым, Э.О.Капланом имело огромное значение в становлении художественного и профессионального облика Ю.С. Михайловской.

---

<sup>1</sup> Касымова М.Б. Кафедра концертмейстерского мастерства – становление, развитие, перспективы. –Т., 1997. –С. 5-6.

Многолетнее творческое содружество связывало Ю.С.Михайловскую с замечательными вокалистами нашей республики народными артистами Узбекистана Н.Ахмедовой, К.Закировым, Г.Абдурахмановым, С.Ходжаевой, народными артистами Узбекистана, профессором Н.Хашимовым, Заслуженным работником культуры Узбекистана, профессором М.Н.Ризаевой, Заслуженными артистами Узбекистана, доцентами Р.К.Арзумановой, Р.Ю.Юсуповой, Заслуженными артистами Узбекистана К.Давыдовой, М.Давыдовым.

С 1947 года Ю.С.Михайловская занималась в консерватории (помимо работы в театре им. А.Навои) интенсивной концертной деятельностью и подготовкой программ дипломников вокального факультета к Государственному экзамену. В 1951 году Московская пресса высоко оценивала выступления талантливых музыкантов: Н.Ахмедовой, С.Х.Ходжаевой, М.Н.Ризаевой, Ю.С.Михайловской на декаде узбекской литературы и искусства.

Поразительна стилевая многоликость концертных программ Ю.С.Михайловской: от шедевров классики и романтизма западноевропейской, русской, оперной и камерно-вокальной музыки до произведений современных композиторов. Она являлась первой исполнительницей таких романсов как «Жон Ўзбекистон», «Куйлама сохибжамол» С.Юдакова, «Песня молодости», «Субхидан», «Жоним менинг» М.Ашрафи, вокального цикла «Если губы сказали нет...» С.Вареласа на слова И.Сельвинского.

С 1948 года Ю.С.Михайловская по приглашению проректора консерватории А.Н.Котляревского начала вести класс камерного пения.

Большую роль в становление Ю.С.Михайловской как педагога сыграло творческое общение с профессорами А.Н.Котляревским, А.Б.Мееровичем – фантастическим музыкантом, пианистом, которого в то время называли «Батей» камерного искусства. Воспринятая от них любовь к камерно-ансамблевому музицированию нашла выражение в плодотворном творческом содружестве – фортепианном дуэте Юлия Михайловская – Сара Каганцева. «Этот ансамбль выступая в консерватории, в педагогическом институте, во многих школах, клубах, домах культуры, активно участвовал в различных музыкальных мероприятиях. Основу концертных программ дуэта составляла современная музыка (Шостакович, Хачатурян, Свиридов, Юдаков, Мушель, Аустер, Мийо, Пуленк)».<sup>1</sup>

На протяжении многих лет профессиональная деятельность Ю.С.Михайловской была связана с обучением студентов-пианистов концертмейстерскому мастерству. Одним из главных педагогических принципов Ю.С.Михайловской было профессиональное музыкальное обучение и интеллектуальное развитие ученика. Основная задача в работе над произведением заключалась в том чтобы студент понял и полюбил его.

---

<sup>1</sup> История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. –Т., 1989. –С. 83.

Указания исходили из сущности разучиваемого сочинения, всё было подчинено логике музыкального развития. Главное для неё было помочь студенту услышать и осмыслить всю ткань произведения: элементы музыкальной речи, поэтический текст, подвести его к пониманию содержания произведения в целом. На уроке перед студентом ставилась следующая дилемма – осознать цель, наметить пути ее достижения, а затем привлечь весь арсенал имеющихся исполнительских средств для её осуществления.

Обычно урок начинался с исполнения студентом произведения целиком, далее следовал развернутый анализ сыгранного, обращалось внимание на то, что прошло мимо внимания студента, на гармонические и мелодические особенности, метро-ритм, музыкальную форму, красоту туше, педализацию, агогику. Ю.С.Михайловская точно и образно характеризовала настроение произведения, раскрывала его содержание. Намёк на драматическую коллизию, видение природы, поэтическая строка, пробуждали восприимчивость студента. Постоянно в поле зрения внимания педагога был синтез музыки и слова: поэтический текст, образно-эмоциональный смысл произведения, музыкальная выразительность.

Для Ю.С.Михайловской мало было объяснить, ей необходимо было, чтобы ученик понял ее требования и тут же в классе грамотно исполнил. Она была строга к себе и своим ученикам. Тем не менее, работа в классе проходила в доброжелательной атмосфере, в поисках гармоничного единства творческого замысла и художественного воплощения. Когда в классе разучивалась оперная сцена или ария, большое внимание уделялось оркестровому первоисточнику клавира, традиционным установкам исполнения. Для всех обучающихся являлось обязательным знание оркестровой партитуры, инструментам задействованным в конкретном музыкальном отрывке, надо заметить что это требование способствовало развитию у студентов тембрального слуха.

Высокий профессиональный уровень педагогической работы Ю.С.Михайловской неоднократно отмечался председателями Государственных аттестационных комиссий.

В разные годы автором данных строк были сделаны записи работы Юлии Семеновны со студентами, над отдельными вокальными сочинениями, в частности, над такими, как «Форель», «Девушка и смерть» Ф.Шуберта, «Афсонаи дил», «Грузия кирларида» С.Юдакова, вокальный цикл «Если губы сказали нет...» С.Вареласа. Анализ работы Ю.С.Михайловской над этими произведениями изложен в статье «Некоторые вопросы интерпретации камерно-вокальных произведений в классе Ю.С.Михайловской».<sup>1</sup>

Знакомство с данной публикацией, надеемся, будет полезной для педагогов, студентов и концертных исполнителей, так как в них

---

<sup>1</sup> Полатханова Р.Ш. Некоторые вопросы интерпретации камерно-вокальных произведений в классе Ю.С.Михайловской // Проблемы совершенствования учебно-воспитательной работы в ВУЗе. –Т., 1997. –С. 47-57.

раскрываются некоторые аспекты музыкальной педагогики Ю.С.Михайловской.

Следует отметить, что оптимизация педагогического процесса Ю.С.Михайловской состояла в тесной взаимосвязанности всех этапов работы, необходимых в освоении музыкального произведения, что в свою очередь позволяло пианисту-концертмейстеру комплексно охватить сочинение в деталях и в целом.

Ю.С.Михайловская щедро делилась своими высокопрофессиональными знаниями, выпускники ее класса высоко несут полученную ими прекрасную школу концертмейстерского искусства своего Учителя, свято её храня и развивая. Примечательно, что двери её класса были открыты для педагогов и концертмейстеров, которые всегда могли получить высококвалифицированную консультацию. Вся творческая деятельность Ю.С.Михайловской является беззаветным и преданным служением музыкальному искусству Узбекистана. Её многочисленные ученики продолжают благородное дело своего Учителя, плодотворно работая концертмейстерами и педагогами в театрах, концертных организациях, консерваториях, колледжах и академических лицеях не только нашей республики, но и далеко за её пределами. Многие из них отмечены Дипломами лучших концертмейстеров на международных, центрально-азиатских и республиканских конкурсах: С.Бахтиярова, С.Егорова, С.Константиновская, Н.Попова, И.Пивоварова, Г.Парпибаева, С.Юлдашева, автор данных строк, с глубоким уважением и благодарностью вспоминая своего Учителя – прекрасного музыканта и педагога.

**Н.А. Бахритдинова**  
хор дирижерлиги кафедраси  
профессори

### **БОТИР УМИДЖОНОВНИНГ БУЮК ИПАК ЙЎЛИ**

Ўзбекистон халқ артисти, Ўзбекистон композиторлар Уюшмаси аъзоси, хор дирижери Ботир Умиджоновнинг (1933-2004) хор ижрочилиги соҳасидаги серқирра ва сержилва ижоди ўзбек ва жаҳон мусиқий санъати хазинасидаги бебаҳо дурдона бўлиб, мусиқий санъат тараққиётига қўшилган улкан ҳисса ҳисобланади. Бутун умри давомида асосан Марказий Осиё халқларининг мусиқий меросини ўрганиш йўлида фидоий меҳнат қилган Б. Умиджонов анъанавий оғзаки мусиқани хор ижрочилиги учун вокаль жиҳатдан профессионал қайта ишлашга биринчилардан бўлиб қўл урди. Шу туфайли ҳам Ўзбекистонда Марказий Осиё худуди халқлари қўшиқларининг кузатувсиз хор учун кўп овозли қайта ишланган асар жанрининг шаклланиши ҳақли равишда унинг номи билан боғлиқ.

Б. Умиджоновнинг *a cappella* – кузатувсиз хор ижрочилигига мурожаат қилиши айниқса эътиборлидир. Хор ижрочилиги санъатининг тўла мустақил

ва тугалланган кўринишига эга ушбу жанр тури ўзида жўр ижрочиликнинг олий кўринишини намоён этади. Маълумки, *a cappella* хори манбалари халқ ижодкорлиги илдизларига бориб тақалади ва бу ҳолат Б. Умиджоновга мазкур мавзуга мурожаат қилиб, замонавий мусикий санъатнинг ижодий, бастакорлик ва ижрочилик борасидаги бир қатор муаммоларини ўртага қўйишга ва уларни ҳал қилишга имкон яратди. Ботир Умиджонов учун *a cappella* хори – халқ ва юқори профессионал ижрочилик санъатининг умумлашмасидир. У ўзининг *a cappella* хори моҳиятини тушунишдаги бундай услубий ёндашуви туфайли хор ижрочилиги санъатининг тингловчига руҳий-эмоционал таъсиридек мураккаб муаммони ижобий ҳал эта олди.

Б.Умиджонов бутун умри давомида хор жамоалари билан фаолият юргизиб, хор ижрочилик санъатининг барча ўзига хос жиҳатларини ўзлаштириб олди, хор ижрочилиги куйлаш усулларини ҳамда хор ижрочилиги санъатининг тингловчига таъсир этиш қонуниятларини мукамал эгаллади. У мазкур соҳадаги тажрибаларини юздан ортиқ классик мусикаларни, Марказий Осиё халқлари кўшиқларини қайта ишлаб, сайқаллаштиришда ва хор ижрочилиги асарларида моҳирона татбиқ этди. Хор мактубининг мукамал даражадаги устаси Б. Умиджонов ўз хор ижрочилиги соҳасидаги асарларини циклларга бирлаштиришни хуш кўрарди. Хусусан, унинг Бобур, Фурқат шеърларига ёзган хор ижрочилиги циклари шулар жумласидандир.

Бу борада Марказий Осиё минтақасидаги ўзбек, қорақалпоқ, тожик, туркман, уйғур, қирғиз, қозоқ халқ куйларининг қайта ишланган миниатюраларини жамлаган, ўзига хос Ипак йўли ҳосил қиладиган кузатувсиз хор цикллари алоҳида қизиқиш уйғотади. Цикл асосини Марказий Осиё халқлари куйлари билан биргаликда эркин қайта ишлаш жараёнида бастакор томонидан ижодий ўйланган Шарқ халқлари кўшиқлари, шунингдек, татар ва озарбайжон фольклорлари ташкил этади. Циклнинг ғоявий-бадий йўналиши ўзбек мусикасининг Шарқ халқлари мусикий анъаналари билан ўзаро алоқаси замирида унинг ўзига хос хусусиятларини очиқ беришга хизмат қилади.

Маълумки, ҳар қайси халқнинг мусикий маданияти тақдири дунёдаги цивилизация жараёнлари суръатига бевосита боғлиқ.

Мустақил Ўзбекистон ҳаётида Буюк Ипак йўлининг боқий мерос бўлиб қолганлиги бунинг сўзсиз исботидир. Инсониятнинг кўп минг йиллик тарихи шундан далолат берадики, дунё цивилизациялари ва давлатлар гуллаб-яшнаши даврлари ҳамиша халқлар ва мамлакатлараро маданий муносабатлар тараққиёт суръати билан боғлиқ бўлган. Буюк Ипак йўли – аслида маданиятларнинг ўзаро мулоқот йўли. У туб илдизлари қадимги даврларга бориб тақалувчи бой тарихий ўтмишга эга. Халқ ижоди намуналарига ўлмас маънавий бойлик сифатида, замонавий инсонни чуқур меросий илдизлар билан боғловчи Буюк Ипак йўли ришталари сифатида мурожаат этар экан, Б. Умиджонов халқ куйларини қайта ишлашда ўтмиш билан замонавийликни уйғунлаштира олган. Шарқ халқларининг миллий фикрлаш табиатига чуқур



кириб бориш, асрлар оша бетакрор қирраларини сақлаган миллий ўзига хосликларга чексиз эъзоз ва бекиёс меҳр-муҳаббат билан муносабатда бўлиш. Б. Умиджонов томонидан қайта ишланган асарларнинг асосий хусусиятини ташкил этади ва унинг бадиий-эстетик назмий ижодининг асоси ҳисобланади. Бу ўринда, ўзига хос «кичик Ипак йўли» миниатюрасини намоён этувчи 10 та хор миниатюралари *a cappella* дан иборат цикл намуна бўла олади. Ўзбек, қорақалпоқ, қрим-татар ва озарбайжон халқ куйларининг қайта ишланган вариацияларини ўзида жамлаган мазкур мусиқада бастакор, хор дирижери Б. Умиджоновнинг ижодий принциплари юқори бадиийлик билан сингдирилган. Циклнинг асосий принципини миниатюризм ташкил этади. Б. Умиджонов хор миниатюрасига катта, салмоқли туйғуларни кичик ҳажмда изҳор этиш имконини берувчи шакл сифатида мурожаат қилади. Миниатюра жанри тингловчи қабул қилиши учун жуда қулай. Мазкур жанр бастакорга туйғуларини қисқа вақт ичида бир жойга жамлаш, оз фурсат оралиғи давомида тингловчини қизиқтира олиш, халқ турмушидан олинган сюжет фабуласига унинг эътиборини жалб эта олиш имконини беради.

Ҳозирги узлуксиз, тўлиқ ахборот макони шароитида миниатюра роли сезиларли кўламда ортди ва замонавий бастакорлар кичик шаклларга, кичик таркибли ижрочиларга мурожаат қилишни маъқул топмоқдалар. Замонавий санъатда, кўп жиҳатдан, ижтимоий омиллар билан асосланган камер жанрлари устуворлиги барчага маълум. Шу маънода Б. Умиджоновнинг 10 та хор миниатюрадан иборат цикли истисно эмас. Бу ўз даврининг санъати ривожланиши анъанасини барометр каби аниқ ҳис қилувчи мусаввир ижодий позициясининг замонавийлиги билан тасдиқланади.

Ўз циклини яратар экан, Б. Умиджонов амал қилган яна бир муҳим ижодий принцип (тамойил) – эмоционал-образли халқанинг бир бутунлигидир. Одатда, бастакорлар, сюита цикллилик композицияларни яратар эканлар, уларнинг қисмлараро, унинг таркибий бўлаклари аро кескин фарқланиши тамойилига таянадилар. Бизнинг ҳолатда эса, янги фарқланиш тури, уни шартли равишда *имманент* деб атаймиз. Чунки, «кичик Ипак йўли»ни ташкил этувчи миниатюралар, бир қарашда образли-эмоционал планда бир-бирини такрорламайди, зеро хор мазмуни шод-хуррамлик, ёрқин, қувноқ ҳазилга бой сюжетлар билан боғланган ва шу туфайли ҳам циклдаги деярли барча қисмлар халқ мусиқасининг диатоник кўринишига таянган ҳолда басталанган, циклнинг ўртача суръатда ижро этиладиган 8-сонли «Чинлер»дан ташқари барча қисмлари тез ва ҳаракатчан суръатга эга.

Композиция маъносида цикл қисмларига халқ мусиқа ижоди намуналари учун энг хос бўлган шакл сифатида, фақат ўзбекистонлик эмас, балки дунёнинг бошқа мамлакатлари бастакорларининг замонавий кўшиқчилик ижоди учун ҳам хос шакл сифатида тўртлик принципи характерли ҳисобланади. Циклнинг эмоционал-образли халқаси тингловчиларнинг мусиқани қабул қилиш руҳиятига ижобий таъсир этувчи ўз фаол ғайратчанлиги, жўшқин ундовчи кучи билан алоҳида аҳамият касб этади. Б.Умиджонов Шарқ халқлари миллий меросининг қадимий ва ниҳоятда бой намуналарини замонавий талқинда қайта жонлантирар экан,

ижтимоий ва миллий характерга эга ташувчи сифатида дунёни англашнинг энг аввало умид-ишончга тўла ҳаётӣ асосларига таянади.

Б.Умиджоновнинг циклида Шарқ халқларининг барча ҳаётӣ оптимистик руҳияти, ҳаётга меҳр-муҳаббат, наслини давом эттириш ва дунёни унинг қувончли кўринишларида қабул қилишни изҳор этиш, ёрқин, чиройли, байрамона интилишлари мужассамдир. Марказий Осиё халқлари учун умумий хусусият – санъатда ҳаёт ва турмушни бадиӣ ижоднинг театр-ўйин шакли орқали акс эттириш цикл мусиқасида ёрқин намоён бўлган. Б. Умиджоновнинг хор миниатюралари жуда образли, аниқ эмоционалли бўлиб, тингловчиларда сюжетга нисбатан ижобий ҳис-туйғу уйғотади. Миниатюралар мавзу жиҳатидан жуда ҳам ихчам, аниқ-равшан ва қисқа, унда мозий эпкинларини ҳис қилади, киши. Циклда, ташқаридан оддий ва камтарона кўринган намоӣш воситаларига қарамай, Б. Умиджонов томонидан ҳайратланарли тарзда моҳирона ва мукамал эгалланган ҳаётӣ-реал образлилик, хор мактубининг ўзини оқлаган бадиӣ усулларда битмас-туганмас ижодий изланувчанлик уфуриб туради. Мусиқий материалларни уларнинг ниҳоятда тезкор ривожланиши шароитида қатъӣ ва аниқ ташкил этишда Б. Умиджоновнинг театр-хор ижрочилиги соҳасидаги ноёб фикрлаш қобилияти ёрқин намоён бўлади.

10 та хор миниатюралари циклини хор мактубининг замонавий усуллар миниэнциклопедияси деб аташ мумкин. Қайта ишланган хатлар омбори – гомофон-гармоник полифония элементлари билан халқ жамоавий ижрочилигининг турли шаклларига хосдир. Б. Умиджонов полифониянинг имитациянинг овозости, кескин фарқланиш каби турлари кўринишларидан уларни цикл образли мазмунини очиб беришга бўйсундирган ҳолда фойдаланган. Б.Умиджонов унга хор гуруҳларининг тембрли мувофиқлигини жозибали таққослашга имкон берган антифон ижрочиликни оригинал тарзда қўллайди. Бироқ, 6-сонли «Бугмача белим» ва 10-сонли «Ай, Дили-Дили» бундан истисно. Уларда Б. Умиджонов фақат аёллар хори таркибини, аралаш хор учун ёзилган миниатюраларнигина қўллайди.

Б.Умиджонов томонидан қайта ишланган асарларнинг характерли ўзига хослиги, хорнинг мусиқий йўналишига янгилик, шаффофлик, шиддаткорлик бахш этувчи омил дадил ундовчи, равон ва енгил ритм ҳисобланади.

Б.Умиджонов томонидан хор ижрочилиги йўлида қайта ишланган асарларининг характерли ўзига хослиги алоҳида овозларни аста-секин ажратиб олиш орқали мавзули материалнинг стреттли ривожланиши элементларидан фаол фойдаланиш ҳисобланади. Б. Умиджоновнинг хор ижро услубига мусиқанинг ўйинли характерини, қувноқлигини кучайтирувчи ёрқин фон аҳамиятига эга сўзлар ва бўғинлардан кенг ва моҳирона фойдаланиши алоҳида жозибадорлик бахш этади. Бастакор томонидан халқ ижрочилик усулидан олинган бу услуб қайта ишланганда энг муҳим таъсир этувчи восита вазифасини бажаради.

Б.Умиджонов томонидан кварта-квинт уйғунлигининг вертикаль тўлиқсиз аккордли қурилма параллел мусиқий ҳаракат кўринишида

ишлатилиши қайта ишланган асар муסיқий тилининг миллий ўзига хослигини яққол намоён этади ва Б. Умиджоновнинг хор услуби кўрғазмали компонентлари хазинасида сезиларли ўрин эгаллайди.

Шу тариқа, Б.Умиджоновнинг хор ижрочилиги цикли, жумладан, «Дилбарим», «Мавриди» каби ажойиб хор сюиталари ўзида Шарқнинг ҳамда Буюк Ипак йўли йўналишидаги улкан ҳудуддаги халқлар ҳаётидан жанрли лавҳалар, ёрқин ва чиройли тасвирларни акс эттиради. Умуман, Марказий Осиё ва Шарқнинг бошқа ҳудуд халқлари – ўзбек, тожик, қорақалпоқ, туркман, уйғур, қозоқ, қрим-татар, озарбайжон халқ муסיқий санъати дурдоналарига ўз ижоди давомида мунтазам мурожаат этган беназир бастакорнинг бутун хор ижрочилиги соҳасидаги ижодини – ўзбек миллий муסיқа санъатини дунёнинг бошқа халқлари муסיқий санъати билан ўзаро алоқадорлик замирида қабул қилган, ўзбек хор ижрочилик санъатининг бекиёс устаси Ботир Умиджоновнинг дилу наздидаги Буюк Ипак йўли деб аташимиз адолатли бўлади.

**И.С.Гульзарова**

Старший преподаватель кафедры  
«Истории музыки и критики»

### **НОВОЕ РОЖДЕНИЕ «КАРМЕН»**

Эту премьеру бессмертной оперы Жоржа Бизе на сцене Государственного Академического театра оперы и балета имени Алишера Навои ташкентские слушатели ждали с трепетом. И не случайно. «Кармен» – одна из самых любимых опер как профессионалов, так и любителей оперного жанра. Впервые она была поставлена на сцене прославленного ташкентского театра около 35 лет назад. Однако со временем, по признанию директора этого коллектива Бахтияра Якубова, спектакль несколько «обветшал» и художественный совет пришёл к единому решению нового воплощения «Кармен» на оперной сцене. В качестве постановщиков «подлинника» французского композитора выступил известный тандем – лауреаты Государственных премий – прославленный маэстро народная артистка Дильбар Абдурахманова и мастер оперной режиссуры народный артист Узбекистана и Азербайджана Фирудин Сафаров, а также сценограф Даврон Раджабов и автор костюмов заслуженный художник Международной Ассоциации «Искусство народов мира» Лабар Палванова. Что касается исполнителей, то на сцене как мастера оперного вокала, так и молодые вокалисты-стажёры. Как известно, в мире музыки действует жестокий закон: сочинение, не нашедшее достойных постановщиков и исполнителей, не живёт полной жизнью. Новому спектаклю «Кармен» в этом плане, безусловно, повезло. Он поставлен в первой редакции, в которой её прохладно приняли парижские зрители и горячо – ташкентские. Замечу, что постановка классики всегда трудна, в любом жанре. И самая главная опасность – в распространившейся моде осовременивать классические

шедевры, во что бы то ни стало. В этом отношении новая работа оперной труппы ташкентского Большого театра – несомненная удача.

Однако вспомним историю создания этого детища Бизе. Композитор начал работать над оперой «Кармен» в 1874 году, вдохновленный сюжетом одноименной новеллы французского писателя Проспера Мериме, написанной в 1845 году. Содержание новеллы претерпело в опере существенные изменения. Опытные литераторы А. Мельяк и Л. Галеви насытили либретто эмоциональными контрастами, сделали ярче образы действующих лиц, во многом отличные от литературных прототипов. Особенно сильно изменился образ главной героини: хитрая и корыстная цыганка Кармен стала еще и воплощением всепобеждающей женственности, свободолюбия и смелости, символом роковой страсти. Жизнь темпераментной, пестрой толпы под жарким испанским солнцем, выразительные фигуры цыган и контрабандистов, приподнятая атмосфера боя быков с особой остротой и яркостью подчеркивают в опере самобытные характеры Кармен, Хозе, Микаэлы, Эскамильо, драматизм их судеб.

Впервые опера «Кармен» была показана в Париже 3 марта 1875 года. В это трудно сейчас поверить, но премьера провалилась. Публику более всего шокировал сам сюжет, заимствованный из новеллы Мериме. Автора обвинили в безнравственности: свободное проявление чувств героев – простых людей из народа – претило ханжеской морали. Одним из первых среди великих современников музыку «Кармен» оценил П. И. Чайковский. «Опера Бизе, – писал он, – шедевр, одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе музыкальные стремления целой эпохи. Лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире». Так и случилось. Музыка, полная жизни и света, воспевающая свободу человеческой личности, мелодичная и колоритная, быстро завоевала сердца слушателей. Успех оперы стал триумфальным. Название «Кармен» сегодня украшает афиши всех ведущих оперных театров. Мелодии хабанеры и сегидильи Кармен, куплетов тореадора, лирических дуэтов Кармен и Хозе, Кармен и Эскамильо, знаменитого квинтета стали любимыми и узнаваемыми самой широкой публикой во всем мире. Словом, «Кармен», по верному предсказанию Чайковского, уже более века считается одной из самых популярных опер планеты.

Итак, на сцене ташкентского театра разворачивается борьба страстей, любовь и преступления. «Кармен» захватывает, волнует слушателя. Этот спектакль задуман как спектакль единомышленников – режиссёра и дирижёра. Впрочем, как и все предыдущие совместные работы Сафарова и Абдурахмановой. Достаточно вспомнить «Петра I» А.Петрова, «Огненный ангел» С.Прокофьева, «Трубадур», «Отелло» и «Травиату» Д.Верди и многие, многие другие. Новатор оперной сцены Ф.Сафаров не стремится осовременить Бизе. Главной задачей режиссёра было передать глубокий смысл детища композитора, атмосферу его времени, посмотреть на героев произведения как бы ретроспективно. Отсюда вытекает и определённое сценическое решение спектакля, которое убеждает. Детальнейшая разработка

каждой роли сочетается в новой работе Сафарова с виртуозно поставленными массовыми сценами. Везде и во всём он исходит из музыки. Как правило, его спектакли зрелищны и динамичны. И в новой постановке «Кармен», исполненной движения, драматизма, света и солнца, режиссёр остаётся верен себе: на сцене буйствуют стремительность ритмов и жёсткая пластика. Несомненный плюс – мобильность и динамичность спектакля. Ныне в Европе в постановках опер активно используют пластические возможности артистов, часто режиссеры не заботятся об удобстве вокалистов (их заставляют петь стоя, сидя, лежа, в движении), чтобы визуально расширить выразительность спектакля. Нынешняя постановка отразила эти новации. Сложность этой версии заключается в том, что певцы переходят от быстрых разговоров под оркестр к знаменитым ариям, ставшим «иконами» для вокалистов. Однако этот рубикон в новой постановке преодолён успешно.

Сафаров, с его своеобразным художническим видением, с оригинальной манерой вслушиваться в музыку, находит в ней то, что до того проскальзывало «между пальцами» у других. Он поистине неисчерпаем в «Кармен». Действие всех четырёх актов оперы разворачивается на подиуме, представляющем собой арену: «вся наша жизнь – игра». И первыми на этой арене, (на ней идёт постоянное противостояние различных сил, событий и личностей) на теме рока появляются Кармен, Хозе и Эскамильо – любовный треугольник, приводящий к трагической развязке, о которой режиссёр намекает зрителю перед показом «народной, фабрично-деревенской уличной среды» первого акта оперы. Безоглядная увлечённость Ф.Сафарова восхищает. Например, на заднике сцены висят часы и колокол. По задумке режиссёра, первые символизируют время, а второй выступает гласом судьбы, напоминающим о неминуемом пределе времени. Режиссёр нашёл и оригинальное решение динамичной сцены первого акта, в которой (рядом со сторожевым постом) мелькают драгуны, уличная детвора, работницы сигарной фабрики со своими возлюбленными. На фоне этого оживления звучит соло трубы как военный горн, призывающий солдат идти в казармы. Эффект приказа достигается благодаря артисту оркестра, одетого в форму драгуна, исполняющего его на сцене. Ощущает зритель и различия между картинами повседневного уличного быта Севильи, притона контрабандистов и ликующей, праздничной толпы в финале, потому что режиссёр их мастерски дифференцирует, противопоставляя, друг другу. В спектакле разнообразно и жизненно правдиво построены и мизансцены, особенно там, где действие развивается в нескольких планах. Такова, например, вторая половина четвёртого акта оперы, где полный драматизма дуэт Хозе и Кармен проходит на фоне народного ликования: в поединок героев вторгаются за их спиной праздничные возгласы толпы, происходящие во время корриды на одном из ярусов цирка. Изменён и финал оперы, в котором Хозе в порыве гнева закалывает не только Кармен, но и себя. Таким образом, смертью главная героиня утверждает в новой постановке свою свободу, а любящий её драгун – любовь, и возможность навеки соединиться с любимой женщиной.

Автору этих строк удалось прослушать оперу три раза с тремя составами исполнителей, поэтому первое, что следует отметить – живые во плоти и духе образы. Замечу, «Кармен» представляет собою благодарный материал для певцов, и они с видимым удовольствием участвуют в ней. Главное, что ценно в новом спектакле – правдивость характеров. Яркой находкой предстала у Сафарова Кармен. На первом спектакле её пела заслуженная артистка Узбекистана Ольга Александрова, создавшая пылкий южный характер, активный и неукротимый в своих жизненных проявлениях, полный разнообразных порывов и чувств. Её героиня очаровала изумительной пластичностью, обдуманной красотой поз и движений. Кармен Александровой – «дитя природы», необузданная, стихийная натура цыганки-работницы с сигарной фабрики Севильи. Певца владеет не только крепким вокалом, но ещё и секретом весьма живого, естественного общения с партнёрами. Всё это делает артистку бесспорным «лидером» нового спектакля.

Во втором спектакле роль жгуче-роковой брюнетки «с глазами и фигурой» исполнила Сайёра Хайритдинова. Интересно, что партия Кармен – меццо-сопрановая территория, а Сайёра Хайритдинова – обладательница насыщенного, всепроникающего лирико-драматического сопрано. Однако певица не чувствует дискомфорт: высокий уровень этой музыкальной партии соответствует её диапазону. Героиня Хайритдиновой получилась стервозной женщиной с кошачьими повадками.

Работа лауреата Международного конкурса Яники Багрянской в партии Кармен оставила впечатление серьёзной и вдумчивой. Её героиня мало напоминает необузданную, стихийную натуру. Артистка решает образ совсем по-иному: её Кармен – обаятельная и романтическая – интеллигентна, даже изысканна; гордость преобладает в ней над страстью, интеллект – над чувством.

Другая героиня – Микаэла – создана драматургом для усиления конфликтного содержания действия – её образ очень важен, потому что противопоставлен образу Кармен. Женственная мягкость и искренность чувств отличают образ Микаэлы, созданный лауреатом республиканского конкурса Дильбар Салихджановой. Симпатии публики вызывает и Микаэла лауреата Государственной премии Нихол» Саиды Мамадалиевой – обладательницы красивого звучного сопрано, трогательной в первых сценах и демонстрирующей неколебимую волю в борьбе за возлюбленного.

Хозе в исполнении Негматуллы Синхабиби, сжигаемый жадой страсти, раздавленный ей (и в этом все Хозе мира одинаковы), убивает Кармен, вонзая нож в её сердце – искренний, горячий актёр; эти свойства певца позволили ему чутко ощутить драматические кульминации в развитии образа (сцена с Цунигой во втором акте, финал третьего акта). Синхабиби точно раскрывает сложный и противоречивый характер своего героя, показывая не только ревнивую страсть, владеющую Хозе, но более сложным комплексом моральных и социальных противоречий, которые привели его к жизненной катастрофе.

Другой Хозе – молодой солист театра лауреат Международного конкурса Нажмиддин Мавлянов – покоряет эмоциональной приподнятостью своего героя. Эта партия представляет большие сложности и для опытного исполнителя. Однако Мавлянов успешно справился с ней: он словно врос в своего Хозе, словно был им самим. И это отметили все, кому удалось увидеть его в спектакле. А ощущение это создается как от звучного голоса певца, так и его драматического темперамента.

Полная противоположность Хозе импозантный тореадор Эскамильо в исполнении заслуженного артиста Узбекистана Аваза Раджабова. Он – идол, предмет восхищения и обожания женщин. Жизнь его полна тревог, опасна борьба на арене, но самая сладостная награда герою – слава и любовь красавиц. Весь облик Раджабова-Эскамильо – вальяжный и самодовольный – не лишён внешней привлекательности. Артист к тому же ярко и эмоционально поёт широко известные куплеты тореадора «Тост, друзья, я ваш принимаю», раскрывая портрет отважного героя корриды.

Центром внимания зрителей становится и ослепительный Эскамильо заслуженного артиста Узбекистана Руслана Гафарова, один выход которого во втором акте является ярким драматическим эффектом – полнокровно, насыщенно звучит в исполнении Гафарова энергичный и мужественный марш Эскамильо. Он всегда весел, уверен в себе и смел. Гафаров привлекает к себе внимание энергичностью, непосредственностью, а главное – экспрессивным, ярким звучанием голоса, чеканной дикцией.

Хорошо раскрываются артистические данные лауреата Государственной премии «Нихол» Азамата Мухаммаджанова в партии капитана Цуниги. Его герой в сильном подпитии пытается чего-то добиться от подчиненных. Попутно выяснилось, что артист может не только хорошо спеть, но и сыграть раскрепощенного ротного бригадира.

Совсем другой Цунига у лауреата Международного конкурса Джабраила Идрисова, создавшего типично галльский юмор, не лишенный своего характерного иронического колорита и жанровой сочности. Певец подкупает сдержанностью, трудно достижимой в такой полной сценических соблазнов партии, как Цунига, подкупает и хорошей культурой музыкальной фразировки.

Цельным и живым получился образ Моралеса, созданный лауреатом Международного конкурса Рахимом Мирзакамаловым и Алишером Абдукаюмовым. Однако Мирзакамалов разнообразнее по фразировке и произнесению слов. Его партия Моралеса звучит очень выразительно и наполнено.

Превосходны Данкайро (заслуженный артист Узбекистана Ринат Титеев) и Ремендадо (Нормахмат Мухаммедов) – отлично поющая парочка авантюристов контрабандистов актёрски выразившая все находки режиссуры, работая в остром гротеске и выдерживающая ансамбли. Успешно исполняет Ремендадо и лауреат Международного конкурса Рамиз Усманов. О Ринате Титееве-Данкайро, занятым во всех трёх спектаклях, хочется добавить следующее: ему с его отличнейшей дикцией, которая особенно так

нужна в квинтете «Дело мы хотим предложить вам», с его огромным актёрским талантом и неподдельным темпераментом удалось создать характер ошеломляюще новый и очень привлекательный. Артист замечательно поёт в ансамблях, умеет вслушиваться в голос партнёра, гибко меняя собственную фразировку.

Свежим дыханием овеваны образы Фраскиты (Лятифе Абиева и лауреат Международного конкурса Елена Шавердова) и Мерседес (лауреат Государственной премии «Нихол» Гульнар Альджанова и лауреат Международного конкурса Марина Полякова), производящие хорошее впечатление, благодаря вокальной и сценической естественности, с которой они проводят свои роли.

Активным участником действия является хор (хормейстеры народный артист Узбекистана Сулейман Шадманов и Наталья Куприянова), представляющий целостный музыкально-сценический ансамбль «Кармен». Обаятельным подарком оказывается и работа детского хора (хормейстер Талат Бахрамов). Маленькие артисты чисто и звонко пропевают свои партии и с заразной непосредственностью изображают ватагу уличных детишек.

Несколько слов о декорациях, с тонким пониманием эпохи, выполненных Давроном Раджабовым. Художник чуток к музыке, к особенностям драматургии спектакля. В его творческой мастерской родилось очень лаконичное, символически обобщённое зрительное решение спектакля. Просторное сценическое пространство предельно освобождено, режиссёр получает широкие возможности для перемещения в быстром темпе не только маленьких, но и больших групп людей. Так, огромный подиум-арена и применение вертикально отвесных лестниц помогают чисто зрительно усиливать, когда это требуется, динамику сценического движения. Созвучны декорациям и красочные костюмы Лабар Палвановой, среди которых хороши народные одежды, где сочетаются элементы красного с соломенно-серым, изжелта-бурым и т.п. Замечательны наряды Кармен, Фраскиты, Мерседес. Незабываемы, расшитые золотом и блёсками, торжественные костюмы Эскамильо. Во всём этом не только много выдумки художницы, но и огромный труд тех, кто её замыслы выполнил.

Яркий темперамент Дильбар Абдурахмановой хорошо известен. Спектакль «Кармен» подтверждает это представление о дирижёре: экспансивная, порывистая она в отдельные мгновения просто неистовствует, и оркестр, разгадывая и подхватывая её стремления, убеждает своим исполнением самых хладнокровных слушателей. Дирижёр ведёт спектакль с большим подъёмом и основательным профессионализмом. Абдурахманова всегда чутко ощущает приподнятую театральность как оперной, так и балетной музыки, поэтому певцам удобно петь, а танцовщикам легко танцевать под её аккомпанемент. Новая работа дирижёра дала положительные результаты и показала, как много зависит от того, кто стоит за пультом. Тщательная и скупуплёзная работа маэстро над оперой Бизе увенчалась успехом. Так, в дирижёрском раскрытии партитуры «Кармен»



очень ярко выявлена динамика светотеней, которая тесно связана с острой конфликтностью содержания оперы. Маэстро подчеркивает яркие контрасты праздничных, лирических и трагедийных сцен, увлекая динамизмом и темпераментом трактовки. Наивысшим достижением дирижёра как музыканта представляются мне оркестровые номера: буйная солнечность увертюры и все симфонические антракты. Великолепно звучит и заключение оперы. Хороша Абдурахманова и в аккомпанементе – достаточно вспомнить, как в филигранной отделке ансамблей (среди которых особенно выделялся мастерством исполнения квинтет второго акта), в графически чётком движении полифонических голосов дирижёр раскрыла изящество и элегантность партитуры Бизе.

Заключая свои заметки, в основу которых легло первое и непосредственное впечатление от посещения нескольких спектаклей «Кармен» с разными составами исполнителей, хотелось бы отметить, что всё сказанное означает: новая постановка одного из шедевров музыкального искусства – значительное явление не только в творческой биографии прославленного ташкентского коллектива, но и музыкальной жизни Узбекистана. Публика горячо принимает новую «Кармен», унося самые радостные впечатления от встречи с ней. Её волнуют не только сюжет и тема известной оперы, но и захватывает гениальная музыка Бизе. Запоминаются и артисты, создавшие образы, привлекающие своей жизненной достоверностью. Многие из тех, кто уже побывал на премьере, сходятся в одном: да, это – ярко и интересно, и, выражая признательность создателям спектакля, предрекают новой постановке «Кармен» долгую сценическую жизнь.

**Ш.Ш. Ганиханова**

старший преподаватель кафедры  
Истории музыки и критики

### **К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ ГКУЗ**

Значение знаний и навыков, приобретенных музыкантом в курсах относящихся к блоку музыкально-исторических дисциплин невозможно переоценить. Об этом высказываются музыковеды, композиторы, педагоги исполнительских специализаций и сами исполнители. Процесс подготовки профессионала исполнителя сложен и «большим подспорьем здесь являются знания в области истории и теории музыки» – считает профессор О.Ю.Юсупова<sup>1</sup>. Эти знания необходимы исполнителю для осмысления

---

<sup>1</sup> Юсупова О.Ю. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве //Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. V. –Т., 2007. –С. 154.

музыкального произведения, постижения его образно-смысловой идеи, что в свою очередь ведет к достоверной его интерпретации.

Педагогический опыт автора данных строк чуть превышает одно десятилетие, но именно в этот период произошли кардинальные перемены, заставившие по иному взглянуть на методику преподавания. Известно, что меняются учебные программы, коренным образом изменилась сама система образования. Однако, в этой статье хотелось бы коснуться некоторых вопросов встающих перед педагогом непосредственно в процессе обучения.

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

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

Известно, что учебные планы изучения предмета «Музыка народов мира» основаны на познании развития музыкальной культуры в историческом плане: от древности до современного композиторского творчества. Облик и творчество отдельно взятого композитора изучается (и это верно) в его непосредственно связи с развитием мировой истории и культурой вообще. Иначе говоря, педагог строит свои лекции рассчитывая на знания по истории, литературе, осведомленности в истории смежных искусств (этот предмет также незаслуженно вытеснен из учебных планов). Но, к сожалению, картина сегодняшнего дня не совсем приятна – современные студенты плохо осведомлены в названных науках. Все мы можем констатировать, что звук шелеста страниц книги сменил звук щелканий электронной мыши компьютера. Этот факт отнюдь не является критерием неудовлетворительной оценки способностей современного студента. Более того, считаю, что традиционная позиция предыдущих поколений считать последующие менее развитыми лишена оснований и отвергается тем самым прогрессом, который мы наблюдаем в ходе развития науки, культуры и других областях человеческой деятельности.

Безусловно, каждый образованный человек должен иметь определенный багаж знаний. Как современный физик, занимающийся нанотехнологиями читал книгу «Роберт Оппенгеймер и атомная бомба» и учебник Ландау и Прохорова, так современный музыкант обязан прочесть «Божественную комедию» Данте, знать мифы древней Греции, представлять как выглядят полотна да Винчи, Рафаэля, импрессионистов, знать какие государства

входили в состав Австро-Венгерской империи, почему учебник Ливановой ограничен датой 1789 года и т.д. Замечу, что на лекциях по музыкально-историческим дисциплинам не раз наблюдался повышенный интерес к связям и параллелям с другими науками. Известно, что музыка всего лишь отражение реальной действительности и когда студент это начинает осознавать, то он лучше понимает семантику тех произведений, которые слушает и исполняет. Студенты перестают задавать вопросы – «Зачем нам знать кто такие Вергилий и Александр Невский?» «Мы изучаем французскую музыку, а изучают ли французы – узбекскую?» и т.п.

Из того малого, что названо видно, что проблемы, встающие перед преподавателем музыкально-исторических дисциплин глобальны. Но мы обязаны решать их «здесь и сейчас». Этим и занимаются педагоги кафедры «Истории музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана. Ставшее традиционным использование аудио материалов сегодня пополняется применением аудио-визуальных материалов – это видео записи опер, концертов, фильмов, интервью с музыкантами и т.д. Курсор электронной мыши студента, по рекомендации педагога, может быть направлен на интересный и познавательный сайт. Оригинально поданный материал может подтолкнуть учащегося «закачать» в свой iPod не попсовую однодневку, а шедевр мировой музыкальной литературы. Словом, реформирование системы музыкального образования продиктовано современными условиями. Условиями технического прогресса, информационной насыщенностью и процессами глобализации во всех сферах науки и искусства.

**Н.А. Аманова**

преподаватель кафедры  
Эстрадного исполнительства

## **НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В УЗБЕКСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ**

Народная музыкальная культура неразрывно связана с климато-географическими особенностями жизни людей. Место обитания не может не влиять на характер и философию народа. В свою очередь, народные музыкальные инструменты являются важным компонентом народного самовыражения. Характеристике узбекских народных инструментов посвящено много исследований, начиная со средних веков. Так, в трактате Дарвеша Али Чанги «Рисолаи мусики» уже дается характеристика многим музыкальным инструментам и проводится сравнение их с природными явлениями и людьми. Постепенно за каждым инструментом закрепилась образная сфера, которая отражала тот или иной характер или явление. Например, для изображения женского образа часто используются такие инструменты как, дутар, рубаб, чанг, най, а для мужского – танбур, уд, сато и т.д. С помощью метроритмики может передаваться эмоциональное

состояние, грусть, печаль, радость, веселье, счастье, выражение которых, возлагается обычно на ударные инструменты. Сложившиеся традиции народной музыки были гармонично переняты академической школой.

Музыкальная культура Узбекистана в XX веке обогатилась новым пластом – эстрадным. Будучи новым явлением, узбекская эстрадная музыка переняла многое из мировой, сохранив уже имеющиеся традиции народной и академической школ. Применение народных музыкальных инструментов в аранжировке эстрадных песен придавало особый колорит композициям и выделяло их среди множества других произведений подобного жанра. Выступления узбекских мастеров сопровождалось большим успехом во многих странах мира, и это, благодаря не только исполнительскому, певческому и актерскому мастерству, но и таланту композиторов и аранжировщиков. Такие песни звучали свежо и современно. Например, репертуар Б.Закирова, основоположника узбекской эстрадной песни, был богат не только узбекскими песнями, но и песнями народов мира, которые были аранжированы и оркестрованы с использованием узбекских традиций.

В аранжировке знаменитого «Арабского танго» использованы, как эстрадно-симфонические, так и народные инструменты. Эта композиция выполнена в стиле шансон. Инструменты эстрадно симфонического оркестра очень ярко выражают эмоциональную сферу данного стиля, а арабский колорит создают узбекские народные инструменты. Данная композиция и по сей день не утратила своей значимости, что еще раз подтверждает мастерство и талант аранжировщика и исполнителей.

В творчестве самого известного узбекского ВИА «Ялла» широко используются звуки и тембры народных инструментов. В число популярных композиций 70-х гг. входило большое количество обработок народных песен, где использованы народные инструменты. К примеру, это популярные композиции «Бойчечак», «Яллама ерим», «Хандалак», «Рамазон», «Юмалаб» и многие другие. Эти композиции представляют собой пример яркости, динамичности, колоритности, что достигается за счет профессиональной инструментовки и грамотного применения узбекских народных инструментов. Часто солирующим инструментом является кашгарский рубаб. Его мелодичный, мягкий, завораживающий тембр гармонично сливается с электрическими инструментами ВИА. А в композициях на основе казахских народных песен «Алтынай», «Каратургай» солирующим инструментом является казахская домбра, передающее настроение бескрайних степей и особенности характера – свободолюбие, шутливость, ловкость казахского народа.

Как и мировая эстрадная культура, узбекская поп-музыка тоже стремительно развивается, вбирая в себя лучшее. Следует отметить такие имена как, Н.Абдуллаева, Г.Якубов, К.Каюмов, Ю.Усманова, группы, «Карс», «Нола» и многие другие, репертуар которых является эталоном мастерства синтеза применения народной музыки и инструментов в различных стилях и направлениях поп-музыки. Большинство композиций из репертуара перечисленных исполнителей представлялись на гастрольных

поездках за рубежом, как национальная эстрада и имели большой успех. Напрамер, группа «Карс» во главе с талантливым певцом и актером Р.Намазовым, позиционирующаяся как поп-рок-фольк группа, была участником престижного международного фестиваля «Азия даусы» и вошла в первую тройку победителей. Любая композиция из репертуара этой группы насыщена фольклорным духом и сплав электронных инструментов с народными, дают необычайно новое звучание. В аранжировке широко используются такие инструменты, как дутор, най, танбур и разнообразные ударные инструменты. Основой всех этих композиций является богатейшая ритмика узбекских ударных инструментов.

Невозможно представить развитие узбекской поп-музыки в отрыве от узбекского фольклора. Представители сегодняшней поп-культуры много экспериментируют в области синтеза народной музыки и современных цифровых направлений поп-музыки. В создании композиций используется форма, принципы развития, метро-ритмика и тембровая окраска узбекского фольклора. Продукция, создаваемая без применения фольклорной музыки, является, зачастую, однообразной и «серой», особенно на фоне лавины иностранной поп-музыки, такие произведения растворяются и становятся малозаметными, каким бы выдающимся не был вокал.

Как пример синтеза нескольких национальных культур следует отметить рэп и хип-хоп исполнителей. Музыканты смело экспериментируют в области применения узбекских ритмов и музыкальных инструментов в подобных произведениях, например, «Радиус», Шохрух и другие. В композициях группы «Радиус», «Шекспир», «Тунги капалак» и др. ведущим, эмоционально нагруженным инструментом, является узбекский инструмент сато.

В эпоху новых технологий, в частности, цифровой техники, их внедрение не миновало и музыкальную сферу. Новые возможности дают новые виды творчества, воплощения новых идей. Однако очень часто применение цифрового музыкального оборудования способствует распространению низкопробных непрофессиональных музыкальных произведений. К сожалению, это проявляется при создании музыкальных композиций, аранжировки и записи вокала. Но такая продукция очень быстро выявляется, и производители подобной продукции сами же оказываются не у дел.

Возможности цифровых музыкальных инструментов фактически очень велики. Так например, загружается в компьютер определенный голосовой тембр и аппарат выдает готовую вокальную партию без единой фальши, либо идеально выравнивает «грязные» звуки исполнителя, заменяя на нужную звуковую высоту. При желании через них можно воспроизвести звуки любого желаемого народного инструмента. Исполненные посредством цифровых музыкальных технологий звуки узбекских народных инструментов имеют очень похожи на настоящие инструменты. Это, безусловно, большое достижение современных технологий, что особенно важно в гастрольной деятельности музыкантов, когда по многим причинам сопровождение соло

исполнителя становится невозможным, в том числе в связи и с экономическими ограничениями. Но исполненная таким образом музыка лишена самого главного – души. Хотя расходы при записи поп композиций с участием музыканта-исполнителя на народных инструментах превышает минимальные траты, истинные ценители искусства идут на такие жертвы.

Рынок шоу-бизнеса в Узбекистане очень разнообразен. Но, к сожалению, музыкантов, способных представлять эстрадное искусства Узбекистана на высоком уровне, не так уж и много. Нельзя говорить о национальной эстраде в отрыве от национальных традиций. Совокупность передовых технологий и вековых традиций может дать продуктивный рост. Например, известные хиты из репертуара представительницы узбекского «Quiet storm», одного из направлений стиля соул, С.Назархан. Песня «Коралар» исполнена в стиле нео-соул с элементами ритм-энд-блюза. Известный узбекский шлягер 80-годов приобрел совершенно иной облик. Хотя в произведении не использованы настоящие народные инструменты, имитация их осуществлена за счет струнной группы синтезатора (обработанный звук скрипки имитирует звуки гиджака). Ведущим, придающим узбекский колорит инструментом является оригинальная дойра, нельзя не отметить вокальное исполнение солистки. Все многообразие мелизмов узбекской мелодики дополнено бэк вокалом, который и придает песне ритм-энд-блюзовую черту. Следующая песня «Ер-ер» исполнена тоже в стиле нео-соул. Обрядовая свадебная песня приобрела совершенно необычный, новый облик за счет не узбекской ритмике. Электронные звуки подчеркивают новизну и свежесть композиции. Но эмоции печали искусно выражены посредством национальных инструментов: найя, дутара, сато и танбура.

Таких примеров в узбекской поп-музыке множество. Есть удачные, есть менее удачные, но отраднo то, что поп-музыка Узбекистана не отрывается от своих корней, и народные музыкальные инструменты находят применение не только в традиционной и академической музыке, но и в современных стилях поп-культуры. Современные технологии являются только дополнительным средством, истинная же ценность заключается в наследии, которым богата многовековая узбекская музыкальная культура. Грамотное и профессиональное использование узбекских народных инструментов, мелодизма, ритмики в аранжировке узбекских поп-композиций может поднять на новый уровень нашу поп-музыку.

**Ж.А. Мартиросова**  
преподаватель кафедры  
истории музыки и критики

## **ЦИКЛ «ВРЕМЕНА ГОДА» АКРАМА ХАШИМОВА**

Композитор Акрам Хашимов принадлежит к поколению композиторов, вступивших в пору творческой зрелости. Его музыка привлекает стилевой

оригинальностью, разнообразием тематики, яркой национальной почвенностью, убедительной жанровой интерпретацией произведений. Среди наиболее известных сочинений композитора – симфония, концерт для оркестра, «Рубай» для баритона и камерного оркестра, симфоническая поэма «Гани Батур», камерная кантата «Красная книга», «Уйгурская рапсодия» для оркестра узбекских народных инструментов, «Детский альбом» для фортепиано, инструментальные пьесы, хоры, обработки и расшифровки фольклора.

Цикл «Времена года» для тромбона и фортепиано (2007) Акрама Хашимова<sup>1</sup> – четыре зарисовки образов природы, которые композитор, отталкиваясь от общей программной идеи, раскрывает посредством ассоциативной трактовки. Программные подзаголовки: «Зима», «Весна пришла», «Летние прогулки», «Осенние пейзажи» фокусируют ракурс и определяют замысел. Образно-драматургическая концепция четырех составных пьес, представляет собой синтез национальных и европейских традиций. Избранный композитором тембр солирующего тромбона раскрывает тему каждой части цикла и ее нюансы. При этом тромбон выступает в разных ипостасях: с одной стороны, композитор демонстрирует его технические возможности, виртуозность и широкий диапазон, а с другой – именно тембровое воплощение обогащает эмоциональную сферу и придает зарисовкам неповторимый колорит. Партия фортепиано – равноправный участник инструментального диалога, который отличает разнообразное использование фактурных приемов и темброво-красочных возможностей.

Первая часть «Зима» (Adagio, g-moll) – представляет собой одночастную композицию сквозного развития со вступлением и заключением. Это картина-монолог, в которой внутренняя масштабность развития, усиливается психологической углубленностью и внешней лаконичностью. Начинается она суровым соло тромбона. Медленное разворачивание темы, насыщенной речевыми интонациями усиливает внутреннюю напряженность, драматизм. Интонационный тезис строится на основе опевания устоя, подчеркнутого внутритактовой синкопой, что придает музыкальной фразе некоторую скованность, застылость. Период из двух предложений неповторного строения выполняет не просто функцию экспозиции, его изложение в «малом масштабе» это своего рода сюжетная завязка. В заявленном с первых тактов образе мужественного отрешения и сдержанной скорби четкими штрихами вырисовывается «силуэт» всей первой части. Процесс погружения внутрь избранного психологического состояния с постепенным достижением кульминационной вершины и последующим спадом, составляет основу структурной логики. Непосредственное продолжение монолога тромбона – его вариантно-вариационное развитие, поддерживаемое подвижными кварто-квинтовыми аккордами фортепиано и усиленное «оркестровыми» приемами изложения,

---

<sup>1</sup> Цикл посвящен доценту кафедры духовых инструментов Государственной консерватории Узбекистана Джуме Сабуровичу Сабурову. Премьера состоялась в марте 2007 года.

подчеркивают интенсивное развитие. «Абсолютного согласия» тромбон и фортепиано достигают в кульминационной зоне. Резкое диссонантное звучание усиливается напряженным высоким регистром, скандированием интонационных ходов и динамической звучностью (*ff*). Полифонизация аккомпанемента – первый признак разрядки экспрессии. Весь послекульминационный этап обходится без резких перепадов. Он переводит в состояние ясной суровой объективности и лишь периодически нарушается резкими диссонансными окончаниями. Эпилог-обрамление – соло тромбона, которое несет двойную нагрузку. На данном этапе повествования его функция – медленное «исстаивание» основного образа.

Образную сферу второй части **«Весна пришла»** (Allegretto, D-dur) составляет атмосфера народного праздника. Активно-действенное начало проступает с первых тактов вступления к этой жанровой сцене, о начале которой возвещают имитации призывного звучания карнаев. Полная энергии и динамизма основная тема, импровизационная по характеру изложения, отмечена чертами танцевальности. В основе синтаксического строения части лежит экспозиционная структура восьмитактового периода. Форма пьесы ясно расчленена и является сложной двухчастной. Композитор нагнетает энергию к концу и, таким образом, форма как бы крещендирует. В этом можно усмотреть связь с романтической «открытой формой»<sup>1</sup>.

В качестве обобщенной музыкально-жанровой основы пьесы выступает токатность в том варианте, в котором она традиционно представлена в творчестве композиторов Узбекистана, а именно с повышенной ролью интонационного рельефного мелодического начала, отмеченного вариантно-вариационным развитием. Отсюда оstinатность ритмических формул может быть трактована как прямое отражение усуля и специфики игры на народных инструментах. Своеобразный колорит придает контраст между двумя пластами: относительно автономной мелодической линией тромбона и биениями упругого шестидольного уфарного ритма в партии фортепиано. Имитация дутарных приемов игры (параллельные кварты) сочетается с фортепианной многослойностью, переключками. Отметим, что усуль не проводится на всех участках формы, но является ее скрепляющим звеном. В целом же, композитор уделяет особое внимание фонической стороне аккомпанемента. Вертикаль представлена созвучиями секундового и кварто-квинтового строения, свободные наложения верхних и нижних пластов фактуры подчеркивают терпкость гармонических красок. Действенный динамически-устремленный характер в среднем разделе пьесы, за счет более песенного склада мелодии, менее выраженных ритмических акцентов и легкого разрядки фактуры, предстает в новом аспекте. Фортепианный отыгрыш на том же материале служит переходом к динамической репризе.

Роль смысловой кульминации выполняет вторая часть пьесы (Allegro, т. 129). Данный этап развития отличает яркое песенное национальное начало.

---

<sup>1</sup> Термин Э. Денисова. См. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. –М., 1971.



Здесь композитор цитирует уйгурскую свадебную песню «Той уйнайлик» («Играем свадьбу»). Необходимо отметить глубокие знания композитора в области уйгурского музыкального наследия, в частности, он обращался к собственным расшифровкам уйгурских народных циклических песен<sup>1</sup>.

Мелодическая линия отличается обыгрыванием переменного лада (Ре мажор – Соль мажор) и прихотливым ритмическим рисунком. Начало с вершины-источника и маркетированность изложения придает ей выпуклость и рельефность. Диалогичность изложения материала участниками ансамбля и его импульсивное вариантно-вариационное развитие сопровождается тонкой отделкой деталей. Композитор оригинально синтезирует в теме элементы песенной и танцевальной мелодий, благодаря чему достигается динамика развития, неуклонно устремляющегося к заключительным тактам произведения. Главная же эстетическая ценность заключается здесь в стремлении А. Хашимова воплотить образы национального искусства. В современном музыкальном творчестве, к сожалению, нередко случаи, когда тот или иной композитор «забывает» указывать образец или образцы наследия, на которых зиждется его увертюра, поэма или симфония. Это свидетельствует не только о забывчивости автора, но и его равнодушию к музыкальному наследию своего народа, осмысляющим его лишь «тематически».<sup>2</sup> Фольклорное начало в этом разделе проступает на разных уровнях и придает части глубокую почвенность, связь с национальными истоками. Применительно к данному сочинению хочется сказать словами музыковеда Т.Гафурбекова: «Здесь, думается, целесообразно говорить не только о «фольклорном тематизме», но и о «фольклорной тембральности», «фольклорном метроритме», «фольклорном динамизме», «фольклорной фактуре», а более широком плане – «фольклорной направленности формы» даже «фольклорной структуре» (части или цикла в целом)».<sup>3</sup>

В этой части цикла композитор погружает слушателей в стихию народной жизни, находит нужные сочные краски для создания жизнерадостной жанровой картины праздника. Суть национально-стилевого своеобразия он воплощает, раскрепостив свое воображение так, как будто пишет музыку для театрализованного представления.

Третья часть цикла «**Летние прогулки**» (Allegretto, a-moll) – поэтичная лирическая зарисовка, написанная в духе непритязательной бытовой песни. Внешняя простота пьесы подчеркивает жанровые аналогии. Композитор не стремится замаскироваться за витиеватостью и «вымученной» сложностью построений. Напротив, он пытается увидеть и показать необычное в обыденном и «перевести» его на язык музыки таким образом, чтобы это было художественно убедительно. В этой части цикла можно говорить о характерных для стиля А. Хашимова пейзажных лирических образах,

---

<sup>1</sup> Хашимов А. Расшифровки уйгурских народных циклических песен. Рукопись. 1993-1994 г.

<sup>2</sup> Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. –Т., 1987. –С. 106.

<sup>3</sup> Там же, С. 105.

овейных дыханием живой природы.<sup>1</sup> Жизнерадостное, светлое ощущение мира и лирические размышления, которые сопровождают «Летние прогулки» воплощаются с помощью тщательного отбора выразительных средств и приемов.

Структурно пьеса укладывается в контуры сложной трехчастной формы. Первая часть написана в простой трехчастной форме. Для мелодической линии тромбона характерны плавность и мягкая закругленность песенных интонаций, которые раскрывают сущность лирического высказывания. На фоне мерной пульсации сопровождения соло тромбона отличается легкостью и грациозностью. Подвижный гармонический фон – свободное триольное кружение восьмыми, только подчеркивает ведущую роль мелодического начала. Несложная фактура, лишенная внешних виртуозных качеств с одной стороны, и текучесть, непрерывность, вуалирование граней с другой, создают образный мир умиротворенного созерцания природы, недоступного внешней суете, всему происходящему извне.

Средний раздел привносит производный контраст. Это накопление новых качеств основного образа. Певучесть сменяется ритмически единообразными мотивами, которые то усиливают речевую выразительность, то несколько нейтрализуют ее, растворяясь в потоке общего движения, особенно на границах с цезурами. Скупой аккордовый аккомпанемент одним-двумя штрихами дополняет мелодическую линию. В репризе мелодия тромбона оказывается «спрятанной» в свободных передвижениях фортепианной партии. «Возврат инициативы» происходит за счет восстановления первоначального распределения ролей инструментального диалога.

Следующий раздел пьесы (с т.70) – выполняет функцию контрастной середины. Более светлый образ, исполненный открытого непосредственного чувства взволнованности и воодушевления, раскрывается с помощью высокого регистра, длительных фаз развертывания, смены метроритма, насыщения фактуры фортепианного аккомпанемента за счет увеличения голосов и полифонизации. Основной тематический элемент отличается опорой на национальный мелос. «Распевание» тематического стержня, его вариантно-вариационное развитие, усиливает текучесть развертывания. Несмотря на индивидуальный облик темы в ней можно выявить некоторую связь со средним разделом первой части пьесы. Сокращенная реприза – статична, хотя есть подвижки в плане изложения в одноименном мажоре.

В пьесе «Летние прогулки» А. Хашимов воссоздает общее эмоционально-образное состояние без сюжетных подробностей и звукоизобразительных деталей. Сочетание внутренней импровизационной свободы непрерывно вьющихся линий и строгой логики развития на уровне синтаксиса создает единовременный контраст двух типов развития.

---

<sup>1</sup> См., также например, пьесу «Золотая осень» для тромбона и фортепиано, вокальный цикл «Весной» для сопрано и фортепиано, двадцать четыре прелюдии для фортепиано.

Свободное течение музыкальной мысли отличается романтически приподнятым тоном и классической ясностью.

Заключительная часть цикла «**Осенние пейзажи**» (*Andante cantabile, d-moll*) – миниатюра, выстроенная на контрастах. По своей структуре она близка к концентрической форме: А В С В А. Крайние разделы по характеру напоминают элегию, середина – жанровая танцевальная сценка. По концентрации событий и местоположению в цикле эта часть как бы выполняет функцию заключительной фазы. Компактность композиции создает внутреннюю целостность и взаимосвязь всех ячеек формы.

Фортепианное вступление соткано из вспыхивающих и мерцающих реплик, звучащих в среднем регистре, хрупкость которых подчеркивается слабыми окончаниями. Соотношение разделов А и В образуют две грани элегически-песенной стихии, непосредственно продолжающие одна другую в общей линии эмоционального нарастания. Тема первого раздела отличается задумчивой меланхоличностью и чуткой нюансировкой деталей. Плавное течение прозрачных линий мелодического рисунка построено на вытекании одного элемента из другого без неожиданных вторжений и контрастов. Главная «изюминка» – в постоянной «игре» с восходящим скачком и обыгрыванием его заполнения. Композитор тонко ощущает специфику тембра тромбона, что позволяет деликатно подходить к его именно песенно-лирической трактовке. Выбор тромбона в качестве солирующего инструмента в целом способствует полноте и яркости раскрытия художественных образов. Композитору удастся продемонстрировать полный спектр его технических возможностей. Интенсивная выразительность солиста поддерживается обволакивающим фоном фортепианного сопровождения. Оно же словно «договаривает» тему, образуя связку к следующему этапу повествования.

Раздел В – эмоционально заостряет первоначально заданный образ. В интонационном рисунке опевания опорных тонов темы заметно сходство с темой первого раздела. Но некоторая сдержанная вкрадчивость, сокровенность высказывания сменяется здесь романтической пылкостью. Степень концентрации лирического тока находит выражение в кульминации. Распевное соло тромбона в высоком регистре поддерживается мощным аккордовым сопровождением. Послекульминационный спад – возврат к первоначальному эмоциональному облику.

Центральный эпизод (С) – вносит жанровый контраст. Он в стремительном темпе (*Allegro*), в ритме подвижного танца захватывает неукротимой энергией. На первый план выступает светлое народно-национальное начало. Жанрово-бытовая линия, представленная в образной сфере второй части цикла «Весна пришла», получает здесь свое продолжение. Контрастно оттеняющая крайние разделы зажигательная основная тема преподнесена в контексте динамичного вариантно-вариационного развития. Ее ярким интонационно-ритмическим штрихом является имитация звучания карнаев: квинтовый ход, обыгранный в характерном ритме. Этот импульсивный мотив выполняет резюмирующую

функцию, замыкая мелодические построения. Фортепианная партия, построенная на непрерывном развитии – равноправный участник ансамбля. В ее основе лежит уфанный ритм, а фактура базируется на секундовых и квартовых гармонических элементах.

Возвращение двух первых разделов – «уход в себя», проникновенность, погружение в сферу элегических эмоций. Возврат материала в обратной последовательности, практически без каких-либо значительных изменений, и спаянность цезур придает форме пьесы целостность.

В части цикла «Осенние пейзажи» композитор трактует смену образов элегически песенных и жанрово-танцевальных в духе калейдоскопа «впечатлений». Свобода развертывания внутри эпизодов соседствует здесь с особой взаимосвязью формообразующих разделов в целом.

В заключении отметим, что тема времен года раскрывается композитором через четыре разнохарактерные по настроению пьесы. При этом в своем подходе к программности композитор очень гибок. Стремление к ассоциативной передачи образов подчеркивается путем ненавязчивой конкретизации подзаголовков. Образующиеся внутренние жанровые связи между пьесами, в частности, это средние разделы в пьесах «Весна пришла» и «Осенние пейзажи» усиливают монолитность цикла как формы высшего порядка.

Структурно все пьесы связаны с неоклассической музыкальной логикой. Внешние контуры частей за исключением «Зимы» сходны: Хашимов пользуется традиционными структурами, не делая попыток кардинального обновления форм. Но изменяется их внутреннее наполнение, что придает зарисовкам индивидуальный облик. Несмотря на то, что цикл сюитного типа выстроен по принципу объединения равноправных частей общим художественным замыслом, можно выдвинуть смелое предположение, что на «распределение ролей» каким-то образом повлияли закономерности классического сонатного цикла. И тогда медитативная «Зима» может быть трактована как развернутое вступление, активно-действенная «Весна» – выступает в качестве первой части, поэтичное «Лето» – предстает как лирический центр и, наконец, выстроенная на контрастах «Осень» – это синтетический финал, чему также соответствует укрупнение масштабов заключительной части.

Таким образом, в цикле «Времена года» для тромбона и фортепиано А. Хашимова смена времен года предстает как объективная программная основа, как важный импульс к созданию различных образов и настроений, в которых отражается сама жизнь.

### **ФОРТЕПИАННАЯ АНСАМБЛЕВАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА**

На протяжении длительного исторического развития узбекский народ создал высокую и самобытную музыкальную культуру. Разнообразное по жанрам и формам узбекское музыкальное искусство отличается интонационным богатством, выразительностью и красотой звучания. Фортепианная ансамблевая музыка является составной частью узбекской национальной культуры. Она, в целом, отражает процессы, характерные для других видов искусства республики.

Ансамблевое музицирование включает в себя все сферы исполнительства, заложенные в глубинных истоках узбекской народной культуры:

- крупномасштабный ансамбль (фортепиано с камерным оркестром);
- фортепиано в ансамбле народных инструментов, камерно-инструментальный ансамбль;
- фортепиано в смешанных ансамблях;
- фортепианный дуэт;
- фортепиано в синтезе с голосом;

Отдельные аспекты данной проблемы изучаются в трудах таких крупных ученых музыковедов как Кароматов Ф.М., Головянц Т.А. в научно-методических работах пианистов Калмыковой Г.Б., Захидовой А.Х., Савари Е.Г. В исследованиях музыковедов и исполнителей затрагивается значимость ансамблевой музыкальной культуры Узбекистана.

«История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане» Калмыковой Г.Б.<sup>1</sup>, исследует большой материал о деятельности видных педагогов-пианистов – представителей Московской и Ленинградской консерваторий, становление творческих принципов узбекского фортепианного исполнительства.

Ряд актуальных проблем ансамблевого искусства рассматриваются в книге Головянц Т. «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана»<sup>2</sup>, в которой последовательно прослеживается путь становления жанра современной музыки /камерно-инструментального ансамбля в Узбекистане/. Процессы в развитии этого жанра анализируются в их сложных взаимосвязях: исторических, творческих, исполнительских. Раскрываются особенности узбекской инструментальной ансамблевой музыки. Как верно отмечает Головянц Т.А.: «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана, наряду с оперной и симфонической, -

---

<sup>1</sup> Калмыкова Г. История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. Т.: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. 1989. 95 С.

<sup>2</sup> Головянц Т. Камерно-инструментальная музыка Узбекистана. Т.: Фан. 1990.

интересная и самобытная область национального творчества»<sup>1</sup>. Следовательно, ансамблевая музыка требует глубокого изучения.

Фундаментальный материал содержит книга Ибрагимова О. «Ферганоташкентские макомы», посвященная наследию узбекской музыкальной культуры, значению узбекских макомов, народному ансамблевому музицированию.

Весьма полезную информацию, по изучаемой теме, содержит работа Захидовой А. «Сонатный дуэт»<sup>2</sup> о творческом пути тандема - Альспектор И.-фортепиано / - Златковская С. /скрипка/.

Сама природа ансамбля располагает к более созерцательному воплощению музыкального образа, которое лежит в основе стихотворений, газелей Навои, Физули, Машраба, Муками и других узбекских поэтов-классиков. Отсюда исключительная способность тонко воздействовать на сознание людей посредством слова. В частности, произведения для голоса и фортепиано, обладающие большими функциональными выразительными средствами родного языка способны адаптировать музыку к языковым особенностям данной национальной культуры. Вот, так, например великий узбекский поэт Навои, посвящает музыкантам:

*О музыкант, знающий секреты моей души  
Настрой свой инструмент,  
А под печально звучащие струны настрой свой голос  
Начинай песнь, напоенную светлой печалью, и,  
Исполняя эту песню, проникни в моей тайники души*

Это газель подтверждает то, что генезис ансамблевого искусства лежит в глубоких истоках, в частности, ансамбле дутаристов, чангистов, рубабистов, исполнителей на однородных инструментах. Вышеперечисленные узбекские народные инструменты обогащают **р а з н о т е м б р о в у ю** палитру ансамбля, вносят элементы многоголосия. Фортепиано в ансамбле с народными инструментами становится выразителем не только монодической, но и полимонодической<sup>3</sup> культуры исполнительства. Роль пианиста в данном случае сложная, потому как фортепиано с обилием оркестровых эффектов обладает силой и мощью звучания. При таком виде ансамбля, партии фортепиано отводится лидирующая роль и концертмейстера, и капельмейстера. Причем пианисты должны учитывать специфику смычковых, ударных инструментов и основные принципы ансамблевой техники:

- умение вести за собой ансамбль;
- четкий ритм;
- рельефная подача тематического материала;
- не форсированное, а умеренное звучание;
- обладание тонким чутьем и слухом.

---

<sup>1</sup> Там же, С.3.

<sup>2</sup> Захидова А. Сонатный дуэт. Нукус. 1989. С.32

<sup>3</sup> Впервые данный термин ввел профессор, доктор искусствоведения Гафурбеков Т.

Ансамблевое исполнительское искусство намного сложнее сольного. Каждая деталь интерпретации произведения ансамблем является плодом напряжённых творческих поисков творческих индивидуальностей, сливающихся в единое целое. В процессе ансамблевого музицирования, каждый музыкант должен осознавать себя частицей целостного организма, создающего звуковой образ. Выделяя фактор звучности как основополагающий в музыке, ансамблисты должны в совершенстве владеть различными штрихами, тщательно отрабатывать каждый из них. Работа над штрихами связана с уточнением музыкальной мысли, поиском наиболее целесообразных средств выражения каждой детали произведения. Другой важной задачей исполнителей является работа над темпом и динамикой развития произведения. Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. В частности, при исполнении в трио фортепиано отводится роль дирижера - лидера малого оркестра. Ведь здесь важную функцию выполняет динамика. Касаясь проблемы динамики развития ансамблевого произведения, следует отметить, что общее понятие *Forte* используется по отношению: каждого из двух инструментов в отдельности звучания, *Forte* в ансамбле и *Forte* всего ансамбля.

В ансамбле со смычковыми инструментами особую роль играет работа над штрихами. В процессе игры с ними пианистам следует приблизить звучание фортепиано к исполняемому инструменту. В частности, добиваться певучести, мягкого глиссандирования, щипковое туше, нола, наво исполнения. Как известно, узбекское музыкальное искусство опирается на монодическую культуру. Фортепиано в синтезе с такими органологиями (смычковых, духовых, ударных инструментов) становится участником народного – тембрального ансамбля.

Существование узбекских народных инструментов, различных ансамблей традиционного исполнительства «устоз-шогирд» создали благодатную почву для возникновения в Узбекистане новых жанров и составов современной ансамблевой музыки. К многогранной сфере ансамблевого музицирования относится и фортепианный дуэт. По сравнению с другими жанрами ансамблевой музыки, камерно-инструментального искусства, фортепианный дуэт является новым.

В начале ХХI века появились крупномасштабные ансамбли для двух фортепиано с оркестром. Такого рода ансамбли называются разнотипными. В частности, Концерт для двух фортепиано и народных инструментов Ф.Алимова, концерт-симфония «Сад моего детства» Д.Сайдаминовой. Такого рода оригинальные составы показывают зрелищность, театральность, оркестральность, масштабность жанра. Крупномасштабные произведения данных композиторов ставят перед исполнителями сложные художественные и технические задачи, различные элементы современной фортепианной техники:

- подготовленный рояль;
- глиссандирование по струнам рояля;
- трели, форшлаги;

- удары стаканом, ложкой по струнам рояля;
- выразительность исполнения (нола)

Важное методологическое значение в ансамблевом искусстве имеет изучение взаимодействия партнеров внутри состава тандема. Следует отметить, что полнокровный ансамбль участников исполнителей связан с психологической совместимостью партнёров. Психологическое взаимодействие ансамблистов: общение друг с другом, живой контакт, притягательность темпераментов, характеров способствуют созданию стабильного единого ансамбля. Психологическое восприятие участников ансамбля при этом должна быть одинаково отрепетирована, потому как, создание драматургии произведения вызывает сложность для исполнителей. Весьма важную функцию играет коллегиальность и либеральность отношений. Коллегиальность- взаимодействие участников тандема не только внутри ансамбля, но и внешнее проявление. Либеральность – свобода отношений, при котором не может быть существование полнокровного, единого ансамбля.

Характерно, что ансамблевая музыка отражает важнейшую для музыкального искусства Узбекистана тенденцию к индивидуализации художественных концепций, ее театральность. Это проявляется в подаче материала, в культуре поведения на сцене ансамблистов, в наличии сценических костюмов, яркости, образности персонажей, обладание хорошей фантазией, артистизмом, свободной виртуозной техникой.

**Ойдин Худаярова**  
Муסיкий шарқшунослик  
кафедраси ўқитувчиси

## **ЎЗБЕК МУСИҚИЙ ЭСТРАДАСИДА ШАРҚ НАВОЛАРИ**

Ҳозирги кунда Шарқ халқлари маданиятининг ўзаро таъсирланиш жараёнлари янада жадал кечмоқда. Аслида жаҳон тамаддунида бу каби жараёнлар мудом давом этиб келган. Шу жумладан, ўзбек халқи ўзининг кўп асрлик маданиятини бошқа Шарқ халқлари билан яқин алоқада ва ҳамкорликда ривожлантириб келди. Бу ҳолатлар анъанавий мусиқа санъатида ҳам ўз аксини топган.

Тарихан янги даврга келиб, Шарқ оҳанглари оммавий эстрада соҳасида ҳам муҳим ўрин тутаётганлигининг гувоҳи бўлмоқдамиз. Тўғри, бунинг пировардида гоҳ ижобий, гоҳо эса баҳсли натижалар ҳам юзага келмоқда. Аввало шуни айтиш керакки, бугунги ўзбек эстрада кўшиқчилиги хорижий Шарқ ва Ғарб мамлакатлари таъсирини бошдан кечираётганлиги ҳеч кимга сир эмас. Бунда икки жихатни фарқлаш лозим кўринади. Шулардан бири хорижий Шарқ оҳанглари, ритм-усуллари ва бошқа бадиий воситаларини



унумли қўллашда кўринса, иккинчиси ўзга Шарқ мамлакатлари муסיқасига, ижро услубларига кўр-кўрона тақлид қилишда намоён бўлади. Баъзан эса хориж қўшиғининг куйи «олиниб», унга оҳанг жихатидан мутлоқ номутаносиб бўлган ўзбекча шеър матнининг ғайри табиий боғланиши кўзга ташланади. Бу ҳол, биринчидан, қайсидир маънода муаллифлик ҳуқуқининг поймол қилинишини англатса (плагиат), янада салбий оқибатлари қаторида миллий оҳанг бойлигимизга, кенгроқ олганда – давр оҳанг луғатимизга путур етказаётганлигида аён бўлади. Бу борада Ислом Каримовнинг куйидаги фикри асослидир: «..., агар инсоннинг қулоғи енгил-елпи, тумтароқ оҳангларга ўрганиб қолса, бора-бора унинг бадиий диди, муסיқий маданияти пасайиб кетиши, унинг маънавий оламини сохта тушунчалар эгаллаб олиши ҳам ҳеч гап эмас. Охир-оқибатда бундай одам «Шашмақом» сингари миллий меросимизнинг ноёб дурдоналарини ҳам, Бах, Моцарт, Бетховен, Чайковский каби дунё тан олган буюк композиторларнинг асарларини ҳам қабул қилиши қийин бўлади»<sup>1</sup>.

Инсоният тарихида қадим даврларда бизнинг минтақа, эрон, юнон, ҳинд ва бошқа Шарқ халқларининг келиб чиқишлари яқин эканлиги ва ўзаро таъсирлашувда тараққий топганлиги турли афсона, мифлар археологик топилмалардан маълумдир. Бу ўриндаги таъсир фақат бир ёқлама ёки тўғридан-тўғри бўлмаслиги, табиийдир. Ҳар бир цивилизация четдан бўлган маданий таъсирни ўз хусусияти, талаби, ҳиссиётига мослаштиради. Зотан тўғри англашилган, теран ижодий ўзлаштирилган ўзга маданият қиймати янги ва янада гўзал бадиий натижалар бериши мумкин.

Ҳозирги замон эстрада муסיқасида эса бунинг зидди бўлган тамойил тобора кучланмоқда. Рус муסיқашунос олими, академик Б.Асафьевнинг таъкидлашича, ҳар бир даврнинг оҳанг луғати моҳир композитор (ёки бастакор) ижодида қайта жонланади. Зеро композитор тафаккуридан ўтган даврнинг машҳур оҳанглари асарни ё юксак даражаларга кўтариб, уни хотирадан ўчмас маънавий бойликка айлантиради, ёхуд бунинг акси сифатида эътибор марказидан четда қолдиради, унинг тез унутилишига сабаб бўлади<sup>2</sup>. Миллий оҳанг эса, муסיқанинг муҳим сифатини ташкил этувчи, муסיқада миллий услуб асосларини белгиловчи кучли омилдир<sup>3</sup>.

Агар ижрочи ўзга халқ муסיқасига мурожаат этмоқчи экан, аввало шу муסיқанинг куй-оҳанглари, уларга хос нозик хусусиятларни ўрганиши табиийдир. Сўнг миллий муסיқамиз билан умумий томонларини излаб, ўзаро муштарак, ҳамоҳанг жихатлар билан вобаста этишга ва шу аснода миллий оҳанг луғатимизни янада бойитишга ҳаракат қилади. Бундай ижодий ишларни албатта, ўз соҳасининг билимдони, устаси амалга ошириши зарур. Чунки оҳанг ўзгаришлари фақатгина ўз анъанавий муסיқасини мукамал биладиган ижодкорлар асарларида сайқал топади ва такомиллашади. Акс ҳолда ўзга оҳангларнинг киритилиши миллий муסיқани бойитилишига эмас,

<sup>1</sup> Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т., Маънавият, 2008. 143-б.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. –Л., Музыка, 1971. –С. 359.

<sup>3</sup> Муллажонов Д. 1990-йиллар ўзбек муסיқий эстрадасида оҳанг муаммоси. номзодлик диссертацияси. ЎзДК кутубхонаси. –Т., 2004, 54-б.

балки унинг қийматини тушуриб қўйишга олиб келади. Ҳолбуки, бу борада миллий эстрада ва анъанавий ижодкорлик жабҳаларида эътиборли ишлар амалга оширилган.

Масалан, Ўзбекистонда янги эстрада соҳасининг дастлабки шаклланиш даврида ҳам шунга ўхшаш жараёнлар кузатилган эди. Илк эстрада санъаткорларининг ёрқин ижрочилик салоҳияти, сермахсул фаолияти замонавий ўзбек қўшиқчилигининг заминини ташкил этиб, мазкур оммавий санъат қатламининг юқори поғоналарга кўтарилишини таъминлаган. Бу борада ўзбек эстрада жанрининг асосчиси ва унинг беназир ижрочиси – хонанда, актёр, истеъдодли рассом, шоир, драматург Ботир Зокиров (1936-1985) номи доимо барҳаётдир.

Унинг серқирра ижодида артистик, композиторлик ва поэтик бадий хусусиятлар ўз аксини топган. Ўз ижодига жиддий қараш, мусиқа ҳамда шеърӣ матнларга талабчанлик, сахнани муқаддас даргоҳ сифатида қабул қилиб, гўзал артистик маҳорат ва нозик дид билан оммавий қўшиқчилик санъатига ёндашиш қадимдан Шарқ мамлакатларининг аксарият таниқли мусиқачиларига хос ахлоқӣ ва бадий хислатлардан эди. Б.Зокиров қўшиқлари орқали чуқур фалсафӣ мавзуларни, инсоннинг ички нозик руҳӣ кечинмаларини самимий ва табиӣ, ўзи бу туйғуларни қалбан теран ҳис этган ҳолда ифодалашга интилан. Ҳар бир ижро этадиган қўшигининг матни замирида албатта ботиний ва зоҳирӣ мазмун, фалсафӣ маъно ётиши керак бўлган.

Хонанданинг Шарқ мавзусига мурожаат ётиши унинг муҳим ижодӣ томонини ташкил этади. Ўқув йиллариданоқ Б.Зокиров ўзбек халқ куйлири қаторида Шарқ ижрочилик анъаналарига қизиқади. қўшиқларини ўрганади. Б.Зокиров Шарқ ва Ғарб халқлари мусиқасига хос хусусиятларни ўрганиб, хонандалари ва ижодкорлари фаолиятига синчковлик билан эътибор берди, ўзбек оҳангларига яқинларини танлаган. Улардаги сўз талаффузларини ўзига хос нозик оҳанг қочиримларини илғаган эди. Шарқ қўшиқларининг талқини нафақат мазкур мамлакатлар намояндаларига, балки Ғарб мусиқасида тарбия кўрган тингловчиларга ҳам шу даражада етиб борган ва таъсир кўрсатган. Бу борада Б.Зокировни бутун дунёга танитган Дориш ал-Аттошнинг «Араб тангоси» («Менинг нурли орзуларим», 1959 йилда тасмага ёзиб олинган)ни алоҳида қайд ётиш зарур. «Бир қўшиқ билан мусиқӣ эстрадамизга бутун бир Шарқ эстрадаси кириб келган эди ўшанда...» (О.Иброҳимов). «Ўзбек хонандаси талқинидаги «Араб тангоси» барча араб мамлакатлари, хусусан, Миср, Саудия Арабистонда ҳам шуҳрат қозонган эди»<sup>1</sup>.

Шу билан бирга озарбайжон, ҳинд, эрон, афғон, араб тилларидаги қўшиқларини меҳр билан тинглаб, уларни ўзига хос куйлашга муваффақ бўлди. Унинг «Нечун хаёлга чўмдинг», синглизис Луиза билан айтган «Мейчале» ҳиндча қўшиқлари, эрон халқ қўшиқлари «Маро бебус»,

---

<sup>1</sup> Турсунова Г.А. Карим Зокиров ва унинг сулоласи – XX аср Ўзбекистон мусиқа маданияти кесимида. Номзодлик диссертацияси. –Т., 2007. 58-б. Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти кутубхонаси. Инв. № 1021.

«Айрилиқ кўшиғи», Ливан халқ кўшиғи «Чиройли қиз» каби кўшиқлари ўзбек тингловчисининг қалбидан мустаҳкам ўрин эгаллаган.

«Шарқ халқлари куйларига мурожаат этишда, у енгил-елпи аранжировкаларга йўл қўймади, балки бу борада устози ва дўсти, таниқли композитор Ян Френкель билан ижодий мулоқотда бўлди. Унинг диди, тажрибаси, композиторлик маҳорати ва истеъдодига таянди» (О.Иброҳимов). Унинг кўплаб Шарқ халқлари кўшиқларини айнан шу композитор усталик билан қайта ишлаган, оркестрга мослаштирган ёки аранжировка қилган.

Демак, хонанданинг репертуаридан ўрин эгаллаган турли Шарқ халқлари кўшиқлари асосан оригинал тилларда (тожик, эрон, ҳинд, араб), уларнинг асл мазмуни, оҳангини сақлаб ижро этилган. Бу эса Ботир Зокиров ҳар бир кўшиққа масъулият билан, уни авайлаган ҳолда ёндашиб, талқинларининг байналмилал моҳиятини намоён этади ҳамда унинг умумжаҳон мусиқа маданиятида тутган юқори мавқеини аниқ белгилайди.

Б.Зокировнинг бу борадаги ишларини «Ялла» гуруҳининг яккахони укаси Фаррух Зокиров ҳам давом эттирган. Мисол тариқасида ҳиндча «Шанкара», «Эммина», «Жиннуни» каби кўшиқларини келтириш мумкин.

Ўзбек бастакорлари ижоди ҳам анчагина ибратлидир. Алалхусус, Ҳ.А.Расулов, Ю.Ражабий, Ф.Содиқов ва бошқаларнинг санъатида Шарқ оҳанглариининг уйғунлашуви ўлароқ замонага мос жозибали кўшиқ ва ашулалар яралган. Ўзбек бастакорларининг янги мусиқий ифода воситалари, жанр ва шакллари излаш жараёнини таниқли ўзбек мусиқашуносларидан Илёс Акбаровнинг қуйидаги битиклари билан таърифлаймиз: «Созанда-бастакорлар халқ мусиқа интонациясини турли йўллар билан бойитишга, бошқа халқлар мусиқа интонациясидан ўринли фойдаланишга интилдилар»<sup>1</sup>.

Шу зайдда Шарқ оҳанглари ўзбек мусиқа тилига табиий сингдирилади ва бунинг самараси ила миллий оҳанг луғати бойитилади. Баъзи асарларда кўлланилган ўзга Шарқ оҳанглариининг ифори таралади, бироқ улар миллий оҳанг луғатимизга бўйсундирилгандир. Ҳожи Абдулазиз Расуловнинг «Қурбон ўлам» номли машҳур ашуласи ҳам ўзгача шарқона руҳ билан йўғрилган. Бунда бастакор озарбайжон ашуглари (ошиқлари) санъатидан илҳомланиб, уларга хос ижро услуби билан бирга парда-оҳанглариини ҳам ижодий ўзлаштира олган эди.

Шарқнинг мусиқа манбаларидан илҳомланган ўзбек композиторлари ҳам ўзга Шарқ мусикасининг мазмунли ва таркибий унсурларини ўзлаштириб, муаллифлик мусиқий услубларига уйғунлик билан сингдирадилар ва турли Шарқ мамлакатларининг ажойиб ифорини, иқлимини тингловчиларга бахш этадилар. Шу йўсинда Р.Абдуллаев («Тай наволари» концерти), Х.Раҳимов (гобой ва камер оркестри учун «Поэма», қашқар рубоби ва халқ чолғулари оркестри учун «Арабча поэма-концерт» ва ҳк.), М.Бафоев («Баҳром ва Дилором» мусиқий достони, «Буюк Ипак Йўли» шоу балети), Ф.Алимов («Ши ян-ян») ва бошқа ўзбек композиторларининг асарлари катта қизиқиш уйғотмоқда. Айтиш лозимки, уларнинг асарларида садоланган ўзга халқ

---

<sup>1</sup> И.Акаров. Т.Жалилов. –Т., Ғ.Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. 4-б.

оҳанглари ҳар бир композиторнинг дунёқараши, борлиқни ҳис қилиши, ижодий услубига кўра турлича ёндашувда ижобат бўлган.

Шундай қилиб, Ўзбекистон бастакорлари ва композиторлари ўз асарларида турли-туман, кўпқиррали изланишларни ва ижодий ечимларни намоён этиб, ўтмиш билан бугунимизни боғлаб, келажакка янги йўл очиб берувчи миллий ва умуминсонийликка хос бўлмиш Шарқ ва Ғарб маданиятларининг диалогларини замонавий ҳаётда бадиий акс эттириб келмоқдалар.

Санъат аҳли қайси соҳага тегишли бўлмасин (бастакорлик, композиторлик, эстрада) доимо юксак бадиий дид ва маданияти билан ажралиб туриши лозим. Санъаткор инсон мусиқанинг асл моҳиятига зид келадиган тингловчи, омманинг талабларини бажо келтирмасдан, доимо ўзининг юксак бадиий ижодини, изланишларини юқори даражада ушлаб туриши керак. Бундай масалани ҳал қилишда эса, анъанавий, академик, эстрада мусиқасининг моҳир билимдонлари бўлмиш атоқли композиторлар, бастакорлар, сўз усталари – шоирлар билан бамаслаҳат ва ҳамкорликда иш юритиш яхши самара беришига ишонамиз.

Зотан ўзга халқлар куйлари асосида яратиладиган кўшиқлар шунчаки вақтни чоғ қайфитда ўтказадиган тез унутилар ижод асари бўлмай, балки ўзбек тингловчиларини Шарқ наволари билан таништиришга, дўстлик манбаи бўлмиш – мусиқа санъати орқали жаҳон халқлари орасида ҳамоҳанглиқни, меҳрни уйғотишга, яқин алоқаларни ўрнатишга хизмат қилиши даркор.

Юқорида зикр этилган фикрларимиз орқали шуни таъкидламоқ лозимки, замонавий эстрада мусиқасининг юксак даражага кўтарилиши ўсиб келаётган ёш хонандалар санъат бобида ўз ишларига фидоийлик, масъулият ила ёндашишларига боғлиқдир. Бунда эса юзага келаётган эстрада соҳасидаги муаммоларни ижобий ҳал этишда ноёб ва юқори бадиий ижрочилиги, юксак истеъдоди, ижтимоий-маънавий фаолияти билан миллий ғурурга айланган Ботир Зокировнинг ижрочилик анъанасини ибратли намуна сифатида атрофлича (илмий, амалий) ўрганиш, қолаверса мавзуимизга оид бастакорлик ва композиторлик намуналарини ҳам теран идрок қилиш сезиларли кўмак беради, деган умиддамиз.

**Ч.Э.Эргашева**

«Мусиқий шарқшунослик»  
кафедраси катта ўқитувчиси

## **ШАШМАҚОМДА УШШОҚ НАЗИРАЛАРИ**

Қадимдан Шарқ халқларида машҳур Ушшоқ мақоми ҳақидаги дастлабки маълумотларни ўрта асрларга оид ёзма манбалардан, шу жумладан мусиқий рисоалардан олиш мумкин. Бу борада айниқса XVI аср сўнги чораги – XVII асрнинг биринчи ярмида яшаб ижод этган Дарвеш Али Чангийнинг «Рисолаи

мусики» асари ниҳоятда муҳим манбадир. Жумладан, Дарвеш Али Чангий Ушшоқ мақомини Нух алайҳиссаломдан маънавий мерос қолганлигини баён этади. Ушшоқ куйларини тингласак, мунгли оҳанглар эшитилади. Диний мўътабар китобларда Нух алайҳиссалом ҳаётлари давомида кўп йиғлаганликлари ҳақида гапирилади. Дарвеш Алининг ривоятига кўра, Нух алайҳиссаломдан қолган Ушшоқда мунгли оҳанглар ифода этилган ва аслида «Нух» ҳам «Навха» сўзидан олинган бўлиб, мазмунан йиғи маъносини англатиши баён қилинган.

«Ушшоқ» ибораси арабча бўлиб, «ошиқ» сўзининг кўплиги, яъни «ошиқлар» деган маънони беради. И.Ражабовнинг «Мақомлар» китобида «Ушшоқ» мақоми лирик кайфиятларни ифодалаганлиги таъкидланган. Абдурахмон Жомийнинг «Муסיқа рисоласи»нинг Хотима бўлимида мақомларнинг ҳиссий таъсири ҳақида баён қилинади ва шунга кўра, Ушшоқ ботирлик, жасурлик туйғуларини уйғотувчи мақом эканлиги ҳақида мулоҳазалар билдирилган.

Ушшоқ мақомининг лирик шеърлар билан ижро этиладиган асар ҳамда ошиқлар тилидан айтилгани учун унга «Ушшоқ» номи берилганлиги тахмин қилинади.

Ушшоқнинг дастлабки жонли намуналари қандай бўлганлигини ҳозирги кунда тасаввур қилиш қийин. Аммо куй тузилишини бизнинг давримизгача етиб келган Ушшоқ номли намуналар (масалан, Содирхон Ушшоғи, Мулла Тўйчи Ушшоғи, Самарқанд Ушшоғи), ҳамда Шашмақомдаги Рост таркибидаги Ушшоқ шўъбалари асосида муайян тасаввур ҳосил қилиш мумкин.

Ушшоқ мақомининг парда товушқатори миксолидий табиий ладига мос келади. Рисолаларда бу мақом биринчи доира сифатида тавсиф қилинади. Сифати жиҳатидан бу мақом энг мукаммал пардалар уюшмасини ташкил этади. Анъанага кўра, ушбу ладга мос келувчи куй ва ашулалар ҳам шу ном билан аталади. Ўрта асрларда яратилган муסיқага доир рисолаларда бу лад Ушшоқ доираси деб ҳам юритилган. Шу боис бўлса керак, Ушшоқ мақоми пардаларида бастакорларимиз томонидан кўпгина чолғу ва айниқса ашула йўллари ижод қилинган. С.ф.д., проф. Т.Б.Ғофурбековнинг «Фольклорные истоки узбекского профессионального творчества» номли илмий монографик қўлланмасида ўттиздан ортиқ Ушшоқ намуналари мавжудлиги ҳақида маълумот берилган.<sup>1</sup>

Ушшоқ мақоми асосида кўпгина куй ва ашулалар назира тарзида яратилган эди. Бу ҳол Шашмақом таркибидаги Ушшоқларда ҳам ўз ифодасини топган.

Адабиёт ва бошқа санъат турларида бўлгани каби, мумтоз муסיқа тараққиётининг пойдевор асосини маълум бадиий анъаналар ташкил этади. Ана шундай анъаналардан бири назирачилик анъанасидир.

---

<sup>1</sup> Ғофурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984. –С. 32.

Назира мухтасар тавсифланганда, ўтган ёки замондош ёзувчи асари (мавзуси)га шаклан ўхшатма, жавоб тариқасида яратилган, лекин мазмунан янги асардир.

Шарқ адабиётида назира анъанасининг мумтоз намунаси сифатида А.Навоийнинг «Хамса» асари тан олинади. А.Навоий улкан ижодий тажрибага эга бўлгандан сўнг, Низомий Ганжавий ва Ҳисрав Дехлавийларнинг «Хамса» асарига назира яратди. Навоий Шарқ адабиётида вужудга келган «Хамса» чилик анъанасини давом эттиришга жазм қилиб:

Деёлғайменки кўп айлаб тазарруъ,  
Буларға айлай олғаймен татаббуъ.

Навоий таъбири билан айтилган «татаббуъ» – назира демакдир.

Назирачилик анъанаси Шарқ мумтоз мусиқа санъатида, жумладан, Шашмақом тизимида ҳам катта аҳамият касб этиб келди. Шу ўринда Шашмақом Ушшоқлари тимсолида назиранинг уч хил асосий кўринишини қайд этиш мумкин: 1.бўлимлараро (гуруҳлараро) намоён бўлган назира; 2.шўьбалараро (Талқин ва Наср) намоён бўлувчи назира; 3.намуд ва шўьбалараро намоён бўлувчи назира. Биринчи бандда қайд этилган назира кўринишининг Шашмақомдаги Мўғулча, Савт ва биринчи гуруҳ шўьбалари – Сарахбор, Талқин ҳамда Насрлар нисбатида кузатиш мумкин. Бу хусусда мақомшунос устоз И.Ражабовнинг «Мақомлар» китобида: «Ғазалларни яратишда назирагўйлик анъанаси бўлганидек, Савтлар мақомларнинг асосий шўьбаларига назира қилинган ва улар негизида юзага келганлиги шубҳасиздир. Масалан, Насри Ушшоқ-Савти Ушшоқ, Наврўзи Сабо-Савти Сабо, Насри Чоргоҳ-Савти Чоргоҳ каби» – дейилади.<sup>1</sup>

Шашмақомнинг ривожланиш жараёнида бастакорлар янги-янги шўьбалар қўшдилар. Қадимий анъаналарни давом эттираётган ҳофиз ва бастакорларнинг фикрича, иккинчи гуруҳга киритилган шўьбалар Шашмақом шўьбалари асосида яратилган. Яъни, бастакорлар томонидан турли асрларда ижод қилинган намуналар бир туркумда мужассам бўлганлигини таъкидлаш жоиздир. Савт ва Мўғулча каби шўьбалар Шашмақом ашула бўлимининг биринчи қисмига кирган шўьбалар асосида яратилган.

Савт арабча сўз бўлиб «товуш», «оҳанг» ва «мусиқа товуши» маъноларини англатади. Савтлар бирор куй ёки ашулага тақлид қилиниб, бирор бир асарга жавоб тарзида ижод қилинган асар ҳисобланади.

Савтлар мақомларнинг асосий шўьбаларидаги каби мураккаб ва йирик шаклдаги ашулалардир. Савтлар пастки пардалардан бошланиб ривожлантирилади. Масалан, Савти Ушшоқнинг авж пардаларида Уззол ва Муҳайяри Чоргоҳ намудлари қўлланилган. Сарахбори Рост, Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқларда ҳам шу намудлар бор эди.

---

<sup>1</sup> Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006. 242-б.

Савтларнинг Талқинча, Қашқарча, Соқийнома ва Уфар номли шохобчалари бўлиб, улар ўзлари мансуб бўлган шўъбаларнинг турли доира усулига туширилган вариантларидир. Дойра усули ўзгарганда шеър вазнлари ҳам ўзгариб боради. Аммо куй бошланғич қиёфасини сақлайди.

И.Ражабовнинг таъкидлашича, Мўғулчалар ўзининг куй асоси ва харақати нуқтаи назаридан кўпроқ Сарахбор йўлларини эслатади. Демак, Мўғулчаларни биринчи гуруҳдаги Сарахборларга назира дейиш мумкин.<sup>1</sup>

Дастлаб, Мушкилот бўлимида келган Мухаммаси Ушшоқ эътиборни ўзига тортади. Бу намунанинг парда асоси Ушшоқнинг қадимги кўринишига айнан мослигини кўрамыз. Сафиуддин Урмавий, Абдурахмон Жомийнинг мусиқа рисолаларида қайд этилган Ушшоқ мақоми тузилиши жиҳатидан миксолидий ладига мос келади.

Мухаммаси Ушшоқ намунасида ҳозир бўлган пардалар уюшмаси ҳам сифат жиҳатидан ана шу ладга монанддир.

Парда нуқтаи назаридан Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқларга эътибор берсак, уларда ҳам миксолидий асоси сақланганлиги маълум бўлади. Аммо илк таянч пардалар сифатида дастлаб «до» ва ярим таянч «ре» товушлари келиб, фақат ривожининг якунига келибгина «соль» (миксолидий) асосий таянч пардага эришилади. Бунинг сабабини эса ўтмишда (ўрта асрлар) Рост ва Ушшоқ жаъмларининг товушқаторлари бир-бирига ниҳоятда яқин бўлганлиги билан изоҳлаш мумкин. В.Беляевнинг А.Жомий рисоласига берган шарҳидан маълум бўлишича, Рост ва Ушшоқ мақомлари орасидаги фарқ бор-йўғи 24 центни ташкил қилади.<sup>2</sup>

Шу яқинлик ўлароқ, Шашмақом шаклланиши жараёнида ушбу мақомлар бир туркумга, яъни Рост мақоми туркумида мужассам этилган эди.

У.Гажибековнинг кузатишларидан маълум бўлишича, фактгина «Рост» мақоми давр таъсирига бардош бера олган ва асосий «соль» пардасини сақлаб қолган экан.<sup>3</sup> Аммо Шашмақом Рост мақомининг бошланғич пардаси до товушига, товушқатори эса ионий-миксолидий (си-си бемоль) ладларига мос келади. Ушшоқ мақомининг оҳанг жиҳатидан Сарахбори Ростдан келишига эътибор берсак, бу ерда ҳам мантиқий боғланишнинг гувоҳи бўламиз.

Назиранинг иккинчи сифат кўринишини Талқин ва Наср шўъбалари мисолида кузатиш мумкин. И.Ражабовнинг «Мақомлар» китобида Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ ва Уфари Ушшоқлар ҳамоҳанг шўъбалар дейилган ва Талқин, Наср ва Уфарлар бир-бирининг маълум дойра усулига туширилган ритмик вариантлари деб таъкидланади.<sup>4</sup> Аниқроқ қилиб айтганда, Талқини Ушшоқ Насри Ушшоққа ва Уфари Ушшоқларга нисбатан инвариант сифатида хизмат қилади. Бунда уларнинг куй мавзуси ва ривож шакллари тўлалигича қолиб, ўлчов-ритм асоси ўзгариши кузатилади. Аммо куй

---

<sup>1</sup> Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006. 252-б.

<sup>2</sup> Джами А. Трактат о музыке. –Т., –С. 83.

<sup>3</sup> Гаджибеков У. Основы Азербайджанской народной музыки. –Баку, 1985. –С. 19.

<sup>4</sup> Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006. 236-б.

харакати бошқа усулда ҳам ўз кифасини сақлайди. Талқини Ушшоқ Рост таянч пардаларида бошланиб, сўнгра Ушшоқ йўлига ўтиб кетади.

Шашмақом таркибидаги назиранинг учинчи бир ўзига хос кўриниши Сарахбори Рост ва унга уланиб кетадиган Талқини Ушшоқ шўъба нисбатларида намоён бўлади. Бунда Сарахборнинг намуди сифатида келган куй Талқин усулига боғланади ва Сарахборнинг куй ривожланиш андозасига солинади.

Рост мақоми ашула бўлимининг бош мавзуси бўлган Сарахбори Рост тузилиш жиҳатидан анчагина мураккабдир. Жумладан, унинг Авжида Сегоҳ, Ушшоқ, Уззол ва Муҳайяри Чоргоҳ намудлари ўзаро уланиб ижро этилади. И.Ражабовнинг таъкидлашига кўра, Ушшоқ намуди Рост мақомининг Ушшоқ шўъбаларидан олиниб, Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқ шўъбалари бошланиш қисмининг ритмик вариациялари сифатида фойдаланилади.<sup>1</sup> Сарахборларда келган намудларнинг Наср ва Талқин шўъбаларидан олинган бошланғич куй тузилмалари сифатида таърифланишини мусикашунос олим О.А.Иброҳимов қуйидагича шарҳ этади:

«Сарахборлар бош хабар , бош мавзу сифатида Талқин ва Наср шўъбаларидан аввал ижро этилади, самоъ вазиятида эса ижод этилади. Шу асосдан келиб чиққан ҳолда намуд ва унга мос келувчи шўъба (Наср, Талқин) манбаларига қўйилган урғуларни ўзаро алмаштириш мумкин: Сарахборларда қўлланилган намуд ва унга отдош шўъбаларни (масалан, Уззол намуди-талқини Уззол, Насри Уззол; Ушшоқ намуди-Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ ва ҳ.к.) худди ана шу намудларни илк бор бошланғич (Сарахборда)да юзага келишининг натижаси сифатида баҳолаш мумкин».<sup>2</sup>

Бинобарин, шулардан келиб чиққан ҳолда айтиш мумкинки, Сарахбори Ростнинг авжи сифатида келган Ушшоқ намуди кейинги қисмлар – Талқини Ушшоқ ва Насри Ушшоқ шўъбаларига куй асоси бўлиб хизмат қилади.

Эътиборли томони шундаки, Сарахбори Ростда келган Уззол ва Муҳайяри Чоргоҳ намудлари Талқини Ушшоқда ҳам ижро этилади. Хуллас, Сарахбори Рост нафақат намуд асоси , балки шакл тузилиши билан ҳам Талқини Ушшоқ шўъбаси учун бирламчи (инвариант) асос бўлиб хизмат қилади. Шу жиҳати билан Талқини Ушшоқни Сарахбори Рост шаклу-шамойили асосида ишланган дейиш мумкин.

Насри Ушшоқнинг авж пардалари учта намуд билан ижро этилади: Ушшоқ, Уззол ва Муҳайяри Чоргоҳ намудлари. Ушшоқ ва Уззол намудлари қисқа берилган бўлиб, улар Муҳайяри Чоргоҳга ўтишда боғловчи вазифасини бажаради. Насри Ушшоқда ҳам Сарахбори Ростдаги намудларнинг учтаси ҳозир бўлади.

Демак, Рост мақомининг шўъбалар аро назираларининг юзага келишида Сарахбори Рост асосий манба бўлиб хизмат қилган. Сарахбори Ростнинг авж

<sup>1</sup> Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006. 188-б.

<sup>2</sup> Иброҳимов О. Шашмақом ҳикматларига бир назар. Санъатшуносли масалалари. II жилд. –Т., 2005. 62-б.



пардаларида келган Сегоҳ, Ушшоқ, Уззол, Мухайяри Чоргоҳ намудлари бошқа шўъбаларда янгича сифатларни пайдо қилади. Сарахбор ва унга назира қилинган шўъбалар нисбатида туркумнинг янги тартиби юзага келади.

Шундай қилиб бажарилган қиёсий таҳлиллар натижасида Шашмақом Рост туркумининг юзага келишида назирачилик анъаналари муҳим ўрин тутганлиги маълум бўлади. Айниқса бу жараёнда Ушшоқ назиралари аҳамиятли бўлиб, жумладан, шу асосда Рост мақомининг ички ва муайян туркумланиш қонуниятлари ёрқин намоён бўлади ва назира анъанаси турли давр бастакорлари ижод намуналарини бир туркумда жамланишининг асосий омилларидан бири бўлиб хизмат қилган дейиш мумкин.

**М.Г.Абророва**

Муסיқа тарихи ва танкид  
кафедраси катта ўқитувчиси

## **ТОШКЕНТНИНГ МУСИҚИЙ ҲАЁТИ ТАРИХИДАН**

Тошкент шаҳрига хос бўлган муסיқий анъаналар археологик топилмалар, тарихий манбалар воситаси ёрдамида тадқиқ этилган<sup>1</sup>. Уларнинг баъзилари ўрта асрларга оид қадимий ёдгорликларга тегишлидир. XVI–XVII аср олими, созанда ва бастакор Дарвишали Чангий ўзининг муסיқага оид «Тухфат ус-сурур» («Ёшлик тухфалари») рисоласида Тошкент ҳудудида яшаб ижод этган муסיқа олами вакиллари бўлмиш – бастакорлар, хонанда ва созандалар ҳақида қимматли маълумотлар келтирган. Хўжа Бобои Иноқ ва унинг шогирди Хўжа Хамзай Тошкандий, Устод Жаҳондарвиш, Мирзо Араб Қўбузийлар каби ўз даврининг таниқли ашулачи ва созандалари ёзма манбада муҳрланган.

Ўзбек халқи муסיқий мероси кўлами кенг, услубан бой ноёб анъаналарга эгадир. У қатор хусусиятларига кўра, бир неча воҳаларга бўлинади. Булар орасида асосий локал услубларидан бири Фарғона –Тошкент йўналишидир. Фарғона-Тошкент мақом йўллари ўзига хос ва бетакрордир. «Тошкент Ироғи», «Тошкент Ушшоғи» каби ноёб асарлар истеъдодли ижрочи-бастакорлар томонидан яратилиб, халқимизнинг ўлмас муסיқий маданий-маънавий мулкига айланган.

Чор Россиясининг Туркистон ҳудудини босиб олиши муайян муסיқий анъаналар ривожига бир мунча салбий таъсир кўрсатди. Шу билан бирга қатор муסיқачилар Тошкентга ташриф буюриб, асраб авайлаш қонунига кўра, бой меросни нота ёзувига тушуришда фаоллик кўрсатдилар.

Шу ўринда В.Успенский, В.Беляев ва бошқаларнинг саъйи ҳаракатларини эътироф этиш лозим.

---

<sup>1</sup> Бу ҳақида қаранг: Т.Ғофурбеков. Тошкент муסיқа ҳаёти // Тошкент энциклопедияси. –Т., 2009. 368-372-б.

XX асрнинг 20-йиллари тарғибот-ташвиқот ишлари авжланиб, Муҳиддин Қори Ёқубов раҳбарилигида ўзбек давлат мусиқали театри ташкил этилиши катта тарихий аҳамият касб этди. Мусиқали драмалар аввал ўзбек чолғулари ёрдамида ижро этилган бўлса, кейинчалик (1933 йилдан) симфоник оркестр созлари билан бойитилди.

1936 йил эса, Тошкентда консерватория очилди ва ҳудудимиз учун ўша даврларда янги санъат композиторлик ижодкорлиги муҳим тармоқ сифатида кириб келди. Кейинчалик мусикашунослик йўналиши, қолаверса европа созлари бўйича ижрочи мутахассислар етиштирила бошланди.

Рус композиторлари ҳамда маҳаллий ижодкорлар ҳамкорлигида қатор опералар яратилди. 1939 йил эса, биринчи ўзбек операси «Бўрон» (С.Василенко) сахна юзини кўрди. Операнинг сахналаштирилиши театрнинг янги «Ўзбек давлат опера ва балет театри» номини олишига сабаб бўлди. Театр труппаси нафақат ўзбек, балки ноёб жаҳон дурдоналарига ҳам мурожаат эта бошлади. Бунинг натижасида Дж.Бизенинг «Кармен», П.Чайковскийнинг «Пиковая дама» опералари билан бирга, Б.В.Асафьевнинг «Бокчасарой фаввораси» балетлари сахна юзини кўрди.

1941-1943 йиллари Ленинград давлат консерваторияси Тошкентга кўчирилди. Ана шу йиллари Д.Шостаковичнинг «Ленинграднома» (№7) симфониясининг жаҳон премьераси Тошкентда бўлиб ўтди. Симфония тингловчиларда катта қизиқиш уйғотди ва ўчмас тассурот қолдирди.

Уруш йиллари композиторларимиз томонидан уруш, ватан мавзуларидаги қатор асарлар яратилиб, улар Композиторлар уюшмасида мунтазам равишда қизғин муҳокамадан ўтказилди.

Урушдан кейинги йиллари С.Юдаковнинг «Майсаранинг иши», Ик.Акбаровнинг «Орзу», С.Бобоевнинг «Ватан ишқи» каби опера ва мусиқали драмалари сахналаштирилди.

Тошкент мадҳини куйлашга не-не ижодкорлар бел боғламадилар. Композиторларимиз муайян мусиқий жанрлардаги қатор асарлар яратдилар. Булардан; А.Двоскин – «Тошкент ҳақида кўшиқ», Х.Изомов – «Тошкент осмони», Ш.Рамазонов – «Қуёшли Тошкент», Қ.Жабборов – «Тошкент пиёласи», А.Мансуров – «Мустақилликка бағишлов», Р.Абдуллаев – «Тошкент мадҳияси» ва бошқа кўшиқлардир.

Йирик асарлардан эса, С.Жалилнинг «Тошкент манзаралари» симфоник сюитаси (1966) Ик.Акбаровнинг «Тошкентнома» ораторияси (1967), «Менинг шахрим» кантатаси (1991) ва «Тошкент бўйлаб саёҳат» (2006) манзаралари, Х.Раҳимовнинг «Тошкент фасллари» (2008) ва бошқалар эътиборга моликдир.

Бугунги кунда эса, пойтахтимиз Тошкент маданият ўчоғига айланди. Халқаро Симфоник мусиқа, «Илҳом-XX», опера ва балет Халқаро фестиваллари, Н.Аҳмедова номидаги Республика хонандалар танловлари ўтказилиши бунинг ёрқин далилидир.

Тошкентда қатор маданият мараказлари, Ўзбекистон композиторлар уюшмаси, Навоий номидаги давлат катта академик опера ва балет театри, Муқимий номидаги Ўзбек мусиқали ва оперетта театрлари, консерватория

кошида Опера студияси, Ёшлар мусика театри, Ўзбекистон телевидение ва радио Унитар корхоналари фаолият кўрсатмоқда.

Ўзбекистон давлат консерваторияси, Санъат институти, К.Бехзод номидаги Миллий рассомчилик ва дизайн институтлари, А.Қодирий номидаги маданият институтлари истеъдодли ёшларини тарбияламоқда. Низомий номидаги педагогика университетининг мусика факультетида ҳам мусика ўқитувчилари етиштирилмоқда.

Тошкентдаги Хамза номидаги Мусика колледжи, В.Успенский номидаги махсус интернат лицейи, Глиэр номидаги махсус мусика интернат-лицейи, консерватория қошида ташкил этилган иқтидорли болалар академик лицейлари замонавий мусиқий таълимнинг марказларига айланган. Ва улар мусика соҳасига давлат томонидан эътиборнинг ёрқин намунасини кўрсатди.

**Л.А.Абдураимова**  
преподаватель кафедры  
«Общего курса фортепиано»

## **О ДЖАЗЕ В ТАШКЕНТЕ**

История развития джаза в Ташкенте уносит нас к началу прошлого века. Фокстроты, кекуки, тустепы, танго можно было услышать в исполнении «садовых» оркестров в парках культуры и отдыха Ташкента, а также в грамзаписи и в частных домах при домашнем музицировании. В 1913 году из Молдавии в Ташкент приезжает эстрадный ансамбль под руководством Н.Е.Боева и ташкентцы впервые услышали джаз в качественном концертном исполнении. Ансамбль много гастролировал по городам Туркестанского края, способствуя популяризации джазовой культуры<sup>1</sup>.

В 1927 году в Ташкенте открывается Радиоцентр, благодаря которому лёгкая или «эстрадная музыка» (таким термином её определил Л.Утёсов) всё глубже проникает в культурную жизнь города.

В 30-е годы прошлого века эстрадное искусство достигает полного расцвета, чему способствовали кинофильмы, радиопрограммы, пластинки и гастрольные поездки лучших эстрадных оркестров того времени, а именно Я.Скоморовского, И.Дунаевского, А.Цфасмана, Л.Утёсова. Они знакомили любителей музыки не только с танцевальным и опереточным жанрами, но и с джазом. Всё это привело к возникновению в Ташкенте своих эстрадных коллективов, в репертуар которых вошли первые обработки узбекских народных мелодий.

В 1933 году при клубе «Октябрь» музыковед А.Бессонов преобразует бывший оркестр русских народных инструментов в эстрадный, введя джазовые инструменты и ритм-группу.

---

<sup>1</sup> Гилев С. Беседы о джазе. –Т., 2008. –С. 160.

Абидова Л. История джаза и современных эстрадных музыкальных стилей. –Т., 2007. –С. 126.

В 1938 году талантливый музыкант, большой любитель джаза А.Горбатенко собирает 13 музыкантов-единомышленников, которые исполняют не только эстрадную, но и близкую к джазу музыку. Так в Ташкенте появляется первый профессиональный оркестр, в составе которого были импровизирующие музыканты: сам руководитель А.Горбатенко и пианист Г.Моор.

В том же 1938 году К.Л.Гельфгет, известный в то время трубач, создаёт небольшой ансамбль, в состав которого входят такие инструменты как фортепиано, саксофон, труба, скрипка, мандолина, ударные и контрабас. Играли на этих инструментах школьники, так как ансамбль был организован на базе общеобразовательной школы № 50. Ансамбль выступал в школах города и зонах отдыха «Чимган» и пользовался большой популярностью.

Подобные коллективы создавались по всему Узбекистану, пропагандируя советскую и зарубежную эстрадную музыку, а также обрабатывая узбекские народные мелодии для эстрадного оркестра, способствовали зарождению жанра узбекской эстрадной музыки.

В послевоенный период с 1946 года в Ташкенте появляются эстрадные оркестры при кинотеатрах «Искра», «Родина», «Молодая гвардия».

Большое влияние на развитие эстрадной музыки оказал доцент кафедры теории музыки Ташкентской государственной консерватории Дмитрий Исаакович Штерн. В 1949 году он возглавляет оркестр при кинотеатре «Искра», который функционировал до 1966 года. Д.И.Штерн собрал в своём коллективе лучших музыкантов того времени. В репертуар оркестра входили произведения классики оперетты, фрагменты музыкальной драмы «Тахир и Зухра», произведения С.Юдакова. показателем профессионализма оркестра явилась запись на радио в середине 50-х годов с лучшими певцами оперного театра имени А.Навои, которые исполняли эстрадные песни. Это были: народные артисты Узбекистана – Насым Хашимов, Асад Азимов, Сассон Беньяминов, Саттар Ярашев и народные артистки Узбекистана – Нейля Хашимова, Коммуна Исмаилова, Назира Ахмедова.

В 1958-59 годах оркестр провёл ряд концертов с гастрوليрующей в Ташкент иранской певицей Лейлой Шариповой.

В 1949 году в Ташкент приезжают музыканты из Шанхая, это: В.Р.Коптевский, Д.М.Соколов, Б.Бочаров, Н.И.Слёзкин и организуют свой оркестр при кинотеатре «Родина». Заслуженный артист РУз Е.П.Живаев рассказывает: «Началу сознательной интерпретации джаза в Ташкенте положил профессиональный оркестр кинотеатра «Родина» под управлением Д.М.Соколова. Основные солисты этого коллектива приехали из Шанхая и, естественно, получили о джазе гораздо больше информации. Оркестр вкрапывал в свои развлекательные программы яркие и смелые джазовые композиции, которые по своему впечатлению затмевали и певцов и кинофильмы. Я, например, не помню ни одного фильма, которые там смотрел, но прекрасно помню характерную посадку пианиста Зоненберга, который заводил своим свингом и музыкантов и публику, помню чёткие и

зажигательные импровизации барабанщика Б.Бочарова и, наконец, совершенно неизгладимое впечатление осталось у меня от импровизации трубача В.Р.Коптевского».<sup>1</sup> В 1958 году оркестр «Родина» почти в полном составе вливается в «Эстрадный оркестр Узбекистана» созданный при театре эстрады.

Трубач-виртуоз, талантливый импровизатор и педагог В.Р.Коптевский внёс большой вклад в развитие эстрадного искусства, впервые в Узбекистане он переложил народную мелодию для трубы и сделал из неё концертную пьесу с применением европейских гармоний, что было новшеством.

В 1957 году два амбициозных молодых человека создают эстрадный ансамбль «Юность» и едут в Москву на Международный фестиваль молодёжи и студентов, коллектив становится лауреатом. Один из них Батыр Закиров – легенда и мэтр узбекского эстрадного вокального искусства, народный артист Узбекистана. Второй, Энмарк Салихов – ведущий эстрадный композитор, основоположник джазовой школы в Узбекистане, автор книги «Джазовая импровизация для фортепиано», основатель кафедры эстрадной музыки в Ташкентской консерватории.

На базе ансамбля «Юность» в 1958 году был организован первый в Узбекистане Государственный оркестр по типу биг-бенда (в дальнейшем – ЭСО УзТелерадио). Эстрадно-симфонический оркестр Узбекистана активно популяризовал узбекский фольклор средствами эстрадной музыки. Именно здесь произошло освоение и исполнение лучших образцов джаза, рок и поп музыки и создание собственных сочинений на основе синтеза этнических традиций и различных эстрадных стилей. В творческой лаборатории оркестра работали многие композиторы: Ш.Рамазанов, И.Акбаров, Э.Салихов, М.Ливиев, М.Бурханов, Э.Кландаров, В.Миров; и вокалисты: Б.Закиров, Л.Закирова, Ю.Тураев, Р.Шарипова, И.Уразбаева, М.Шамаева, К.Каюмов, Э.Кандов, Ш.Низамутдинов, Н.Нармухамедова, П.Борисов.

По-началу при руководстве оркестром А.Двоскиным и Ш.Рамазановым было заметно влияние «песенного джаза» Л.Утёсова, но с приходом в оркестр А.Кролла, создаётся биг-бэнд американского образца, где регулярно проводились джем-сейшны (соревнования в импровизации) с гастрوليрующими западными и российскими звёздами.

В 1962 году руководителем оркестра стал А.Малахов, который внёс неоценимый вклад в его деятельность. А.Малахов ввёл в концертную программу классический джаз и создал первые образцы узбекского джаза. Его композиции «Шодлик», «Звёздная дойра», «Танец хлопка», «Хорезмский танец» пользовались большим успехом у зрителей. Оркестр успешно гастролитировал по городам России, Украины, Прибалтики и Средней Азии. В разное время оркестром ЭСО руководили А.Нестеров, Е.Живаев, И.Габриэлян, Е.Ширяев при котором оркестр стал лауреатом джазовой музыки «Ташкент-68», и, наконец, А.Кальварский. При нём была создана программа ставшей основой созданного в 1961 году «Узбекского Мюзик-

---

<sup>1</sup> Гилев С. Беседы о джазе. –Т., 2008. –С. 83-84.

холла». Новая театральная программа носила название «Путешествие Синдбада-морехода». Б.Закиров, являясь с 1961 года художественным руководителем ЭСО, пробует себя в качестве режиссёра совместно с Марком Захаровым и А.Ширвиндтом. Наряду с песнями узбекских композиторов, национальными танцами народов востока в этой программе использовались джазовые композиции написанные А.Кальварским, куда были включены вокальные номера Б.Закирова, Ю.Тураева и др.

С 1968 года свою лепту в деятельность оркестра вносит заслуженный артист Узбекистана Евгений Живаев. Используя достижения «коммерческого свинга» и симфоджаза он создаёт колоритные аранжировки народных песен и инструментальные попури на темы эстрадных песен композиторов Узбекистана. В 70-е годы с оркестром сотрудничали аранжировщики группы «Ялла» Д.Ильясов и Р.Ильясов, в творчестве которых прослеживается заметное влияние фанка, джаз-рока, хард-рока, музыкальных идиом Чика Кория и группы Эмерсон Лэйк Палмер. Джаз-рок станет в дальнейшем одним из ведущих стилей эстрадной музыки, где наиболее органично достигается сплав традиций узбекского фольклора и западной эстрадной музыки.

За годы существования ЭСО его состав не раз подвергался изменениям. С приходом в оркестр Заслуженного артиста Узбекистана, композитора А.Икрамова, коллектив вновь обрёл статус симфоджаза и в настоящее время, в основном, ориентируется на студийную деятельность в стиле «изи лиснинг».

В 1968 году в Ташкенте состоялся первый джазовый фестиваль «Ташкент-68», которому предшествовал общий подъём джазового искусства по всей стране. Инициаторами проведения фестиваля были музыканты квартета «Туркестанская звёздочка» в состав которого входили: контрабасист С.Гилёв, саксофонист К.Добровольский, пианист С.Мухатов композиция которого «Караван сарай» была внесена в список лучших на фестивале.

В 70-е годы музыкантов ансамбля С.Гилёва захватили идеи джаз-рока и был создан ансамбль «Интер», репертуар которого отражал интернациональность коллектива. Но главной задачей «Интер»а было синтезирование музыкального фольклора Узбекистана с джазом. В коллективе создаются большие композиции по типу сюитных форм классической музыки, при этом много места отдаётся солистам-импровизаторам. Такова сюита созданная на основе песни Ш.Рамазанова «Наманганские яблоки», в центральной части которой звучал маком в исполнении Р.Закирова, сопровождаемый смычковым контрабасом в манере народных исполнителей на сато (С.Гилёв).

Постановлением коллегии Министерства культуры Узбекистана в 1976 году при клубе «Ильхом» открывается секция джазовой музыки. Это постановление в корне изменило положение джаза в Ташкенте. 26 ноября 1976 года состоялось первое учредительное совещание, на котором были разработаны Устав и проект по организации открытия джаз клуба. Официальное открытие Ташкентского джаз клуба состоялось 27 марта 1977

года в Доме знаний, где прошёл концерт пяти джазовых ансамблей города Ташкента.

С 1990-х годов активной концертной практикой занимаются два ведущих джазовых биг-бенда в Узбекистане: биг-бенд Министерства обороны (художественный руководитель заслуженный деятель искусств, полковник К.Макаров), и биг-бенд имени Б.Закирова созданный на основе оркестра Гостелерадио (художественный руководитель народный артист Узбекистана М.тошматов). Биг-бенд Министерства обороны включает в свой репертуар классику джаза (Д.Эллингтон, Дж.Гершвин, К.Портер), оригинальные аранжировки народных песен, песен патриотического характера, много гастролировал за рубежом (США, Германия и др.), использовал в программе танцевальные номера с национальным колоритом. Биг-бенд имени Б.Закирова в настоящее время осуществляет активную концертную деятельность, а его руководитель М.Тошматов является одним из ведущих популяризаторов джаза в Узбекистане.

Современный джаз в Ташкенте представлен различными стилями: бибоп, фьюжн, свинг, кубана-джаз, джаз-рок, фри-джаз и др. Особо выделяется творчество бас-гитариста М.Шункара и его «Азия-бенд», который соединил эстетику Ч.Кория, Д.Бенсен, А.Мустафа-Заде и создал свои собственные композиции с включениями народных инструментов.

Акции американского посольства («Послы джаза», «Американские голоса»), британского совета, центра Виктора Гюго и института Гёте способствуют творческому взаимообмену между джазменами Узбекистана и представителями зарубежья. Событием большой важности стали проведения фестивалей «Детская дорога к джазу», вечера «Весь этот джаз», «Поговорим о джазе», и проведение международного джазового фестиваля Узбекистан-Италия. В совместном проекте приняли участие итальянский джаз-квартет Р.Магриса и биг-бенд Б.Закирова. особо были отмечены молодая певица Диана Зайнутдинова и вокальный квинтет «Кавсар», работающий в жанре джаз-хорал в направлении филармонический этно-джаз. Надо особо отметить проведение совместно с армянским культурным центром Узбекистана международного джаз-фестиваля «Ташкент – jazz-2008» в концертном зале Туркестон, посвященного 40-летию первого Ташкентского джаз фестиваля с участием зарубежных гостей. В Фестивале приняли участие коллективы «Арцах» (руководитель В.Сапаров) с солисткой Дианой, «Jam five» (руководитель С.Мурадов), «Регтайм трио» (руководитель Г.Севумян), джаз-трио ветеранов ташкентского джаза – дипломантов фестиваля 1968 года, джаз-трио Е.Аренберга, а так же гости столицы трио «Шёлковый путь» из Бухары (руководитель О.Джумаев), пианист Э.Мусаэлян (Самарканд), ансамбль «Шади» из Шымкента, блестящий саксофонист из Бишкека А.Акимов.

Большим событием стало возобновление работы ташкентского джаз-клуба, которому было присвоено имя Сергея Гилёва, профессионального джазового музыканта, преподавателя истории джаза и джазового исполнительства, лауреата около 30-ти всесоюзных и международных

джазовых фестивалей, бескорыстного популяризатора джазовой музыки в Узбекистане, автора книги-энциклопедии узбекского джаза «Беседы о джазе».

За прошедшие годы состоялись заседания ташкентского джаз-клуба с рассказами о выдающихся музыкантах, композиторах прошлого, проводились чествования ташкентских музыкантов-джазменов, концертные программы памяти ташкентских музыкантов джаза.

Большую работу для популяризации джаза проводит эстрадный факультет Государственной консерватории Узбекистана – это студенческие фестивали-конкурсы «Джаз-кураш» (2007), в котором внимание акцентировалось на джем-сейшене, конкурс молодых джазовых исполнителей проведённый в апреле 2009 года. Активно концертирует биг-бенд консерватории под руководством профессора Б.Муртазаева и квартет саксофонистов консерватории.

В заключении хочется сказать, что пока существует джаз, божий дар импровизации всегда найдёт своё воплощение в творчестве нового поколения музыкантов, которые всегда открыты для смелых идей и экспериментов.

**Ш.У.Саидова**

старший преподаватель  
кафедры эстрадного исполнительства

## **МЮЗИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА**

Мюзикл является одним из самых популярных музыкально-сценических жанров современного искусства. «Термин «мюзикл», – отмечают М.Гринберг и М.Тараканов, – появился впервые в 1943 году в связи с бродвейской постановкой спектакля композитора Ричарда Роджерса и поэта Оскара Хаммерстайна «Оклахома!»<sup>1</sup>. И как совершенно справедливо заметил Михаэль Ханиш: «Пожалуй, ни один тип музыкально-сценического представления, как и ни одно определение, долженствующее охарактеризовать и наименовать театральное и кинематографическое зрелище такого рода, не вызвали столь бурных споров, столь разноречивых суждений. Термин возник как бы самопроизвольно, без всяких санкций и разрешительных удостоверений. Подобная оказия выглядит особенно парадоксальной именно в XX веке, стремящемся к максимальной научной точности и обстоятельности терминологии»<sup>2</sup>.

Жанровая природа мюзикла очень сложна и многосоставна, включает в себя различные истоки и стилистические компоненты, среди которых музыкальная комедия, водевиль, оперетта. «Попытки определить мюзикл, это специфическое театральное зрелище: рождённое XX веком, – полагает

---

<sup>1</sup> Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М., 1982. – С. 233.

<sup>2</sup> Ханиш М. О песнях под дождём. – М., 1984. – С. 3.



С.Бушуева, – предпринимались уже давно, но формула жанра упорно ускользает от исследователей, оставляя в их руках в лучшем случае лишь набор некоторых его характерных черт»<sup>1</sup>. Как отмечает исследователь мюзикла Э.Кампус: «Формула любого жанра, тем более столь молодого и интенсивно развивающегося, – дело трудное»<sup>2</sup>. Исследователь оперетты В.Савранский предлагает по отношению к мюзиклу следующее: «Термин «мюзикл», имеющей бесспорное право на существование в искусствоведении, следует употреблять с неперенными уточнениями: «мюзикл типа обозрения», «мюзикл типа водевиля», «мюзикл типа оперетты»».<sup>3</sup>

Непрерывно развивающийся жанр мюзикла впитывая черты других музыкально-сценических жанров, сохраняя свои жанровые признаки, свою имманентную музыкальную платформу, недостижимым образом соединяя в себе такие разнообразные компоненты как комическое и трагическое, возвышенное и бытовое, лирическое и драматическое, эксцентрическое и гротесковое начала. Музыкальная атмосфера одухотворяет и окрыляет спектакль, его действие. В мюзикле музыкальный момент – это момент истины, это момент наивысшего художественного обобщения.

Получая развитие во многих странах мира, где он прививается, мюзикл впитывает в себя черты, присущие данной национальной культуре, подобно этноджазу, обретая качественно новые формы. Интенсивно развивается мюзикл и в Узбекистане. Поэтому возможно говорить об узбекском мюзикле как об этномюзикле, о самобытном явлении современного национального музыкального театра, имеющего глубокие национальные корни в народном театре кизикчи, в комической опере и узбекской музыкальной комедии.

Среди композиторов, плодотворно работающих в жанре мюзикла, следует назвать таких замечательных мастеров как Энмарк Салихов, Владимир Милов, Аваз Мансуров, Гани Халиков, Анвар Эргашев, Алишер Икрамов. Называя свои музыкально-сценические произведения мюзиклами, они учитывали специфику жанра: особенности музыкально-сценической драматургии, музыкального языка мюзикла. Сюжетная основа узбекских мюзиклов весьма разнообразна и простирается в широчайшем диапазоне от американских прототипов до волшебного-сказочных и национально-бытовых. Примечательно, что большинство мюзиклов предназначено для детской и юношеской аудитории, что свидетельствует о стремлении композиторов направить жанр мюзикла на эстетическое воспитание и духовное развитие подрастающего поколения. Известно, что молодежь Узбекистана, как и всего мира, увлекается лёгкой популярной, эстрадной, джазовой музыкой, предпочитая ей серьёзную классическую музыку. Учитывая и ориентируясь на духовные запросы молодёжи, композиторы стремятся наполнить легкожанровую музыку художественно ценным содержанием, приблизить

---

<sup>1</sup> Бушуева С. Мюзикл //Искусство и массы в современном буржуазном обществе. –М., 1989. –С. 170.

<sup>2</sup> Кампус Э. О мюзикле. –Л., 1983. –С. 4.

<sup>3</sup> Савранский В. Что такое мюзикл? // Вечерний Ташкент, 1972, 10 апреля.

его к народной и классической музыке, при этом соотнося их с насущными требованиями времени и современной жизни. Бурное развитие шоу-бизнеса и коммерциализации популярной музыки также диктуют композиторам свои условия, определяют направления их творческих поисков и решений, связанных с выбором того или иного музыкально-сценического жанра, сюжета и системы выразительных средств.

Среди созданных на сегодня в Узбекистане мюзиклов, хотелось бы обратить внимание на следующие произведения:

Энмарк Салихов – «Подарки для Ойгуль» либретто Ю.Щербаченко по мотивам народных сказок (1976), «Чудесная дойра» либретто Д.Рубиной и Р.Баринского по мотивам узбекских народных сказок (1980), «Дурочка» либретто Д.Шевцова по пьесе Лопе де Вега (1986);

Владимир Милов – «Дракон и свирель» (1985), «Смерть и рождение Тиля» (1987), «Не по-щучьему веленью» по пьесе В.Баграмова (1989), «Колобок» (1990);

Гани Халиков – «Кашмир кушиги» по произведению Ш.Рашидова;

Анвар Эргашев – «Солнце над мельницей» (1991), «Королева змей» (1995), «Двенадцать месяцев» по сказке С.Маршака (1995), «Снежная королева» (1996), «Морозко» (1998);

Аваз Мансуров – «Обманщик с колокольчиками» (1983), «Качал Палван и Гармель» (1988), «Бей, дубинка» (1989);

Алишер Икрамов – «Афсонавий зинапоя» («Сказочная лестница») (1986), «Шум бола» (1993), «Холажон ўйланмоқчиман» («Тётя, я женюсь») (2004), сейчас заканчивает работу над мюзиклом «Минг бир кеча» («1001 ночь»).

Перечисленные некоторые мюзиклы дают достаточно разнообразную картину сюжетов и тем современного узбекского мюзикла. Они свидетельствуют о неустанном поиске композиторами путей решения интерпретации избранных ими тем спектаклей и предоставляют музыкальным театрам и творческим коллективам богатый источник для проявления художественной фантазии и вдохновения.

Узбекские мюзиклы, поставленные на музыкально-театральной сцене всегда вызывают огромный интерес и живой отклик аудитории, отзывы в прессе. Хотелось бы обратить внимание на мюзикл ташкентского композитора Ирины Берлин «Однажды в Нью-Йорке» по пьесе Р.Ламуре «Моя парижанка», премьера которого прошла в 2004 году на сцене Ташкентского музыкального театра комедии (оперетты). Эта постановка явила по сути достаточно близкое знакомство с мюзиклом, его особенностями». И если во всём мире этот жанр известен достаточно широко, отмечалось в республиканской прессе, то в нашей стране в этом направлении делаются первые шаги. Несмотря на это молодой узбекский композитор Ирина Берлин сумела донести до слушателей «изюминку» мюзикла, не отступая при этом от стандартных решений»<sup>1</sup>. Действие спектакля

---

<sup>1</sup> Алтухова Т. О любви не говори... // Вечерний Ташкент, 2004, 19 мая.

разворачивается в США огромном мегаполисе с присущими ему контрастами, в одном из нью-йоркских домов. С каждой минутой действие стремительно нарастает, подобно пружине, переходя в настоящую детективную историю. Здесь есть всё – ненависть и любовь, юмор и жажда спасения от заслуженного наказания. Сюжет в лучших американских традициях был одухотворён замечательной игрой ташкентских артистов, усилиями постановочной труппы: Режиссёр-постановщик А.Кудрявцев, балетмейстер А.Тренина, артисты И.Буханидзе (Майкл Уоррен), А.Романихина (Софи), заслуженная артистка Узбекистан Д.Миняева (Кармен), Н.Лапкова (Марлен), заслуженный артист Узбекистана Ф.Максудов (Лучанно Скола) своей игрой оставили неизгладимое впечатление.

На протяжении двух актов этого увлекательного спектакля, наполненного мелодиями и ритмами джаза, эстрадным колоритом, зрители были вовлечены в активную аккумулялирующую энергетику человека стихию. Индустрия развлечения проявилась в самом массовом из всех массовых искусств, раскрывая жизнь общества таковым, как оно есть на самом деле. Этот яркий и темпераментный спектакль по праву можно назвать одним из запоминающихся музыкальных событий жизни Ташкента.

Хотелось бы обратить внимание ещё на один спектакль в американских традициях, премьера которого состоялась в 2004 году на подмостках театра «Аладдин». «Поезд, который идёт на Бродвей». «Ровно I час 40 минут, – отмечает пресса, – «поезд-мюзикл» без использования фонограммы и остановок на антракт мчится на всех парах под управлением «машиниста-либреттиста» М.Каменского. Ему помогают «проводник-хореограф» А.Гребенникова и «механик-аранжировщик» Д.Савенков»<sup>1</sup>. Концентрируя в себе фрагменты популярных спектаклей, таких как «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Кабаре», «Скрипач на крыше», «Юнона и Авось», «Собор Парижской богородицы», «Чикаго» – этот спектакль подобен увлекательному путешествию по мюзиклам, путеводителю по классике современного музыкального театра, создавая в зрительном зале атмосферу праздника и веселья.

Близким по жанровому содержанию к мюзиклу является на наш взгляд спектакль-анекдот «Тётя, я женюсь» А.Икрамова, с огромным успехом идущий на сцене Ташкентского театра музыкальной комедии (оперетты). Мюзикл по пьесе В.Баграмова посвящён жизни узбекской махалли, современной бытовой теме, близкой широкому кругу зрителей и, особенно молодёжи. Обращение к быту узбекских людей к повседневной жизни народа с её обычаями, традициями, к комедийным ситуациям в мюзикле А.Икрамова позволяет провести параллели с комической оперой «Проделки Майсары» С.Юдакова и опереттой «Ходжа Насретдин» Э.Салихова. По сути эти искромётные произведения могут быть названы условно и причислены к мюзиклам по своей динамичности, яркой национальной самобытности,

---

<sup>1</sup> Якубов М. Поезд идет на Бродвей // Вечерний Ташкент, 2004, 14 мая.

глубочайшей народности и демократичности выразительных средств. Премьера музыкальной комедии «Тетя, я женюсь» в 2004 году прошла с ошеломляющим успехом. Спектакль стал несомненной творческой удачей как постановочной труппы театра, так и композитора, создавшего сценически выигрышный спектакль.

В этом произведении А.Икрамов опирается на традиции аскиячи, претворяет интонационные и ритмические особенности узбекских лапаров. Выразительные приёмы, к которым прибегает композитор, предельно просты, бесхитростны и в то же время очень действенны. Музыка произведения лёгкая, жизнерадостная, моментально запоминающаяся и надолго остающаяся в памяти. Мюзикл отражает современный уклад быта узбекского народа, его будни и праздники. Важно, что А.Икрамов в рамках комедийного спектакля поставил важные нравственно-психологические проблемы молодёжи, которые сумел обобщить с впечатляющей силой, подвластной только музыкально-сценическим жанрам, в том числе и мюзиклу. Постановщики спектакля сумели найти соответствующие сценические условия, отражающие жизнь героев, среду в которой они действуют средствами музыкально-сценической драматургии. Это обеспечило спектаклю яркую зрелищность и динамичную активность, зажигающую зрителя. Такие спектакли как «Тётя, я женюсь» А.Икрамова необходимы нашей молодёжи, поскольку они учат их разбираться в бытовых жизненных ситуациях, находить правильные решения и выход из создавшейся ситуации, обогащают их духовно.

В заключение необходимо отметить, что мюзикл в Узбекистане только ещё набирает силу и созданные в этом жанре произведения служат для молодых композиторов ориентиром в их творческих исканиях. Мюзикл как жанр нашего времени особенно способен откликаться на актуальные вопросы, волнующие публику, нести в себе определённый заряд социальной критики, выраженной в непосредственной комедийно-развлекательной форме. Художественные завоевания мюзикла позволили ему стать достоянием не только театральной аудитории, но и неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса эстрадных и джазовых певцов, успешно применять их в учебно-педагогической практике различных звеньев системы музыкального образования от лицеев и колледжей до высших музыкальных образовательных учреждений.

**Г.В. Ерошина**

и.о. доцента кафедры

Сольного пения и оперной подготовки

## КОНЦЕРТНЫЙ ВАЛЬС В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Концертный вальс составляет важную, неотъемлемую часть исполнительского и педагогического репертуара современных певцов. Работая над этим жанром, профессиональные певцы, испытывают обычно острый дефицит методической литературы. Несмотря на внешне кажущуюся лёгкость, концертный вальс требует тщательной и кропотливой работы.

Прежде всего, певец, включающий в свой репертуар концертный вальс, должен иметь представление о нем, знать основные вехи его развития, основные жанровые и стилистические признаки для художественно полноценной и убедительной, интерпретации музыки. Вальс ведёт своё происхождение от народно-бытовых истоков. Одним из главных его предшественников является австрийский лендлер – оживлённый трёхдольный танец из области Ландль, расположенной на границе южной Германии и Австрии. Кроме того, в создании вальса участвовали и другие разнообразные жанры, такие, к примеру, как немецкая народная песня с ее грубоватой поступью, сравнительно узким диапазоном и простейшим ритмом, и тирольская народная песня с её характерным сопоставлением разных регистров, с богатейшим и сложным, чаще всего пунктирным ритмом.

Вальс, восходящий к немецкой народной песне, вызвал к жизни умеренные, спокойные разновидности, а вальс, восходящий к тирольской народной песне, характеризуется быстрым темпом, лёгкими, скачкообразными мелодическими рисунками. Для вальса свойственно кружение, вращение. Его ранние прототипы – дреер и роллер связаны именно с этим видом движения. Само слово «вальс» означает «круговой», «вертящийся».

Среди других прообразов вальса следует назвать быстрый, кружащийся в три па французский танец вольта из Прованса, появившийся в XVI веке. Общие черты с вальсом имеют польский куявяк – плавный танец лирического характера из Куявии, чешский фуриант, отличающийся от вальса неожиданными синкопированными акцентами, ритмическими переборами, подчёркивающими его независимый, горделивый характер.

В XIX веке каждый народ внёс в формирование вальса свою долю участия и именно поэтому он так быстро распространился в Европе.

В связи с этим академик Б.Асафьев пишет: «Чуткий, эмоционально-гибкий ритм вальса быстро охватил всю музыку народов, внедряясь во все жанры. Это неудивительно, потому что с ним в музыку входили трёхдольность, ощущение нечётности как метрическая схема, таковая трёхдольность была в музыке и раньше, а специфически музыкальное, новое, пластически организованное движение. Ритм вальса был порождён оживляющейся и всё более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города и противопоставлял себя как условностям

ритмики «высших сфер», так и застылой – в силу своей замкнутости и обусловленной обрядовостью – ритмике деревенской».

Ритм вальса – обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований, а тем самым и движений бурно растущей городской жизни. В музыку он внёс исключительно важный вклад и широко распространённое влияние, и не только в отношении повсеместного появления «вальсовости», но и обогащения ритмического, пластического чувства, а с ним вместе и всего строя музыкальных форм. С вальсовым ритмом обострилось ощущение музыкальной формы как ритмо-интонационного, слухом постигаемого процесса, т.е. формы в развитии.<sup>1</sup>

Вальс становился для композиторов излюбленной формой, способной воплотить разнообразные оттенки проявления человеческих чувств: от нежного, полного грусти лирического воспоминания до возвышенной страстной патетики. Одним из первых примеров проникновения вальса в оперу следует назвать вальс в опере испанского композитора Мартини-Солера «Редкая вещь». В финале второго действия этой оперы четыре персонажа – Лубия, Тита, Кита и Лиля – танцевали Вальс, вызвавший горячие аплодисменты всех присутствовавших<sup>2</sup>.

Успех вальса был не случаен. Опера давно сошла со сцены, а вальс по-прежнему напевали и играли повсюду. Его издавали неоднократно под названием «Редкая вещь», но уточняли при этом – «венский вальс», чтобы подчеркнуть, что он написан в размере 3/8 а не 3/4 как обычно писались немецкие танцы. Разница весьма существенна, поскольку именно эта особенность оказывается самой специфической для венского вальса, где за единицу счёта принят весь такт, а не отдельная его доля.

Значительное место занимают вальсовые мелодии в творчестве венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые, откликаясь на запросы времени, писали «Немецкие танцы», подразумевая под этим обычные вальсы. По существу, это несложные инструментальные пьесы, в основе которых лежат народные мелодии, незначительно изменённые или обогащённые. Вальсовые мелодии постепенно проникают и в вокальную музыку.

В творчестве Шуберта, зачастую, это вальс-песня, где с неповторимой простотой и непосредственностью выражается искреннее лирическое чувство. В сочинениях Шуберта происходит становление венского вальса, в дальнейшем окончательно откристиализовавшегося в творчестве Ланнера и Штрауса-отца, и достигшего вершины в произведениях Штрауса-сына.

Вальсы Шуберта издавались целыми сериями, образуя гирлянды, – цепочка вальсов, написанных обычно в одной тональности и завершающихся кодой. Наличие вступления к коде придавало такой сюите цельность и завершённость. «Приглашение к танцу» Вебера, в сущности, является уже поэмой вальса. Дальнейшее развитие сюитные циклы вальсов получают в творчестве Штрауса, Вальтдейфеля и других мастеров вальса. Популярности

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. Избранные труды. Том II. –М., 1954. –С. 38.

<sup>2</sup> Мейлах Е. Иоганн Штраус. –Л., 1969. –С. 21.

вальса способствовало открытие в Вене, а затем и в других городах Европы танцевальных залов, отделанных с большой роскошью. Таким образом, из таверн вальс перешёл в бальные залы. Так в 1805 году Жан Бокузен открыл танцевальный зал «Лунный свет», обставленный с парижским изяществом, в 1806 году другой француз Пьер Менья распахнул двери роскошного дворца с паркетными полами, освещенного множеством люстр украшенного зеркалами – «Бал Нового света».

В 1838 году в России в Павловске был открыт музыкальный вокзал с гостиницей, рестораном, оранжереями и концертно-танцевальным залом, в котором с огромным успехом проходили сезонные гастроли Иоганна Штрауса, первое знакомство с Россией которого состоялось в 1849 году. Слово «вокзал» возникло от названия села близ Лондона, где в XVIII веке устраивались гулянья в парке для аристократического общества с театральными представлениями и концертами. В начале XIX века вокзалом стали называть пригородные места отдыха и увеселений<sup>1</sup>.

В новой обстановке, вальс, перенесённый из народной среды в бальные залы, начал изменяться: характерные для него скачкообразные движения стали невозможными на паркете новых залов, они сгладились, облагородились, а вскоре частично превратились в плавные скользящие па. Сохраняя свою народную основу, музыка вальса стала обогащаться чертами городской культуры. Такие элементы крестьянского танца, как кружение, прыжки стали сочетаться с элементами чисто городского танца – скольжением, задержкой падения после скачка. Всё это нашло отражение в мелодической структуре вальса, в частности, отсутствие в мелодии второй доли такта, что позволяло особенно гибко исполнять аккордовую долю такта в аккомпанементе. Расцвету вальса способствовало построение в Вене бального комплекса «аполло», который сами венцы называли восьмым чудом света. «Аполло» имел двадцать восемь залов, шесть бассейнов, три оранжереи и тринадцать кухонь. Своей роскошью и блеском новый храм танца затмил всё, что видела Вена до сих пор. В таких условиях вальс стремительно развивался, обогащаясь новыми формами, приобретая блестящую аристократически изысканную внешность. Получает развитие и новая разновидность вальса – концертный вальс, ставший особенно популярным в XX веке, что было обусловлено повсеместным распространением концертного вальса как демократической формы ансамблевого исполнения, демонстрирующего блестящий, виртуозный характер, технические и выразительные художественные возможности. В середине XIX века концертный вальс как один из самых притягательных популярных жанров проникает в вокальную музыку.

В развитии вокального концертного вальса намечаются две тенденции. Одна из них связана с тем, что к популярным инструментальным вальсам сочиняются словесные тексты и таким образом возникают вокальные версии вальсов. Особенно это относится к вальсам Штрауса. Так, например,

---

<sup>1</sup> Кудыма Е. «Король вальсов» в России // Музыка и время. 2000, №5. –С. 2.

руководитель венского Хорового общества Иоганн Гербек обратился с просьбой к Иоганну Штраусу написать вальс для очередного концерта хора. Штраус считал, что вальсы, прекрасно звучащие в исполнении инструментальных ансамблей, много потеряют, когда их запоёт хор, тем более что композитор никогда не писал музыку по готовому тексту. Его вальсы исполнялись часто голосом, но во всех случаях подтекстовывалась уже готовая музыка. Опасения Штрауса относительно текста были не напрасными. Примером тому может служить вальс «Голубой Дунай», созданный по заказу Хорового общества. Стихи к уже сочинённой музыке, написанные Йозефом Вейлем, постоянным поэтом Венского Хорового общества, были крайне неудачны. Тяжеловатые и статичные, они не гармонировали с лёгким полётом мелодии, искажали характер музыки.

В создании вокального варианта концертных вальсов необходимо нахождение идеального соответствия между музыкой и текстом. Следует отметить высокий художественный уровень русских текстов к вальсам Штрауса, И. Катульской, М. Улицкого, В. Коломийцева, В. Крылова. Их тексты вступают в определённое взаимодействие с музыкой в первую очередь с вокальной мелодией. Ритм и звуковысотность, соотношение длительностей подчинены задаче художественной музыкальной интерпретации стиха. Инструментализация вокальной методики образует пластичную инструментальную кантилену, выражающуюся в протяжённых вокализациях в концертных вальсах.

Еще одна тенденция развития жанра концертного вальса связана с широким использованием вальса как основы сольных вокальных эпизодов в операх XIX и начала XX веков. Таковы, «Ромео и Джульетта», «Фауст», «Мирейль» Гуно, «Травиата» Верди, «Роберт-дьявол» Мейербера, «Миньон» Тома, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Богема» Леонкавалло, «Кавалер роз» Р. Штрауса и другие. Широкое применение вокальный вальс получил в оперетте, особенно в произведениях Штрауса, Оффенбаха, Легара, Кальмана. В Узбекистане большой интерес к вальсу проявлял Хамза, оригинально претворивший его стилистические черты в своём творчестве. Вальс также широко проникает в кино, содержащее замечательные образцы концертных вальсов.

Концертный вальс вобрал в себя такие характерные черты вальса, как лиризм, изящество, пластичность в сочетании с танцевальной ритмической формулой, типичной для вальса с ярким акцентом на сильной доле такта. Для концертного вальса характерны виртуозный характер, лёгкое, задорное, жизнерадостное настроение, быстрый или подвижный темп, мажорный лад с преобладанием бемольных тональностей, обилие пауз, вокализации колоратур, высокий регистр, развернутая музыкальная ширма, сочетающая строфичность со свободным построением развития.

Во второй половине XIX – начале XX века концертный вальс получил развитие во многих музыкальных школах – от ранних опытов любительского и бытового музицирования до классических образцов поэтически обогащённого концертного. Яркие образцы концертного вальса встречаются



в творчестве Д. Ардити, О. Кремье, М. Мошковского, Ш. Гуно, Л. Ружицкого, А. Аренского, А. Глазунова, И. Метнера и других композиторов.

Яркие образцы концертного вальса представлены в операх Шарля Гуно, постоянно обращавшегося в своём творчестве к жанрам бытовой музыки, интонационной сфере народной песни, романса, танца, что объясняется его стремлением максимально демократизировать оперный жанр. Так, в опере «Фауст» ария Маргариты «с жемчугом» в сущности является блестящим концертным вальсом, прекрасно передающим такие важнейшие черты облика героини, как природная грация, изящество, упоение красотой жизни. Близка к жанру концертной арии и знаменитая ария Джульетты из оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, создающая яркий портрет юной и беззаботной героини. Широкой популярностью пользуются концертные вальсы Луиджи Ардити «Чаровница», «Весна – любви пора...», «Восторг», «Молви», «Поцелуй». Эти сочинения остаются и по сей день одними из самых своеобразных воплощений вокальной вальсовой стихии.

Замечательные образцы концертного вальса имеются в творчестве «Короля вальсов» Иоганна Штрауса, обладающего поистине неисчислимым мелодическим богатством. Огромную популярность завоевал вальс «Сказки венского леса», удивительно тонко и поэтично передающий чарующий аромат живописных окрестностей Вены. Другой шедевр Р. Штрауса – «весенние голоса» – также воплощает образы пробуждающейся природы, журчание ручейков, зелень альпийских лугов, весёлое щебетание птиц, звонкие голоса ласточек, возвращающихся из дальних стран, нежные чувства человека, вдыхающего тонкий весенний аромат. Куплеты Адели из оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса полны интимно – лирических и восторженно – ликующих любовных чувств.

Концертный репертуар современного вокалиста, несомненно, может обогатить «Застольная песня» Александра Глазунова на слова стихотворения «Заздравный кубок» А. С. Пушкина.

Работа вокалиста над концертным вальсом требует тщательной целенаправленной установки, заключающейся, прежде всего в осмыслении жанра, его композиционных особенностей. В преобладающем большинстве концертные вальсы имеют жизнеутверждающий характер, масштабную, развёрнутую форму, в которой кульминация приходится на код, завершающуюся эффектным ярким апофеозом. Виртуозное начало в концертных вальсах желательно подчинять художественному содержанию, не увлекаясь демонстрацией технического мастерства, наполняя всевозможные колоратуры, фиоритуры художественным смыслом. В исполнении концертных вальсов огромное значение имеет наличие художественного эстетического вкуса, чувства меры при наличии яркого артистизма, театральности создаваемого образа. Вальсы требуют от вокалиста темповой свободы, пластичности и гибкости кантилены, умения осуществлять мелодические связи на расстоянии через паузу, объединяя фразы и мотивы в развивающиеся динамические линии в соответствии с образным содержанием произведения. При этом необходим неустанный

поиск индивидуальных выразительных исполнительских средств, направленных на воплощение художественного содержания вальса.

**Т.А.Головянц**  
доцент кафедры  
истории музыки и критики

## **ЖАНР СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.ЗАКИРОВА**

Камерно-инструментальная музыка занимает значительное место в творческом наследии Н.Закирова. Среди его сочинений пять фортепианных сонат<sup>1</sup>, «Соната-импровизация» для виолончели соло, «Соната-импровизация» для скрипки и фортепиано, «Фантазия» для чанга соло, два струнных квартета. Уже из перечисленных опусов видно, что жанр сонаты находился в центре внимания автора. Вместе с тем следует отметить, что в Узбекистане этот жанр не получил широкого развития. Известны лишь отдельные сочинения, среди которых Соната для скрипки и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано Г.Мушеля(50гг). Тем весомей значение сонатных опусов Н.Закирова для узбекской музыки 70-80 годов.

Немаловажным представляется, что сочинения Н.Закирова написаны для разных инструментов, и что среди них есть ансамблевые сонаты и сонаты для сольного инструмента. Еще более важным представляется их эстетическая ценность и новизна. Расширив содержание и средства выразительности, композитор внес свежую струю в развитие этого жанра. Образный мир музыки Н.Закирова, в противовес сонатам Г.Мушеля тесно связанных с бытовыми жанрами (ашула, лапар, ялла), классической формой, насыщен эмоциональными и неожиданными динамическими контрастами. Жанровые эпизоды встречаются значительно реже, чаще затушеванные. Верно, отметила музыковед Н.А.Кадырова, что для автора «характерно свободное отношение, к сонатной форме, точнее, к ее схеме, что, как известно, – свойство современной музыки»<sup>2</sup>.

Между тем, Сонаты Закирова не лишены национальной характерности. Как и другие узбекские композиторы, он черпает интонационный материал в богатейшем национальном наследии. Не редкость в его сочинениях монодийные темы. Они, как и другие, впитывают в себя стилевые признаки фольклора и музыки устной профессиональной традиции: поступенность мелодического движения, принцип нижней тоники, народные лады, построение темы по принципу прорастания. Иногда, автор прибегает и к характерным для узбекской музыки усулям. Чаще всего, как уже было сказано, народные истоки затушевываются, трактуются по-новому. Типичные для национального склада мелодии обогащаются ладово, с помощью внутритональных отклонений. (Г.П, сонаты для фортепиано №2).

---

<sup>1</sup> Закиров Н. Сонаты для фортепиано (2,3,4 сонаты). –Т., 1988.

<sup>2</sup> История узбекской советской музыки. Камерно-инструментальная музыка. Т.3. Т., 1988 –С. 211.

Сонаты Закирова, впрочем, как и другие жанры, отличает лаконичная форма авторского высказывания. Тенденция композитора к сжатию материала сказалась на трактовке циклов. Показательно, что две из сонат одночастные («Соната-импровизация» для скрипки и фортепиано, «Соната-импровизация» для виолончели соло). Фортепианная соната №3 оформляется в двухчастный цикл, Соната №2 – трехчастный, Ее вторая, медленная часть, представляет собой лирическую интермедию, связывающую крайние части. Кроме того, между первой и третьей частями проводится интонационная арка. Таким образом, в сонате достаточно отчетливо проявилась тенденция к одночастности,

Оригинально решена Соната для фортепиано №4. Восемь коротких частей объединяются на основе контрастно-составной формы, интонационной взаимосвязанности, а также рассредоточенной вариационности (2, 6 и 7 части). Трехчастная соната №5 лаконична, как и другие, тематически многоэлементна и по построению импровизационна.

Своеобразие сонат Закирова заключается в последовательном развитии стилевых признаков сонаты и импровизации, в синтезе их особенностей, рожденных интонационной, фактурной и гармонической взаимосвязанностью (Сонаты для фортепиано №3, 2 часть. Соната №4 и др.). Названия «Соната импровизация», предпосланные скрипичной и виолончельной сонатам с полным правом можно отнести и к другим инструментальным сочинениям композитора. Не случайно Соната №2 имеет второе название – Соната-фантазия.

Особое значение приобретают монологические темы, мелодически раскованные, насыщенные хроматизмами, увеличенными и уменьшенными интервалами, не свойственными народному творчеству. К такому типу тематизма можно отнести побочную партию из «Сонаты-импровизации» для скрипки и фортепиано, темы главной и побочной из виолончельной сонаты соло, вторую часть из сонаты для фортепиано №5. Интересный пример, организации главной партии виолончельной сонаты соло, где стержнем первого раздела служит ув.4, второго – м.7, третьего – б.7, четвертого – секундовые и тритоновые ходы.

Как уже было сказано, камерной музыке Закирова присущи эмоциональные и динамические контрасты. Эта особенность находит свое выражение не только между разделами сонатной формы и темами, но и внутри тем. Например, в 16 тактовом вступлении к Сонате №5 в темпе Аллегро модерато, неоднократно изменяется тематический материал. Он содержит кластеры, ходы на ум. 5, м.7. Все эти элементы в дальнейшем развитии сонаты имеют большое значение. Подобный нежанровый тематизм обогащает музыкальный язык композитора, расширяет его возможности.

Сонаты Н.Закирова испещрены динамическими и темповыми обозначениями; в них повышается роль фактурного и алеаторического тематизма. (Сонаты для фортепиано № 3, №4).

Частая смена тем, динамики, темпа, гармонических диссонансных средств определяет контрастную драматургию, как отдельных частей, так и

цикла в целом. Именно она обусловила в качестве ведущего принципа развития материала тематическое и тембровое сопоставление(под тембром подразумеваются регистр, плотность ткани, гармония). Так строится разработка виолончельной сонаты соло, в которой сопоставляются связующая, побочная и главная партии. Импровизационный характер изложения тематического материала в виолончельной сонате соло обуславливает неожиданные повороты в развитии музыкальной мысли, контрасты и смену темпов. Все это с одной стороны создает ощущение фрагментарности, с другой, способствует динамизации, театральности.

Наряду с сонатным принципом формообразования в произведениях Закирова значительную роль играют рондальная последовательность, вариационность и вариантность, что восходит к национальной фольклорной музыке и к музыке европейской традиции. В Сонате для виолончели соло вступление углубленного характера играет роль рефрена. Функции его различны: во-первых, в нем концентрируется конкретный образ, во-вторых, рефрен создает контраст по отношению к эмоционально-приподнятой теме главной партии и импровизационной по характеру связующей. Он также расчленяет разработку на два этапа действия и, наконец, выступает в качестве эпилога. Аналогичную рефренно-объединяющую роль играет тема главной партии первой части Сонаты №2 для фортепиано.

В более поздних сочинениях, в сравнении с ранними инструментальными ансамблями, увеличивается роль полифонии, как средства вариантного обновления. Большое значение приобретает двухголосная фактура, которая сопоставляется с аккордовой или алеаторической фактурой.

Одним из наиболее интересных и репертуарных сочинений композитора стала «Соната-импровизация» для скрипки и фортепиано(1975). В ней сконцентрировались стилевые особенности почерка композитора. Это произведение художника, ищущего равновесия между национальными традициями в сфере мелодического интонирования, и современными достижениями в области композиторской техники, и в частности, контролируемой алеаторики.

В «Сонате-импровизации»<sup>1</sup> – два основных образа: песенно-повествовательный, с подчеркнутым национальным колоритом (ГП в си бемоль миноре) и субъективно-лирический (ПП в ре миноре). Однако содержание музыки ими не исчерпывается. Эмоциональные контрасты составляют сущность произведения. Частая смена образной сферы, темпа и динамики ассоциируются с приемами кинокадровости. Под существенным воздействием импровизационности сонатная форма теряет свои четкие очертания. В ней отсутствует разработка как целостная структура, разработка-импровизация излагается сразу вслед за каждой основной темой экспозиции.

---

<sup>1</sup> Соната-импровизация для скрипки и фортепиано. –Киев., 1988.

Тема главной партии (фортепиано) близка, как уже было сказано, песенным образцам народной музыки, что проявляется, как в поступенном движении мелодии, так и натуральной ладовой основе, в тяготении к нижней тонике, а также в наличии ауджа. Контрапункт темы главной партии в средней части (скрипка и фортепиано), в отличие от основного варианта темы, лишен национальной характерности и как бы выпрямлен в своем восходящем движении в диапазоне свыше двух октав. В линейности мелодической линии, в скупости средств заметны тенденции, присущие современной музыке.

Мотив (*Piu mosso*)<sup>1</sup> выполняет функцию связки между экспозицией, главной партии и собственно разработкой-импровизацией. В последней обращает на себя внимание эскизность изложения тематического материала (это связка, развитие интонаций темы главной партии, цепь полифункциональных гармонических комплексов, алеаторическое развитие фигурационного типа). Подобные приемы вполне согласуются со стилевой направленностью «Сонаты-импровизации».

Тема побочной партии (скрипка) в отличие структурно оформленной, закругленной и объективной по характеру главной, – экспрессивна, с широкими ходами на увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизирована и метроритмически организована свободно. Интонационно-ритмическое раскрепощение темы, как и алеаторическое фортепианное сопровождение придает ей черты импровизационности и субъективности лирического высказывания.

Роль фортепианной фактуры многозначна: она становится опорой для свободно развиваемой побочной партии, подготавливает кульминационную зону, вторгается в последующий импровизационно-лирический диалог скрипки и фортепиано (*moderato*). Чередование в диалоге ритмически и гармонически обостренных мелодических фраз партии фортепиано и орнаментированной, гармонически прозрачной и импровизационной по своему складу мелодии скрипки, способствуют цельности и органичности, как разработочного раздела, так и всей сонаты в целом.

Репризу «Сонаты-импровизации» предваряет связка, основанная на противоположном движении септим и нон (фортепиано). Органично, вытекая из диалога скрипки и фортепиано, она становится для главной партии динамичным алеаторическим фоном (*Tempo 1*), экспонируемой на этот раз импровизационно и на полтона ниже основной тональности.

Эмоциональные контрасты определяют и содержание репризы. В ней развитие протекает значительно напряженнее, чем в экспозиции. Сокращенная тема главной партии сменяется развернутым эпизодом (*Allegro piu mosso*), в котором страстное и порывистое начало сковывается хоралом – символом грозного, внеличного.

Непродолжительную эмоциональную разрядку вносит лирическая импровизация, выросшая из гармонической вертикали с усилем и темы

---

<sup>1</sup> Впоследствии мотив модифицируется. В репризе трансформируется в развитый эпизод.

побочной партии, звучащей выразительно, напевно, но лишь мгновение, поскольку всеокрушающая по характеру кода трактуется как высший этап развития произведения. В ней как бы сконцентрировались самые динамичные элементы: противоположное движение септим и нон, фигурации с увеличенной секундой, интеграция отдельных фраз главной и побочной партий. Частая смена тем образов, незавершенность построений не нарушает музыкальной логики.

Таким образом, последовательное развитие стилизованных признаков сонаты и импровизации, синтез особенностей, рожденных интонационной, фактурной и гармонической взаимосвязанностью, составляют основу «Сонаты импровизации» Закирова.

Завершая разговор о сонатах Н.Закирова, следует отметить, что все опусы этого жанра по своим замыслам и средствам выразительности – концертной направленности. Это выражается и в их оригинальности, и в технической сложности, яркости и броскости материала. Естественно, сущность его сочинений не в блестящих пассажах, алеаторических эффектах, а в глубине эмоционально-выразительного начала, в обогащении образной сферы узбекской музыки.

**Г. Умарова**  
“Муסיқа тарихи ва танқид”  
кафедраси аспиранти

## **БАСТАКОР МУСТАФО БАФОВ** **ИЖОДИДА ЎЗБЕК МУМТОЗ МУСИҚА НАМУНАЛАРИ**

Ўзбек миллий муסיқа санъати қатламларидан бири, бу - композиторлик ижодиёти десак муболаға бўлмас. Зеро, Ўзбекистоннинг бугунги кунда бу йўналиш ўзининг баркамоллик даврини бошдан кечирмоқда. Ҳозирги давримизгача қўлга киритилган ютуқлар, яратилган турли мавзудаги асарлар фикримизнинг далили сифатида хизмат қилиб, ўзбек халқининг муסיқий меросига айланиб бормоқда.

Охирги ярим аср давомида ўзбек композиторлик ижодиёти ҳар томонлама улғайди, камол топди ва жаҳон муסיқий дунёсига кириб борди, ҳам да ўз ўрнини эгаллади. Истеъдодли композиторларимиз қаламига мансуб турли-туман муסיқа жанрлари, айниқса, истиқлол даврида янгидан-янги ғоялар билан суғорилган асарлар ўзига хос миллий “воситалар” билан бойиди. Аксарият композиторларимиз ижодига назар солар эканмиз, уларда миллийлик ва анъанавийлик янада устиворлик қилаётганлигини гувоҳи бўламиз. Бу эса, ўз-ўзидан муסיқа ижодиёти борасида муайян ижобий ўзгаришларга олиб келаётганлигини намоён этади. Муסיқий ижодиётнинг услуб ва омиллари бисёр. Шулар орасида миллий муסיқа меросини асос қилиб замонавий композиторлик асарлар яратиш, янгича воситалар билан талқин этиш, ҳозирги даврда бутун жаҳон композиторларининг ижордида алоҳида аҳамият касб этиб келмоқда. Ўзбек композиторлари орасида ҳам бир

катор композиторлар миллий мусикадан фойдаланиб замонавий асарлар ижод этиб келайтганликларини эътироф этиш жоиздир. Жумладан: Тўлқин Қурбонов “Хоразмча”, Мирхалил Маҳмудов “Уфор”, Ҳабибулло Раҳимов “Рост”, “Қўштор”, Фелекс Янов-Яновский “Чангмюзк – 5”, Мустафо Бафоев “Нағмаи Усул”, “Самои Дугоҳ”, Надим Норхўжаев “Сугдиёна”, Нуриддин Ғиёсов “Мақом”, Абдусайд Набиев “Тановар” ва ҳ. к.

Бу борада энг сермахсул ва жадал суратда фаолият олиб бораётган миллий композиторларимиздан бири Мустафо Бафоев ҳисобланади. М.Бафоевнинг ижодий ҳазинасидан ўрин олган замонавий шунингдек миллийлик руҳи билан суғорилган бетакрор асарлари бугунги кунда жаҳон сахнаси дарғаларида янграб келмоқда. Ўз мутахассислиги йўлида бетакрор ҳамда серкирра ижод соҳиби бўлган М.Бафоев, ўзида мавжуд бор имкониятлардан фойдаланиб мусика ижодиёти дунёсининг турли жанрларида ҳалқчил ва шу ўринда профессионаллик билан суғорилган асарларни ижод этишга муяссар бўлди. Композиторнинг фикрича ижодкор ўз маҳоратидан фойдаланиб, унга берилган масъулиятни тўла қонли бажариш ва уларни енга олиши зарурдир.

Мустафо Бафоев ўз ижодий фаолияти давомида ҳалқчил куй оҳанглар заминида ажойиб ўлмас асарлар ижод этишга қўл уради. У мусика ижодиётининг деярли барча жанрларида йирик ва замонавий руҳдаги асарлар яратди. Улар орасида миллийлик билан суғорилган ва миллий анъаналарини ифодалаб опера, балет, симфония, концерт, симфоник поэма ва бошқа кичик шаклдаги камер чолғу асар яратганки, уларни бевосита миллий композиторлик ижрдиётининг ўзига хос намуналари сифатида эътироф этиш мумкин бўлади. У яратган ҳар бир мусикий намуналарида миллий мусикамизнинг бой имкониятларига таянган ҳолда ижод этгани яққол намоёндыр.

1998 йилда композиторнинг буюк аллома, машҳур олим Аҳмад ал-Фарғонийнинг 1200 йиллигига бағишлаб ёзилган “Аҳмад ал-Фарғоний” номли янги операси сахналаштирилди. Аҳмад ал-Фарғоний сиймоси асарда анъанавий куй оҳанглар билан замонавий опера тарзида тингловчиларга ҳавола этилди. Опера ҳалқимиз, тингловчилар орасида кенг оммалашди, ўз тингловчисини топди. Бунинг сабаблари кўп. Лекин миллий мусикамизнинг асл ҳолида қўлланилиши ва шу асарлар орқали образларни ифодаланиши асарга ўз таъсирини кўрсатган десак адашмаган бўламиз. Қолаверса, муаллиф операдаги улуғ олимлар сиймосини ёритишда гўзал шарқона бўёқлар билан тасвирлаган. Хоразм Рост мақомининг айтим йўлидаги “Фарёди Насри Ушшоқ” оҳанглари Ал-Хоразмий персонажини ёритишда муҳим роль ўйнаган. Операдаги бош қаҳрамонлардан бири гўзал тарсо қизи Сафинанинг Фарғонийга бўлган муҳаббати ўзбек ҳалқ ашула йўлларида бири “Галдир” оҳанглари билан изҳор қилинади. Шунингдек сахнадаги юлдузлар (Миррих, Ой, Зухро, Муштарий) образлари хореографик воситалар орқали ажойиб миллий оҳанглар билан акс эттирилган. Композитор персонажлар характерини янада чуқурроқ ифодалашда миллийликка таянган ҳолда мумтоз асарларни операга мослаштирган. Бундай миллий оҳангларга бой ариялар

лирико-драматик эпизодларда қаҳрамонларни ички дунёсини очиб беришга хизмат қилади.

Композиторнинг “Бухорои Шариф” асари Ўзбекистон мусиқа санъатини яна бир янги босқичга кўтарди. “Бухорои Шариф” биринчи миллий телеопера бўлиб “Аҳмад ал-Фарғоний” операси сингари буюк файласуф алломалар сиймосини гавдалантиради. Опера ўзбек халқ мусиқа меъроси ва миллий ижрочилик анъаналарини замонавий тарзда, техник воситалар билан узвий боғлаган.

“Бухорои Шариф” 2 та достон 22 та мустақил нақшлардан иборат туркум бўлиб ўзига хос мураккаб ва бой чолғу созларда ижро этиш учун мўлжалланган. Биринчи достоннинг иккинчи нақшида композитор мозийни ифодалаш мақсадида танбур, сато, қонун ва уд созларини қўллаган. Танбур талқинидаги Ироқи Бухоро бутун опера давомида лейтмавзу сифатида келади. 11-нақшда минораи калон ҳақидаги мисралар билан оркестрда “Рост” мақомининг уфориси янграйди. Қўшиқ матни Хуршид Даврон каламига мансуб бўлиб минораи-калонни тасвирлашда сопрано ва альт, тенор ва баритон овозлари ижросида кетма-кет савол-жавоб тариқасида ашула йўлида ижро этилади.

Композитор ижодига назар ташласак у ўз асарларида замонавий ҳамда анъанавий тамойилларни мужассамлаштирганлигини кўриш мумкин.

Бундан 10 йил муқаддам 2000 йил АҚШ да М.Бафоев “Буюк ипак йўли” Халқаро мусиқа фестивалида қатнашади ва фестивалда ижро этиш мақсадида виолончел ва миллий чолғулар - чанқобуз, най, сурнай, кўшнай, доира ва ногора чолғулари учун “Бухороча концерт” асарини тақдим этади. Асар премьераси Бостоннинг мусиқа марказида ижро этилди ва тингловчиларда яхши таассурот қолдирди.

“Бухороча концерт” ўз номи билан бухоро мавригиларига хос бўлган “шаҳд” (кириш, муқаддима) билан бошланиб тингловчини қадим Бухорода сайр этишга етаклайди. Композитор ғарб чолғуси ва ўзбек миллий созларини уйғунлаштирган ҳолда концерт жанри шаклига мос тарзда миллий оҳангларга бой асарни тақдим этади. Бунда виолончел асбоби гоҳ ғижжак, гоҳ уд созларига хос садоларни тараннум этиб, Ироқ мақомининг чолғу қисмидаги таснифидан парча ижро этади. Шу билан бирга композитор асарда таниқли халқ куйларидан бири “Чўли ироқ”ни қўллайди ва найда ижро этилади.

“Чўли ироқ” куйига композиторнинг ўз муносабати мавжуд. Унинг фалсафий маъно оладиган севимли куйларидан бири десак ҳам бўлади. Шу боис бўлса керак композитор ўзининг бир нечта асарлари, яъни “Орфейнинг тушлари” асари, “Йўл бўлсин” кинофильмида ҳам муносиб қўллаган. М.Бафоев ижодида бундай мисолларни кўп келтириш мумкин. У ўзининг композиторлик ижодида миллий тафаккури, маънавий интеллекти бой ва кенг дунёкараши у яратган асарларда ўзини намоён этади. Шарқ ва Ғарб анъанасидаги мусиқий жанр ва шаклларни жозибали уйғунлашувини топиш ҳамда уларни миллий оҳанглар заминида бойитиш қабилида ўчмас



замонавий асарларни мерос қилиб қолдирмоқда. Композиторнинг бугунги кундаги ютуғи ҳам шунда десак муболаға бўлмайди.

Қайд этиш жоизки, композитор қайсидир персонаж ёки халқ ҳаётини кўрсатиб беришда ўша халққа мансуб куй кўшиқларни тинглайди ва шу асосда янгича, унга ўхшаш куйлар яратишга ҳаракат қилади. Жумладан: 2002 йилда “Илҳом-XX” халқаро камер-музыка фестивали концерт дастурида скрипка ва фортепиано учун “Хоразмча нағмаи усул” концерти ижро этилади. Композитор Хоразм халқига хос бой музикаий оҳангларни замонавий композиторлик техникаси ёрдамида ва ғарб музикаий чолғулари талқинига моҳирона мослаштирилган.

Композиторнинг “Скрипка ва оркестр учун” концерт муқаддимаси ўзбек халқининг ўзига хос миллий анъанаси, яъни карнай ижрорчидаги чакирув садолари остида бошланади. Шу билан бирга бу асарда таникли “Тановар” ва “Рок-Қашқарча” куйлари ўзига хоч тартибда ижро этилади. Бу куйлар композиторлик асарини янада халқчиллигини таъминлайди. Муаллиф кўплаб асарларида асосий урғуни “Шашмақом” парда асослари, мақом йўлларидаги куйлар ва музикаий фольклорга беради. Танбур ва камер оркестр учун ёзилган “Самой Дугоҳ” асари, “Орфейнинг тушлари” музикаий туркуми, “Нодира” теле-балети, “Йўл бўлсин”, “Мурувват” каби кинофильмлар бунга яққол мисол бўла олади.

Ҳозирги кунда М.Бафоев замонавий, фалсафий, тарихий мавзуларда турли музикаий жанрлар орқали миллат руҳи, унинг тафаккури ва маданиятини ўз асарлари орқали тингловчиларга етказмоқда. Ўзбек халқ меъроси ва миллий ижрочилик анъаналарини замонавий тарзда қайта талқин этилишига ўз ҳиссасини қўшмоқда. Миллий тафаккурнинг ўзининг мужассамлаштиргани ва тўлақонли идрок этланлиги, унинг асарларида миллий руҳни ифода этишда муҳим асос бўлди.

**С.К.Матякубова**

кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры теории музыки

## **О ЦИКЛИЧНОСТИ В ЗАНГ-БОЗИ**

Занг-бози представляет собой песенно-танцевальную композицию из репетуара бухарских созанда<sup>1</sup>. Искусство созанда характерно главным образом для двуязычных (узбеко-таджикских) городов, как Бухара, Самарканд и др. Словесный ряд Занг-бози опирается на поэтический стиль «ширу-шакар» (где переплетаются узбекские и таджикские слова), узбекские и преимущественно таджикские тексты.

---

<sup>1</sup> Слово «созанда» буквально означает «музыкант» (соз. (тадж.) – музыка, мелодия, мотив).

На содержание и форму этого жанра «наложили отпечаток черты городской культуры и быта, семейных торжеств, черты народного вкуса»...<sup>1</sup> Достоверные сведения об истоках искусства крайне скупы<sup>2</sup>. Оно обнаруживает в себе черты, корни которых, возможно, восходят к архаической культуре народов Средней Азии. Об этом, в частности, свидетельствует использование в Занг-бози колокольчиков и ударного инструмента дойры. Известно, что в домусульманской культуре народов, населявших территории Узбекистана, Таджикистана, Туркмении эти инструменты выполняли ритуальные функции, причем именно в руках женщин-исполнительниц, которые вообще имели ведущее значение.

Искусство созанда синтетическое, оно объединяет пение, танец, игру на музыкальных инструментах, среди которых первоначально основная роль принадлежала дойре. В современных условиях бытования этого жанра используются и иные инструменты (рубаб, гиджак, аккордеон и т.д.). Ведущая солистка, одновременно певица и танцовщица, выступает с характерным атрибутом – зангом (бубенчиками)<sup>3</sup>. И если в давние времена занг имел некий сакральный смысл<sup>4</sup>, то ныне он воспринимается лишь как показатель ярко-красочного, праздничного тембрового колорита.

Занг нас интересует прежде всего как цикл. Каким образом возникает это единство, какие факторы воздействуют? Какие признаки характеризуют функциональное различие частей? Как происходит кристаллизация и специализация функций частей цикла, прежде всего крайних частей?

Занг имеет многослойную структуру, его тридцать две части рассредоточены (и одновременно сосредоточены) в семи субциклах. Каждый из них содержит ряд относительно самостоятельных песенно-инструментальных, песенно-танцевальных номеров общей лирической направленности. Кроме того, Занг вбирает несколько обрядовых песен, а также макомные номера.(например: Сокийномаи Ирок, Сокийномаи Савти Калон в имеющейся у нас записи).<sup>5</sup> Конечно, такой архицикл с разветвленной

---

<sup>1</sup> Нурджанов Н.Х. Традиция созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX-XX веков // Музыка народов Азии и Африки. –М., 1980. –С. 111.

<sup>2</sup> Этно-хореографическое описание искусства созанда принадлежит Н.Х.Нурджанову. См.: «Традиция созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX-XX веков // Музыка народов Азии и Африки. –М., 1980; в этно-музыковедческом аспекте это явление рассматривается З.Таджиковой: О музыкальном искусстве бухарских женщин-созанда //Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. –М., 1987. –С. 74. Описание некоторых моментов циклической организации «Занг» содержится в работе автора «Об узбекских обрядовых вокально-инструментальных произведениях». –Т., 1982. Рукопись №2407, хранится в библиотеке Государственной консерватории Узбекистан.

<sup>3</sup> Танцовщица надевала черный ситцевый пояс, на котором в два ряда прикреплены маленькие бубенчики. Ремешки-браслеты с бубенчиками одевались на запястья рук, а также привязывались к щиколоткам ног. Каждый бубенчик размером с грецкий орех имел четыре отверстия. Внутри бубенчика клали несколько крошечных камешков. См.: Н.Нурджанов. Традиции созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX-XX веков. –С. 129.

<sup>4</sup> Очень интересно описание применения колокольчиков в магических, религиозных обрядах Д.Д.Фрэзером. Их брэнчание в одном случае отталкивает злых духов, в другом – привлекает добрых //Фольклор в ветхом завете. –М., 1981. –С. 453-474.

<sup>5</sup> Автор использует запись известной созанда Туфахон, сделанную в Бухаре в 1980 г.

системой неравнозначных звеньев, с многоярусной, субординацией составных частей мог возникнуть и функционировать как целостная модель на базе достаточно развитых традиций музицирования.

В Занге представлены все существенные признаки цикличности, такие, как наличие нескольких частей, с различной степенью отчлененности самостоятельности (от чего зависит и автономность их существования), достаточно ярко выраженный контраст между ними, а также единство на уровне цикла в целом, обеспечиваемое различными факторами.

В структурном плане большинство частей демонстрируют простейший вид строения и развития музыкальной мысли – периодичность ( $a, a^1, a^2, \dots$ ) или структуру типа а-в (контрастная бинарность). Последний структурный тип реализует вопросо-ответную природу высказывания, в том числе и музыкального. Повтор же «а» ( $a, a^1, a^2, \dots$ ) в таких структурах является одним из средств художественного обобщения, «создает смысловую разряженность»<sup>1</sup>, концентрирует внимание на партии солистки, где разворачивается словесный текст. Надо сказать, что части субциклов Занга – это художественные тексты открытого характера. Их завершение не имеет имманентной обусловленности в недрах самой музыкальной структуры. Собственно говоря, варьирование продолжительности субциклов, а отсюда и цикла в целом, во многом зависит именно от этого фактора.

Нам представляется особо интересным момент, когда в процессе развертывания структуры типа ( $a, a^1, a^2, \dots$ ), вследствие неоднократного интонирования исходного построения, на первый план выступает функция  $m$ .<sup>2</sup> И лишь использование определенных традиционных сигналов замыкания (поскольку речь идет о текстах открытого характера), таких, например, как повторение солисткой одной фразы несколько раз, (ансамбль в это время не вступает с ней в «диалог»), некоторое замедление темпа, – своеобразным путем выявляет условную функцию в пределах части. Думается, все это объясняет относительную степень самостоятельности частей субциклов (в основном начальных).

В зависимости от самостоятельности частей решается вопрос об их автономном существовании. В принципе можно представить себе отдельное исполнение первой части из любого субцикла, но все же в силу специфики своего внутреннего строения они требуют примыкания к ним в той или иной мере контрастирующих частей. В четырехчастных субциклах, например, вторая часть чаще всего выступает как вариационный дубль по отношению к первой: усуль не меняется, много общего в ладовой структуре, нет ощутимого темпового контраста (II субцикл: 1 часть – 50; 2 часть – 52; в III субцикле: 1 часть – 44; 2 часть – 44-46).

Приведем полностью III субцикл.

Пример № 4.

---

<sup>1</sup> Мазель Л.А. Строение музыкальных произведения. – М., 1979. – С. 137.

<sup>2</sup> Универсальная модель изложение – развитие – завершение (или *initium motus terminas* сокращенно *i m t*, по Асафьеву)

## ҲАЙ, НОЗАНИН (III субцикл, 1 ч.)

М.М. ♩ = 44

Хай но - за-нин им - рӯз шу-мо бо сай - ли гул - зор о - ма-дем.

1 раз солистка, при повторении-ансамбль

## ХО, РАНЖЕ (II ч.)

М.М. ♩ = 44-46

Хо ран - же - вой ту - ран - жи - ей о - ран - же - яй ши - рин -

жон хан - да-йи мас-тар ба- жо - на-мей хо-ран - же-вой ту- ран - жи - ей.

## АБРЕКАШ ДУМИ МОРЕ (III ч.)

М.М. ♩ = 68

Бой бой бо - е аб - ре-каш ду - ми мо - ре

Усуль майда

## БОЛО БАЛАНДИ (IV ч., уфар)

М.М. ♩ = 86

Бо - ло ба-лан-ди

Гул уфар

М.М. ♩ = 154

Нагара

В контексте субцикла степень самостоятельности третьей и четвертой частей различна: если уфар I – майда уфар (или усуль), относительно самостоятелен, то Уфар II – гул уфар не обладает этим качеством; если Уфар I достаточно мелодически развит, то в Уфар II амбитус сужается до минимума, чем

создается предельное нагнетание и прорыв в «мускульных движениях»<sup>1</sup>. Мелодико-интонационная самостоятельность Нагора<sup>2</sup> в субциклах нивелирована, она служит ритмическим сопровождением танца созанда.

Разнообразие ритмических рисунков мелодий и усилей частей, темповые различия также способствуют относительному отчленению их друг от друга, формируют индивидуальные особенности частей, что наиболее отчетливо проявляется в крайних частях субцикла. Если в выше приведенном примере сравнить первую часть Хой, нозанин и третью часть Абрикаш думе море (последнюю собственно музыкальную часть в этом субцикле, так как в четвертой и пятой частях в большей степени выступает синкретическая природа Занг-бози), то различия чрезвычайно ощутимы. Музыка Хой, нозанин – лирического характера, полная внутренней пластики, мягкости. Эту же лирическую линию продолжает и вторая часть. Им резко контрастна зажигательная, как бы вовлекающая в танцевальный круговорот Абрикаш думи море. Из изложенного ясно, что радиус действия контраста между частями субцикла достаточно обширен. Сила контраста по-разному воспринимается и оценивается в зависимости от конкретного интонационного наполнения частей.

Если говорить о внутреннем единстве на уровне субциклов, то основополагающими факторами в этом плане выступают мелодико-интонационные и ладовые связи. Внутри субцикла невозможно найти часть, которая не имела бы интонационных контактов с остальными.

Пример № 5.

### ЮСУФИ МАН



### ҚАЛАНДАРАТ МАН



Наиболее очевидные интонационные связи лежат в сфере кадансовых оборотов как на уровне субциклов, так и цикла Занг-бози в целом. Одним из таких характерных кадансовых оборотов выступает следующий:

Пример № 6.

<sup>1</sup> Выражение Б.Асафьева.

<sup>2</sup> Интересно, что термин «нагара» используется в данном случае как обозначение ритмического сопровождения, а не названия музыкального инструмента. Нагара представляет собой ритмическую импровизацию на дойре в шестидольном метре.

## МАВРИГИ



## ЮСУФИ МАН



## ХО РАНЖЕВОЙ



## ДАР БОГИ ЧАМАНДА ГУЛ



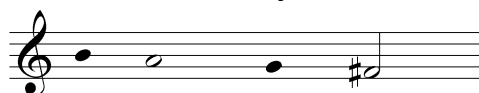
Ладовые структуры составных частей субцикла представляют собой некую монолитную систему, основанную на общем звукоряда и сходстве основных контуров внутренней мелодической ориентации. Так, например, во втором субцикле Гуламе булбуламе из начального пентахорда ля<sup>1</sup>-соль<sup>1</sup>-фа<sup>1</sup>-ми<sup>1</sup>-ре<sup>1</sup> с главной опорой ре<sup>1</sup>, переменным устоем ля<sup>1</sup>, вытекают ладовые структуры последующих частей: тетрахорд части № 6 Хай гул с главным устоем ля<sup>1</sup>, гексахорд части № 7 Дар боги чаманда гул с главной опорой на ля<sup>1</sup>. Наконец, этот же звук ля<sup>1</sup> служит единственным высотным элементом в речитативной Ширин-ширин.

Пример № 7.

II субцикл: гуламе, булбуламе



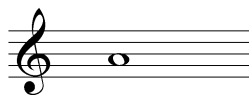
Хой, гул



Дар боги чаманда гул



Ширин-ширине



Для дальнейшего уяснения внутренней сущности циклической формы Занг необходимо затронуть вопрос о соотношении частей цикла. С этой точки зрения, по нашему мнению, выделяются функции вступления, опорных (начальных) и завершающих (конечных частей). Производная и связующая функции частично были затронуты по ходу изложения при рассмотрении уфаров, нагара, теперь же обратимся к остальным.

Занг открывается вступлением плавного, медленного характера, которое как бы оттеняет дальнейшее активное накопление энергии. В нем на фоне свободной метрики происходит «нащупывание» основных контуров ладовой структуры первой части<sup>1</sup>:

#### Пример № 8.



Опорные части – узловые моменты общей циклической композиции. Они масштабны, крупнее других частей, обычно идут в умеренном темпе. Функцию опорных (функцию t в субцикле) выполняют начальные части субциклов (№ 1, 5, 10, 15, 18, 23, 27).

Уже упоминалось, что части субцикла Занга представляют собой художественные тексты открытого характера. В то же время «открытость» эта преодолевается различными средствами. Анализ показывает, что завершение ассоциируется с оживленным темпом, достижением как бы наивысшей точки в накоплении энергии, выход ее в активных моторных действиях созанда, в движениях танца. Между тем вопрос о выявлении, обозначенности функции в пределах субцикла заслуживает особого внимания. В двухчастном субцикле (4 субцикл № 15 Юсуфи ман, № 16 Каландарат ман) вопрос решается однозначно: №15 выступает в функции i тогда как № 16 – в функции t. В трех-, четырех- и пятичастных субциклах участвуют два уфара, и функция t своеобразно распределяется между ними.

<sup>1</sup> Следует отметить, что свободное, без четкой ритмической организации вступление не свойственно макам и другим циклам из среднеазиатской профессиональной музыки устной традиции, но встречается, например, в таких жанрах, как Мавриги. Подобный тип вступления открывает уйгурский мукам, иранский дастгах, индийскую рагу, пакистанскую кавалли. Этот момент, на наш взгляд, вызывает особый интерес в контексте проблематики, связанной с типологией макамата и других жанров профессиональной музыки устной традиции многих восточных регионов, с традициями исторического развития их региональных разновидностей, с ведущими закономерностями строения крупных форм монодической музыки, наконец, с фундаментальными принципами музыкального мышления и восприятия вообще.

По-видимому, первый уфар в музыкальном аспекте выполняет функцию завершения, а второй уфар – гул уфар (или тези уфар) – как бы ставит окончательные точки над *i*. Такая функциональная предназначенность первого уфара, возможно, подтверждается следующим аргументом: при самостоятельном исполнении субцикла именно первый уфар и замыкает музыкальную композицию. В композиции же Занга на второй уфар, зачастую, возлагаются обрядовые функции, высказываются добрые пожелания гостям, хозяевам торжества. Эти части представляют собой переключку коротких возгласов солистки и инструментального ансамбля, интонируемых на одном звуке. Мелодическое начало здесь сводится до минимума, тогда как двигательно-финалистическая нагрузка падает на ритм.



Если говорить о единстве цикла Занг в целом, то оно обеспечивается как различными «внешними» атрибутами, так и действенным фактором в этом аспекте – синкретической основой. Развертывание Занг в музыкальном плане зависит в конечном итоге от пространственной и временной структуры синкретического целого. Традиции исполнения, каноническая установка восприятия такова, что субциклы в Занге могут исполняться как бы «сквозным» способом. Вместе с тем после нагара цепь субциклов может разомкнуться. В этих случаях, в зависимости об обстоятельств, включаются эпизоды, несущие самые разные внешние функции. Кроме того, в композиции целого допускается возможность перестановки субциклов или же выпадение некоторых из них.

Предварительный анализ позволяет высказать некоторые соображения о типах циклической организации, действующих в модели «Занг». На уровне субцикла вырисовывается слитный цикл, вследствие некоторого функционального дефинита в музыкальном аспекте начальных частей. Анализ показывает также, что в каждом из семи субциклов имеет место единая восходящая линия движения. Это легко ощущается на слух. Субциклам свойственно накопление движения, постоянное внутреннее нагнетание, эмоциональная и моторная динамизация, достигающие своего апогея в заключительной части. Естественно, ведущую роль в этом процессе выполняет метро-ритм. Помимо этого, внутри субцикла обнаруживается локальное проявление цикличности линейного типа, а также монотематического с жанровым переключением.

Пример № 10.



## ГУЛАМЕ БУЛБУЛАМЕ (II субцикл, 1 ч.)

M.M. ♩ = 50

Гу - ла - ме бул-бу - ла - ме ёр тўй му - бо - рак бар шу - мо. Гу - ла - ме

Усуль

## ХАЙ ГУЛ (2 ч.)

M.M. ♩ = 52

Ка - жа - кам но - зу - кам хай-гул ка - жа

Усуль

## ДАР БОГИ ЧАМАНДА ГУЛ

M.M. ♩ = 138

Дар бо - ги ча-ман - ди гул чах - чах ме-за-над бул - бул. Дар

Усуль

Так, во втором субцикле первая и вторая его части соотносятся на основе линейного типа (незначительное различие частей, их сходство по многим аспектам: метро-ритм, усуль, темп и т.п.), вторая и третья – предстают как монотематический с жанровым переключением) явная близость тематического материала сопровождается ярким контрастом: темповым, метро-ритмическим и т.д.). думается, что такие разносторонние соотношения внутреннего порядка существенным образом влияют также на целостность субцикла.

Цикл же в целом демонстрирует действие кумулятивности, что объясняется, на наш взгляд, синкретической основой Занга.

Что касается первичных признаков цикличности, то их проявление различно.<sup>1</sup> Так структурный тип «а в» реализует вопросо-ответную природу интонационного становления. В этом, на наш взгляд, можно усмотреть

<sup>1</sup> Среди первичных признаков цикличности автор выделяет три: периодичность, бинарность, акселерацию. Периодичность фиксирует определенную тенденцию сосуществования ряда автономных структур, преобразование непрерывности в дискретность, кроме того периодичность констатирует автоморфизм, преобразование без изменения свойств структур. Акселерация (лат. *acceleratio* – ускорение) – ускорение к концу, означает как бы сжатие во времени. В музыке завершающая часть зачастую опирается на широко понимаемую моторность. Бинарность (парность, двоичность) – подразумевает две разновидности: бинарность типа редупликации (а,а), бинарную противоположность, иногда называемую полярной бинарностью (а,б).

негетическую связь музыкальной знаковой системы с явлением бинарности<sup>1</sup>. Помимо этого, наличие, например, четырех частей само по себе вызывает процесс как бы «спаривания» частей, а взаимодействие двух уфаров (уфар, гул уфар), кроме всего прочего, иллюстрирует действие акселерации на «внутреннем» уровне субцикла. Подчеркиваем, что принципиально важно то, что фактор акселерации затрагивает не только «диаграмму» субцикла в целом, но существенным образом сказывается и на структуре других уровней: во многих субциклах к концу наблюдается специфическое «сужение» ладовой и структурной перспективы. Так, налицо свертывание до минимума ладового амбитуса. В 1 субцикле первая часть Таралилалай<sup>2</sup> – бинарная по внутреннему строению (а в) сменяется второй частью – Юсуф жамолаки ман – характеризуемой простой периодичностью – (а, а<sup>1</sup>), тогда как третья часть «Эй, дилбар» представляет собой краткие фразы, базирующиеся на речитации одного звука.

Итак, принцип цикличности сквозным образом пронизывает Занг, по-разному преломляясь, демонстрирует многообразие, гибкие переходы и связи между типами циклизации, что способствует сложным сопряжениям как внутри субцикла, так и цикла в целом. Рассмотрение Занга под углом зрения принципа цикличности было продиктовано стремлением вскрыть реальную системность в этом цикле. Крупно-масштабная форма Занга базируется на синкретичности, результатах взаимодействия музыки со словом, танцем, ритуалом, внемузыкальными элементами. В этом взаимодействии разных по своей природе факторов значительную роль в создании целостного развития играют и приемы циклизации.

**У.В.Мамажонов**

Муסיкий шарқшунослик кафедраси  
ўқитувчиси

## **МАШРАБХОНЛИК АНЪАНАЛАРИДАН**

Кенг маънода халқ ижодкорлигининг маҳсули бўлган китобхонлик анъаналари кўп асрлар давомида аждодларимизнинг теран маънавияти, кенг дунёқараши ўлароқ шаклланган эди. Хусусан, Ўрта асрларда (XVI-XVII аср)

---

<sup>1</sup> Известно, что традиция построения многих хроник в вопросо-ответной форме считается достаточно древней. См.: Топоров В. О космологических источниках раннеисторических описаний. Труды по знаковым системам. Вып. 308. –Тарту, 1973. –С. 106-150.

<sup>2</sup> Особое внимание привлекает словесное оформление припева – «Таралилалай». Оно также может свидетельствовать о давнем «происхождении «Занга», известно, что в средневековых трактатах о музыке подобные слогосочетания использовали для обозначения ритмических формул. Именно таким слогосочетанием излагаются ритмические формулы в трактате Сафиуддина Джурджани «Бахжат уль-рух» (XVI в.). Перевод на русский язык этого трактата содержится в дипломной работе Ф.Хади-Заде. –Т., 1981. рукопись храниться в библиотеке ГКУз. Примечателен сам факт существования этого явления в музыкальной практике (см. также старинную народную песню «Хай, ёр-ёр ёрам-ма». Ўзбек халқ музикаси. IV-том. Т., 1957 –С. 157).

махсус уюштирилган китобхонлик кечаларида яссавийхонлик, навоийхонлик, машрабхонлик, бедилхонлик каби мажлислари ташкил этилган.

Бу хусусдаги фикр-мулоҳазаларни давом эттиришдан олдин китобхонлик иборасига қисқача бўлсада тушунча беришни лозим деб топдик.

Китобхонлик деганда, асосан диний мазмундаги ривоятхонлик, қиссахонлик, ғазалхонлик каби адабий-мусиқий жанрлар ҳамда улардаги насрий ва назмий баёнларни маълум оҳанглар асосида «ўқиш» англашилади.

Жумладан, халқимиз анъанавий ҳаётида нисбатан кенгроқ ёйилган Машрабхонлик анъаналари ғазалхонликнинг бир кўринишидир. Ушбу анъана мумтоз ўзбек адабиётининг буюк намояндаси, оташин ва халқчил шеърлари билан кенг шуҳрат топган сўфий шоир Бобораҳим Машраб ижоди билан бевосита боғлиқ, десак муболаға бўлмайди.

Маълумки, тасаввуф ғоялари билан йўғрилган илоҳий ишқ Машраб назмининг асосини ташкил этади. Бу шоир ўтмишда яшаб ўтган ижод аҳлининг ғазалиётларидан таъсирланиб, беназир ва бетакрор шеърий асарлар битган. «Машрабнинг шеъриятдаги такомилларида Аҳмад Яссавий, Фаридиддин Аттор, Жалолиддин Румий, Саъдий ва Ҳофиз Шерозийлар, Саййид Имодидин Насимий, Лутфий, Жомий, Навоий, Фузулий, Мушфиқий, Мирзо Бедил, Сўфи Оллоёр каби шоирлар муаллими соний – иккинчи муаллим вазифасини ўтаганлар».<sup>1</sup>

Қалбида ишқ ўти билан ёнган Бобораҳим Машраб қаландарлик тариқатига амал қилган ҳолда ҳақиқат сари интилган ва бу йўлда комилликка эришган. «Қаландарлик — сўфийлик-зоҳидлик ҳаракати. Маломатийлар зоҳидлик мактабининг ғоялари таъсирида юзага келган. Кейинчалик дарбадаргадо дарвишлар биродарлиги (тариқати) ҳам қаландарлик деб аталган»<sup>2</sup>. Яъни, дарвишликнинг бир кўриниши бўлган қаландарлик турмуш тарзида қаландарлар жамоага бирлашган ҳолда халқ орасида юриб, хайр-эхсон билан кун кечириб, ўз шеърлари билан инсонлар қалбини ғафлатдан уйғотишга, ғубор босган кўнгил ойиналарини тозалашга, риёкор арбобларнинг нопок қилмишларини фош этишга интилганлар. Баъзи бир иқтидорли қаландарлар ўзлари ҳам мустақил равишда шеър битганлар. Бу ижод аҳлининг даҳоси шубҳасиз Бобораҳим Машраб эди. Шу боис ҳам халқ орасида унинг ҳар бир сўзи мўътабар саналиб, инсонларнинг дардига малҳам бўлган:

Шуҳрат айлаб ким алардек худнамоларни кўрунг,  
Зоҳири сувратпараст ноошноларни кўрунг.  
Йўлни билмас умми(й)ларнинг кўзига ориф бўлуб,  
Ўзи манзилга етолмай нобиноларни кўрунг.  
Барчага айлар насиҳат ўзини доно этиб,  
Йўлда қолган бекасу берахнамоларни кўрунг.  
Куфру иймонни билолмаслар, каромат айлабон,

<sup>1</sup> Машраб. Девон. –Т., Янги аср авлоди, 2006. 20-б.

<sup>2</sup> Ўзбекистон миллий энциклопедияси. –Т., 2005. 10-том. 583-б.

Тоату тақво билан соҳибриёларни кўрунг.  
 Ўзини айбин ёпиб, халқ айбини ифшо қилиб,  
 Зоҳиру ботинда мундоғ норасоларни кўрунг.  
 Ҳар киши сўрса насабдин, дам урарлар нафс учун,  
 Ботини-фиръавну зоҳир-авлиёларни кўрунг....

Машрабхонлик анъаналари тушунчасида икки хил маъно англашилади. Биринчиси – тариқат аҳлларининг давраларида бўлиб ўтадиган зикри самоъ маросими бўлса, иккинчиси – оддий халқ орасида қаландарлар, маддохлар ва отин ойилар иштирокида ўтказиладиган турли маросимлардир. Уларнинг ҳар иккисида ҳам Машрабнинг шеърий асарлари оҳанг билан «ўқилган».

Бобораҳим Машрабнинг назмий асарлари зикр маросимларидан ташқарида ҳам ўзига хос оҳангларда ижро этилган. Шоир асарларининг туб маъно ва мазмунини англаб етган Ислом дини уламолари ёки илмли кишилар турли йиғинларда уларни панд-насихат, ўғит сифатида ўқиб, ижро этиб келмоқдалар.

Хусусан, қуйидаги мисол Қўқонлик ғазалхон Ўзганбой ҳофиз ижросида ёзиб олинди. Бунда ижрочи Бобораҳим Машрабнинг «Демас» номли ғазалига мурожаат этган. Бунда китобхонликнинг барча турларига хос бўлган белги, яъни ҳар бир мисра бир нафасда бадиҳа усулида ижро этилиб, уларни паузалар ажратиб туришини кузатиш мумкин. Лекин ғазал мисралари турлича вазнларда келади. Масалан, 15 бўғинли мисра кейинги мисраларда 16 (5-6-27 мисралар), 11 (23 мисра) ва 21 (36 мисра) бўғинли мисраларга улашиб кетади. Ушбу асарнинг «си» фригий ладиға мос куй-оҳанги ҳам ўзгарувчан бахрларига мувофиқ тусланиб туради. Айниқса унинг ритм асосида хилма-хил тузилмалар юзага келади. Масалан:

- 1 Ҳар ки-ши-нинг о-та - о-но-си а-гар ро-зи э-мас,  
 қ е қ қ қ е қ қ қ е қ қ қ е қ
- 2 Ҳаз-ра-тим ум-мат де-мас-лар ҳам Ху-до бан-дам де-мас,  
 е е қ қ қ е қ қ қ е қ(хе қ қ е қ
- 3 Ҳам я-на ул чо-ри-ёр-лар бар-ча-си дўс-тим де-мас,  
 қ е қ қ қ е қ қ е е қ(қ қ қ е қ
- 4 Пи-ру му-рид де-мас ҳа-ли-лул-лоҳ ҳам мил-лат де-мас.  
 қ қ қ е е қ е қ қ қ қ қ қ е қ

Ушбу намунада шеърий мисралардаги бахрларнинг алмашинуви куй-оҳангларда ҳам ўзгаришларни юзага келтиради. Жумладан, ушбу жиҳат пардалар алмашиш жараёнида кузатилади. Масалан, дастлабки 15 бўғинли шеърий мисраларда «си» пардаси таянч бўлса, 16 бўғинли мисрада «ре» таянч бўлади.

Асардаги куй ва сўз муштараклигини иккига ажратиш мумкин. Улардан бири нисбатан муқим тузилма бўлиб, ижро давомида асосий пардалари ўзгармасдан такрорланиб туради.



Ушбу тузилманинг оҳанги IV-III-II-I тарзидаги пардаларнинг куйилама ҳаракатига асосланган. Уни хона-бозгўй шаклининг бозгўй (ўзгармас) қисмига қиёслаш мумкин.

Бундан фарқли ўлароқ иккинчи тузилма ривожлов омили бўлган маълум ўзгаришлар билан намоён бўлиб туради. Бу куй бўлаги «хона» шаклига эга. Ўз-ўзидан ушбу ҳар икки тузилманинг ўзаро нисбати бизга мақом чолғу куйларидан маълум бўлган хона ва бозгўй шаклий нисбатларини ёдга солади. Шу ўринда негиз-оҳанг ҳаракатини таърифлашда мақомдон олим О.Иброҳимов изоҳларидан фойдаланиш мумкин. Зеро, бозгўй куйининг IV-III-II-I тарзидаги пастлама ҳаракатида «бирламчи тузилма» яъни, қадимий куй-оҳангларга хос куйи оқим тамойили кузатилади. «...қуйи оқим куйлари инсоният мусиқий тафаккурида узоқ вақт давомида ҳукм сурганлиги манбалардан маълум бўлмоқда».<sup>1</sup>

Бирламчи тузилма куйларини ғазалхонликнинг бошқа намуналарида ҳам учратиш мумкин.

Юқоридаги таҳлил бўйича хулоса қилиб айтиш мумкинки, машрабхонлик анъаналари ўзбек мусиқа мероси намуналарининг тарихий илдизларини ўрганишда муҳим манба бўла олади. Айниқса, ашула ва мақом айтим йўлларининг ижрочилик хусусиятлари шаклланишида аҳамиятли бўлган кўринади.

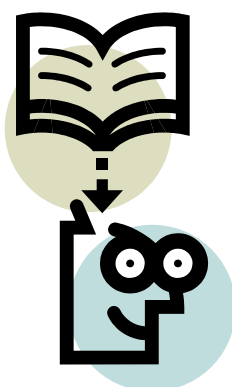
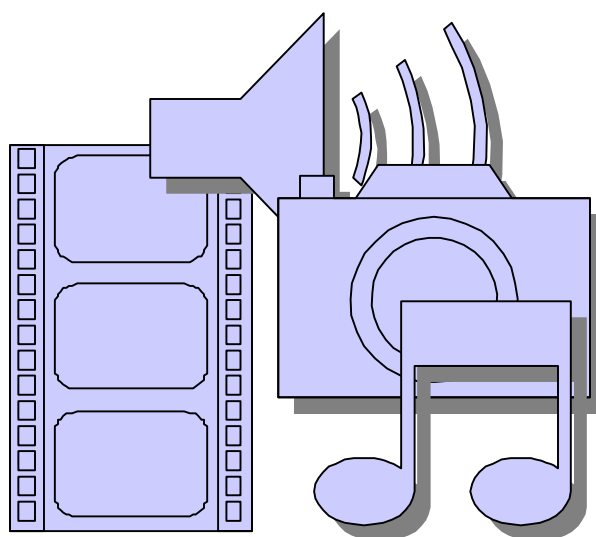
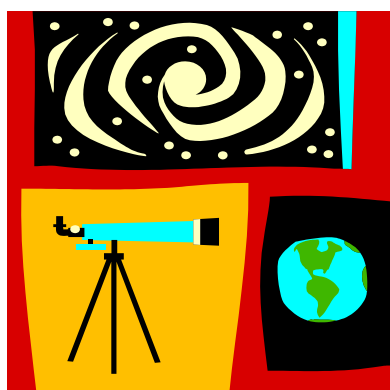
Миллий мусиқий кадриятларимиз саналмиш бу каби анъаналарни мусиқашунослик нуқтаи назаридан ўрганиш масаласи ўзбек мусиқа илми олдида турган энг долзарб муаммолардан биридир. Зеро, уларни теран англаш, унутилаёзганларини қайта тиклаш ва ҳаётга тадбиқ этиш муҳим аҳамиятга эгадир.

---

<sup>1</sup> Иброҳимов О. Мақом ва макон. –Т., Мовароуннахр, 1996. 16-б.

# МУСИҚА МАДАНИЯТИ ВА ИЖТИМОИЙ ФАҢЛАР

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ



## **ТЕРРОРИЗМ – ХАФСИЗЛИККА ТАҲДИД**

Инсоният тарихида хавфсизлик муаммолари ҳар доим долзарб бўлиб келган. Чунки халқлар, жамиятлар, давлатлар тараққиёти ҳар доим хавфсизлик билан боғлиқ бўлган. Тараққиёт доимий ҳаракатда экан, унинг ҳар бир босқичида хавфсизликка жиддий эътибор билан қараш тарихий заруратдир.

Ҳозирги даврда дунё миқёсида шаклланган хавфсизлик тизимида терроризм каби мудҳиш бир ижтимоий-сиёсий ҳодиса хавф солмоқда. Айниқса, XXI аср бошларига келиб террорчилик ҳаракатларининг сони кўпайди. Шу билан бир қаторда унинг шакллари ва жаҳон давлатларини қамраб олиши тобора кенгайиб бормоқда. Жаҳон ҳамжамяти XXI аср вабоси ҳисобланмиш бу муаммодан ташвишга тушмоқда. Дунёда бирон бир давлат терроризмдан ҳимояланган эмас. У миллат танламайди ёки давлатнинг ривожланган, ривожланмаганлигига ҳам қарамайди. Террорчилик миллий доиралардан чиқиб, халқаро миқёсида ўз тақдидини аллақачон бошлаб бўлган.

Халқаро терроризмнинг хавфини тушуниб этиш учун, аввало, терроризм сўзининг пайдо бўлиши, унинг тарихига тўхталамиз.

«Террор» лотин тилида кўрқув, даҳшат маъноларини билдиради. Терроризм эса маълум ёвуз мақсадлар йўлида, куч ишлатиш, одамларни жисмонан йўқ қилишни амалга оширадиган зўровонликдир. Террорчилар кўрқитиш ва даҳшатга солиш орқали ўз ҳукмини ўтказишга ҳаракат қиладилар. Терроризм иқтисодий, сиёсий, диний, ғоявий, миллий, гуруҳий, индивидуал шаклларда намоён бўлади. Лекин у қандай шаклда амалга оширилмасин, моҳиятан инсониятга, тараққиётга, тинчлик ва барқарорликка қарши қаратилган жиноий ҳаракатдир.

Тарихга назар ташлайдиган бўлсак, инсоният ўз тараққиётининг у ёки бу даврида терроризмга дуч келиб турган.

Миллий терроризм азалдан дунёнинг кўплаб минтақаларида, давлатларида, давом этиб келаётган мудҳиш ижтимоий-сиёсий ҳодисадир. Асрлар давомида бир минтақада яшаб келаётган турли миллатларнинг диний эътиқодларичи бўйича фарқи, бир-бирлари билан келишиб яшай олмаётганлари натижасида минглаб аҳоли қурбон бўлаётир. Анча йиллардан бери давом этиб келаётган Ҳиндистон ва Покистон, Исроил ва Фаластин можаролари, Туркия, Россия, Босния ва Герцеговина, Косово, Шимолий Ирландия каби бир қатор мамлакатларда содир этилаётган миллатчилик, диний экстримизм ғояларини асос қилиб олган терроризм шулар жумласига киради.

Сиёсий терроризмда эса сиёсий ҳокимиятни эгаллаш мақсад қилиб қўйилади. Шу билан бир қаторда мавжуд давлат тизимида, алоҳида сиёсий

етакчи ва баъзи ҳукумат арбобларига қарши қаратилган бўлади. Жаҳонни ларзага келтирган сиёсий террористик ҳаракатлар айниқса XX асрнинг 80-90-йилларида ва XXI аср бошларида авжига чикди. Кўзга кўринган давлат арбоблари террористик ҳаракатларнинг қурбонига айландилар. Миср Президенти Анвар Садат (1981), Ҳиндистон Бош вазири Индира Ганди (1984), Ливан Президенти Рене Маввад (1989), Исроил Бош вазири Исҳок Рабин (1995), Чеченистон Республикаси Президенти Аҳмад Қодиров (2004) ва бошқа кўплаб давлат арбоблари террористлар томонидан ўлдирилдилар. Терроризмнинг энг мудҳиш кўринишларидан бири советлар даврида амалга оширилди. «Қизил террор» номини олган бу даҳшатли ҳодиса «Қизил империя» халқлари бошига кўплаб кулфатлар келтирган. Қатағонлик йилларида миллионлаб одамлар давлат терроризми қурбонларига айланганлар. XX асрнинг 80-йилларида Ўзбекистонда олиб борилган қатағонлик натижасида 18000 киши айбланган.

1933 йилда Германияда ҳокимият тепасига фашистик диктатура келади. Ҳокимият тепасидаги фашизм – барча демократик эркинликларни ва прогрессив ижтимоий ҳаракатни бостиришга қаратилган ошкора террористик диктатура эди. Фашизм ирқчилик, шовинизм, зўравонлик, дохийнинг шахсига сиғиниш, давлатнинг ялпи ҳукмронлиги, шахс устидан умумий назорат ўрнатиш, жамият ҳаётининг барча соҳаларини милитаризациялаш, босқинчилик каби ғоялар асосида ўз фаолиятини юритган. Уларнинг яхудийларга қарши олиб борган миллатчилик сиёсати натижасида миллионлаб яхудийлар йўқ қилинди. Гитлер Германияси айби билан бошланган II жаҳон уриши натижасида 60 миллиондан зиёд аҳоли қурбон бўлди. Шундан 30 миллиони собиқ Иттифоқ фуқоролари эди. Уруш бошланганда Ўзбекистон аҳолиси 6,5 миллион киши бўлган. 1 млн. 433230 киши урушда қатнашган. Улардан 263005 киши ҳалок бўлган. 132670 киши бедарак йўқолган, 60452 киши ногирон бўлиб қолган. Ўша даврдаги аҳоли сонининг 6,5 млн. эканлигини ҳисобга олсак, бу катта талофатдир.

Юқорида қайт эканимиздек XX асрнинг 70-йилларида вужудга келган Италия «Қизил бригадалари», Германия Баадер-Майнхоф гуруҳлари ўз давлати доирасида фаолият олиб борган эди. Ҳозирги вақтда эса бундай гуруҳлар тараққиётга қарши бўлган ғояларни олға суриб, инсониятга хавф солаётган халқаро ташкилотларга айланди. Мусулмон оламида эса, ислом байроғи остида уюшган «Ҳизбут-таҳрир», «Ихвон ал-муслимун» («Мусулмон биродарлар»), «Ваҳҳобийлик», «Ҳезбуллоҳ», «Нурчилар» ва бошқа диний экстремистик оқим ва террористик ташкилотлар мавжуд. Улар дунёнинг кўплаб давлатларида террористлар содир этмоқдалар.

Манбаларда таъкидланишича, ҳозирги кунда 500 зиёд халқаро террористик ташкилотлар мавжуд. Шулардан «Ал-Қоида» халқаро террористик ташкилотининг асосий мақсади АҚШ, Европа ва бошқа тараққий этган мамлакатлар халқларини даҳшатга солиш, у мамлакатлар сиёсатини халқаро терроризм манфаатларига бўйсундиришдан иборат. 2004 апрелда 2005 майда Ўзбекистонда, 2001 11 сентябрда АҚШ да, 2004 йил Испания, Туркия, Россия ва бошқа бир қатор мамлакатларда террористик



ҳаракатлар собир этдилар. Ҳозирги даврда терроризм деярли дунёнинг барча мамлакатларида ўз қиёфасини кўрсатиб бўлди. Бирон бир мамлакат ўзини терроризмдан ҳимояланган, деб ҳисоблай олмайди.

Хўш, шундай экан, терроризм нега бунча тез сураатлар билан ривожланмоқда ва таъсир доирасини кенгайтирмоқда?

Бу унинг мафкуравий илдизларининг кучлилиги ва молиявий жиҳатдан бақувватлигидир. Терроризмни молий таъминлаб турган соҳалар қуйидагилардир: қурол олди-соттиси, наркобизнес, контрабанда ва ҳоказо. Жаҳон миқёсида йилига ўртача 50 миллиард миқторида қурол-аслаҳа сотилади.

Халқаро терроризмнинг авж олишини таъминловчи омиллардан яна бири наркобизнес. БМТ экспертлари берган маълумотларга кўра, Афғонистонда тўпланган героин 300 тоннадан ошади. Хар йили ундан 8 миллиард доллар даромат олинади.

«Ал-Қоида» террористик ташкилотининг раҳбари Усома бин Лоденга мана шу даромаднинг бир миллиарди тегишли бўлган. Катта маблағга эга бўлган бу биринчи рақамли террорист оммавий қирғин қуролларини қўлга киритиш учун ҳаракат қилган. Унинг ихтиёрида илмий-тадқиқот лабораториялари, спутник алоқалари, халқаро маълумотлар воситаси бўлган интернетда 8 та сайти бор. У жуда катта сармояга эга бўлган. Бу эса унга жаҳоннинг таниқли олимларини сотиб олиш ва ўз ғаразли мақсадлари йўлида фойдаланиш имкониятини берган.

Усома бин Лоден 50 зиёд давлатни ўзининг террорчилик хуружлари билан кўрқитиб бутун мусулмон олами ва Марказий осий давлатлари ҳудудида халифалик тузишни мақсад қилиб қўйган. Шунинг учун у «Ўзбекистон ислом ҳаракати» ташкилотини ва унинг етакчиларидан бўлган Жума Намонгоний ва Тоҳир Йўлдошларни қўллаб қувватлагани бежис эмас, «Ўзбекистон ислом ҳаракати» таррорчилик ташкилотининг асл мақсади давлатимизда конституцион тузумни ағдариб халифалик ислом давлатини куриш бўлган.

**Н.К. Умуров**

Ст. преподаватель кафедры  
Звукорежиссуры и  
компьютерной графики

## **К ВОПРОСУ ВЛИЯНИЯ КОМПЬЮТЕРА НА ЗДОРОВЬЕ ЧЕЛОВЕКА**

XXI век – век стремительного развития технологий, и особенно информационных. Компьютеры, как основная рабочая единица информационных технологий, направлены на облегчение и ускорение выполнения требуемого человеком труда. Компьютеры быстро и качественно выполняют множество операций, которые до недавнего времени делали в ручную. К тому же уже выполненный труд может быть сохранен или переработан многократно, что, безусловно, способствует повышению уровня

его эффективности. Но за всё в этом мире приходится платить. К сожалению, для человека цена высока – здоровье.

Работа на компьютере связана со значительной концентрацией внимания, зрительным напряжением и эмоциональной нагрузкой. Во время функционирования создаются специфические условия микроклимата: повышается температура воздуха, понижается влажность, изменяется ионный состав воздуха, наблюдается также повышенный уровень электромагнитных излучений, статическое электричество.

Эти явления могут вызвать отклонения в состоянии здоровья, которые проявляются в первую очередь в том, что у человека снижается работоспособность, быстро наступает зрительное утомление, затем появляются признаки ухудшения зрения, нарушения функционального состояния центральной нервной системы. Пока последствия работы с компьютером не изучены до конца. Однако уже известно, что системный блок компьютера даёт наибольший фон электромагнитного излучения, а не монитор компьютера (опасность представляет задняя сторона монитора, где наиболее высок уровень  $\alpha$ -излучения, поэтому монитор следует располагать задней частью к стене). Уровень электромагнитного излучения превышает допустимые нормативы в 2-5 раз, в то время как уровни ультрафиолетового и инфракрасного излучения значительно ниже принятых гигиенических нормативов, а рентгеновское излучение практически отсутствует.

В последние годы появляются сообщения о возможности индукции электромагнитными излучениями злокачественных заболеваний (рак различных органов и лейкомия). Немногочисленные данные говорят о том, что наибольшее число случаев приходится на опухоли кроветворных органов и на лейкоз, в частности.

Статистика даёт такую информацию об основных заболеваниях при работе с компьютером:

- ◆ Заболевания органов зрения – 60% пользователей;
- ◆ Сердечно-сосудистая система – 60%;
- ◆ Желудочно-кишечный тракт – 40%;
- ◆ Кожные заболевания – 10%;
- ◆ Различные опухоли (рак) – информация в процессе анализа, однако она не отрицается.

Для снижения вредного воздействия компьютера на человека необходимо соблюдать определенные требования к условиям работы, к рабочему месту; компьютер должен соответствовать гигиеническим требованиям. Кроме того, необходимо строго соблюдать режим работы на компьютере. Рассмотрим подробнее эти требования.

Каждый компьютер должен иметь следующие параметры: размер экрана по диагонали – не менее 31 см, частота кадровой развертки не менее 70 Гц, разборчивость изображения, яркость знака, окраску знака (при монохромном изображении рекомендуется желто-зеленый цвет знаков на темном фоне, при цветном – не более 7 цветов одновременно), отсутствие

геометрических искажений экрана. Корпус компьютера, клавиатура и другие блоки и устройства должны иметь матовую поверхность (без блестящих деталей, способных создавать блики).

В целях защиты от электромагнитных и электростатических полей не располагайте системный блок компьютера близко к себе, т.е. системный блок должен находиться не менее 50 см. от вас, а также он должен быть расположен задней частью к стене, одним боком к монитору, другим боком также к стене (лучше всего располагать компьютер в углу комнаты, т.к. системный блок излучает магнитные поля с боковых частей и задней стороны, передняя часть более-менее защищена). В последнее время появились модели компьютерных столов с нижней подставкой для системного блока (под столом). Такое расположение системного блока пагубно влияет на нижнюю часть тела (ноги), в частности на костный мозг, который отвечает за выработку красных телец крови (лейкоцитов).

К помещению, в котором размещается компьютер, предъявляются такие требования: объем помещения должен быть не менее 24 м<sup>3</sup> (на один компьютер), окна помещения должны быть ориентированы на север, северо-восток. Оконные проемы должны быть оборудованы регулируемыми устройствами типа жалюзи, занавесей, внешних козырьков и т.п.

Для пола рекомендуется поливинилхлоридное антистатическое покрытие (никаких ковров!). Аналогичные рекомендации для стен (панели), дверей. Выше панелей желательны звукопоглощающие материалы для снижения уровня шума.

Для отделки помещений нельзя использовать материалы, выделяющие вредные химические вещества: ДСП, моющиеся обои, пленочные, рулонные синтетические материалы, слоистый бумажный пластик. Шторы должны быть из плотных натуральных тканей, они не должны пропускать свет.

Оптимальные параметры микроклимата: температура – 19-21 градус, относительная влажность – 55-65 %. Систематически перед началом работы необходимо сквозное проветривание и влажная уборка. Это обеспечит качественный состав воздуха в помещении. Если позволяют погодные условия, работать лучше при открытых окнах, а для повышения влажности воздуха использовать увлажнители или установить емкости с водой вблизи отопительных приборов. Содержание вредных химических веществ в воздухе помещения с ЭВМ не должно превышать среднесуточных концентраций для атмосферного воздуха.

К рабочему месту требования следующие: расстояние от окна не менее 0,8 м-1 м. Светильники располагаются слева от компьютера, параллельно линии зрения. Освещение может быть естественным, искусственным (при закрытых шторах), а также смешанным. Искусственное освещение должно осуществляться системой общего равномерного освещения. Рекомендуются обычные лампы накаливания, т.к. инфракрасное излучение лампочки гасит ультрафиолетовое и электромагнитное излучение монитора. Использование люминесцентных ламп дневного освещения несут

в себе мерцающий характер светопотока, поэтому их использование не желательно, т.к. к мерцанию монитора прибавится и мерцание ламп. Освещенность на поверхности стола в зоне размещения рабочего документа должна быть средней, т.к. слишком тусклое освещение приводит к быстрому утомлению зрительных органов, а слишком яркое к их чрезмерному облучению. Допускается установка светильников местного освещения для подсветки документов. В них также применять лампы накаливания. Для компьютера нужен специальный одноместный стол (одна столешница для размещения компьютера, другая – для клавиатуры). Кресло или стул должны регулироваться по высоте («вертушка»), углы лопаток должны касаться спинки стула. Рабочая поза – прямая, слегка наклон вперед. Оптимальное расстояние от экрана до глаз 0,6 м-0,7 м. Уровень глаз должен приходиться на центр экрана или 2/3 его высоты.

Режим работы на компьютере при соблюдении всех гигиенических требований – не более 5-6 часов для взрослого, при этом через каждые 20-30 минут нужно делать перерывы на 5-10 минут, чтобы снять зрительное утомление, статическое электричество, проделать комплекс физических упражнений, улучшающих функциональные состояния ЦНС, дыхательной системы, мозгового кровообращения, ликвидирующих застойные явления нижней половины тела, ног, плечевого пояса. Два раза в год необходим контроль зрения.

Как мы видим из вышесказанного, прежде чем работать с компьютером, необходимо сначала создать все условия труда. Если бы все требования выполнялись, то было бы, на мой взгляд, меньше проблем со здоровьем. Благо если бы на компьютере выполнялась бы только необходимая работа. Однако современная молодёжь использует информационные технологии в большинстве своём только в развлекательных целях (видеоигры, просмотр клипов, Интернет-развлечения и т.д.), что не приносит обществу никакой пользы, а здоровье утрачивается в пустую. Надеюсь, что эти простые рекомендации помогут в деле воспитания здорового гармонично развитого подрастающего поколения.

**Д.М.Шомахмудова**  
Овоз режиссёрлиги ва  
информатика кафедраси,  
катта ўқитувчи

## **FINALE NOTA MUҲARRIRI**

Finale дастури энг яхши нота муҳаррирларидан биридир. У жуда қулай ва кучли нота муҳаррири бўлиб, фойдаланувчига нота варағини тўлиқ назорат қилиш имконини беради ҳамда MIDI-бошқарув ёрдамида ёзилган ноталар устидан тўлиқ назоратни таъминлайди. Унинг ўзига хос томонлари шундаки – дастур юзлаб плагинларга, шаблонларга, шрифтларга, TIFF, EPS,

PICT, WMF&Illustrator форматларидаги графикани импорт ва экспорт қилиш имкониятларига эга. Бундан ташқари дастурнинг тўлиқ комплектини Band-In-F-Box Auto-Harmonizer, Exercize Wizard, Composer's Assistantлар ташкил қилади.

Finale 2009 дастурида мусиқани ёзиш, қайта ишлаш, бирданига бир неча варағдаги ноталар билан ишлаш, SmartMusic инструменти ёрдамида жўрнавот яратиш жараёнини осонлаштириш имкониятлари мавжуд.

Бу дастурнинг қулайликларини санаб ўтишимиз мумкин:

- Дастурда иш бошлаш учун QuickStart видеоси жуда катта катта қулайлик яратади. Унинг ёрдамида ҳеч қандай қўлланмаларсиз дастурнинг ихтиёрий иш жараёни билан танишиб чиқиш мумкин. Бундан ташқари дастурда интерактив маълумотнома жойлашган бўлиб, унинг ёрдамида ихтиёрий саволга оз вақт ичида жавоб олиш имконияти яратилган.

- Дастурда ноталарни бир неча усулда, яъни MIDI-клавиатура, сичқонча, сканер, NicNotator функцияси ёрдамида киритиш мумкин.

- Дастурда ихтиёрий жойга матн ва белгиларни ёзиш мумкин.

- Дастурга ёзилган копозицияни эшитиб кўриш учун ҳамма инновацион чолгулар киритилган.

Дастурнинг интерфейси шундай тузилганки, ундаги ҳар бир хосса маълум бир тугма ёки меню ёрдамида бажарилади. Масалан нота чизиқларининг атрибутларини ўрнатиш учун StaffTool, муҳаррирликни (нусха кўчириш, кесиб олиш ва ҳоказо) бажариш учун Mass Edit Tool функцияларини чақириш керак. Дастурдан фойдаланишни бошловчилар учун қийинчилик туғдирадиган нарса бу унда бирор иш қилиш учун унга мос келувчи муҳитга (яъни мос инструмент – toolни танлаш) кириш керак. Бу муҳит танлангандан сўнг қўшимча меню чиқиб, унда қилинаётган иш учун керакли бўлган маълумотларнинг ҳаммасини топиш мумкин. Бу ҳам дастурнинг ўзига хос хусусиятларидан биридир.

Дастурда нота теришнинг турли хил усули бор. Бунинг учун уч хил инструментдан фойдаланилади:

1. Simple Entry Tool – сичқонча ёрдамида энг содда нота териш усули. Бунда компьютер клавиатурасидаги 1-9 гача бўлган сонлар нота чўзимларига тўғри келади. Масалан, 4 сони чоракталик, 7 сони бутун нотани ифодалайди. Бундан ташқари бу инструментда ноталарни ҳарфлар ёрдамида ҳам териш мумкин. А ҳарфи ля, С ҳарфи до ноталарини ифодалайди, аммо ноталарни бундай териш усули маълум бир кўникмаларни талаб этади ва бирз ноқлайликларни туғдиради. Ва албатта, ноталарни MIDI-клавиатура ёрдамида ҳам териш мумкин.

2. Speedy Entry Tool – бу усулда нота киритиш керак бўлган такт танланиб, MIDI-клавиатурада нота ёки аккордни олиб, клавиатурада унга мос клавиша босилади. Бу усулда маълум кўникмалар ҳосил қилинганча нота жуда тез терилади. Шунинг учун бу усул тезкор деб аталган.

3. HyperScribe – бу усул секвенсорга партияни ёзишни эслатади. Мусиқачи MIDI-клавиатурада чалади, дастур эса ноталарни ўзи ёзади. Бунда нота ёзишни бошлашдан олдин дастурни мослаштириш, квантизация, темпни

танлаш керак. Бу ёзувнинг аниқроқ чиқишига ёрдам беради. Фортепиано учун ноталар бирданига иккита нота йўлига ёзилиши мумкин. Бир овозли ноталар микрофон ёрдамида ҳам терилиши мумкин. Одада бу дамли чолғуларга мўлжалланган, аммо соло гитара ва овоз ҳам етарли даражада аниқ ёзилади. Албатта аудиони MIDIга ўтказиш хатоликлари бўлади. Кейинчалик уларни тузатиш имкони бор. Демак ёзувни ҳосил қилиш учун микрофон ва товуш картаси бўлиши керак. Бир овозли сололарнинг ижросида нота йўлларида дарҳол ноталар ёзилади.

Бундан ташқари ноталарни сканер ёрдамида ҳам киритиш мумкин. Қоғозда ёзилган ноталарни сканер қилиб дастур ёрдамида очилса ноталарни эшитиш мумкин.

Табиийки, дастурда муҳаррирлик ва графика имкониятлари жуда катта. Фойдаланувчи дастур ёрдамида махсус символларни, аккордлар белгиларини, лигаларни, матнни киритиши мумкин. Мусиқий чолғулар ва уларнинг белгилари ниҳоятда кўп бўлганлиги сабабли дастурга асосий белгилар киритилган, аммо фойдаланувчи ўзига керакли бўлган белгини яратиб, уни дастурга интеграция қилиши мумкин.

Дастурнинг энг қулай имкониятларидан бири шуки Бирон бир хоссани ҳар доим менюга кириб бажариш шарт эмас, балки «қайноқ клавишалар» ни белгилаб, улардан фойдаланиш жуда катта қулайлик туғдиради. Мисол уун гитара учун ноталар терилаётганда аппликатураларни жойлаштириш катта қийинчиликлар туғдиради, аммо «қайноқ клавишалар» ёрдамида бу иш ниҳоятда осонлик билан бажарилади.

Шундай қилиб Finale 2009 нота муҳаррири дунёдаги энг кучли нота муҳаррирларидан бири ҳисобланади. Унинг ёрдамида ноталарга эга электрон ҳужжатлар яратиб, бошқа фойдаланувчиларга бу ноталардан фойдаланиш имконини яратиш мумкин. Бу ҳужжатларни тузатиш, қоғозга тушириш, улардаги ўзгартиришларни хотирада сақлаш мумкин.

Бу дастур фойдаланувчига ўзининг ижод потенциалини, мусиқага бўлган муносабатини максимал даражада очишга ёрдам беради.

**Ш.А.Гафурова**

Овозрежиссёрлик кафедраси,  
доцент

## **ТОВУШ КАРТАСИ**

Товуш картаси -бу компьютернинг системали блокида жойлашган микросхемалар платосидан иборатдир. Уни компьютерга ўрнатиш учун картанинг ён томонидаги катта тешикни шинага улаш керак. Кўпчилик арталарда бир нечта ички ва ташқи тешиклар бор. Ташқи тешиклар кўпинча қуйидагилар учун мўлжалланади: чизиқли кириш, чизиқли чиқиш, микрофонли кириш, ва наушниклар учун чиқиш, MIDI-қурилма ёки сичқончани улаш учун 15 контактли тешик. Ички тешиклар хотира

модуллари, CD-дискководни улашга мўлжалланган, баъзи ҳолларда қўшимча товуш карталарини улаш учун махсус тешиклар ҳам бўлади.

Товуш картасининг қандай танланишига қараб, товушнинг сифати, тезлиги, ишлашнинг қулайлиги ўзгаради. Уларнинг баҳоси 10\$ тортиб, то бир неча минг долларгача боради.

Товуш картасининг энг муҳим таркибий қисмларидан бири – бу рақамли-аналогли ва аналог-рақамли ўзгартирувчилардир (преобразователи), уларнинг сифатига товуш картасининг ишлаши боғлиқдир.

Яна товуш карталарида ички қурилган товушли модуль бўлиб, у MIDI ёрдамида бошқарилади. Асосан бу WT-синтезатор, баъзи ҳолларда FM-синтезатор бўлади. FM-синтезатор – бу товушлар генерацияси учун частотали модуляциядан фойдаланувчи синтезатордир ва унда жаранг электрон жарангга яқиндир. WT-синтезатор тўлқинли шакллар таблицасидан фойдаланувчи модулдир, бунда жаранг табиийроқ бўлиб, акустиктик жарангга яқиндир. WT-синтезатор сэмпллаш ёки ташқаридан сэмплларни киритиш имконига эга.

Сэмплланган чолғунинг жаранги сифатлироқ бўлиши учун, у хотирага ёзилган кўп товушларга эга бўлиши керак. Шунинг учун WT-синтезаторнинг жаранг сифати, одатда, товуш картаси хотирасининг ҳажмига боғлиқ. Ҳозирги вақтда кўпгина товуш карталари қўшимча инструментларни киритиш учун компьютернинг оператив хотирасидан фойдаланадилар.

Бундан ташқари товуш карталарига эффектлар блокини ички қурилади, унинг ёрдамида жарангга реверберация, хорус, фазо ва бошқа эффектларни қўллаш мумкин. Аммо ихтиёрий товуш карталари ҳам турли хил MIDI-каналларга бирор-бир алоҳида эффектни қўллаш имконини бермайди.

Товуш карталарини тахмининан учта категорияга ажратиш мумкин. Биринчи категорияга энг содда товуш карталарини киритиш мумкин, улар энг содда ўйинларнинг овозларини чиқариш ва бошқа элементар мақсадлар учун мўлжалланган. Уларда унча катта хотирага эга бўлмаган содда WT ёки FM-синтезаторлар ва энг содда ЦАП/АЦПлар бўлади. Уларнинг баҳоси 35 доллардан кўп бўлмайди.

Иккинчи категорияга яримпрофессионал деб аташ мумкин бўлган товуш карталарини киритиш мумкин. Улар ёрдамида товушли ва MIDI-файлларни тинглаш, видео, учўлчовли товуш эффектларига эга бўлган мураккаб компьютер ўйинларининг овозини чиқариш мумкин. Зарурият туғилганда уларда профессионал даражадаги материал билан ҳам ишлаш мумкин. Аммо ресурсларнинг баъзи ҳолларда етишмаслиги сезилиб туради. Бу карталарда сифатли ЦАП/АЦП, синтезатор, сэмплер учўлчовли товуш учун махсус қурилмалар ва ҳоказолар бўлади. Уларнинг нарҳи 500 долларгача бўлиши мумкин.

Учинчи категорияга профессионал системаларни киритиш мумкин. Уларда одатда товуш билан ишлаш реал вақтда олиб борилади. Улар ёрдамида узлуксиз кўпканалли ёзувни ёзиш ва бошқатдан эшитиш (воспроизведение) мумкин. Уларда махсус кўпсонли товуш тешикларига эга бўлган сигналли процессорлар ишлатилади.

Бундай товуш картаси шиналар ёрдамида қўшимча ташқи модулга уланиши мумкин. Одатда профессионал карталарда ички қурилган синтезатор ёки сэмплер бўлмайди, аммо MIDI-ахборотни бир нечта MIDI-чиқишларга юбориш мумкин ҳамда бир вақтда жарангловчи чолғулар сонини кўпайтириш мумкин. Бу даражадаги товуш карталари билан ишлаш учун жуда қиммат программ таъминот зарур бўлади, унинг баҳоси ҳамма компьютер таркибий қисмларининг бирлашган нархидан ҳам кўп бўлиши мумкин. Шунинг учун улар асосан профессионал овоз ёзиш студияларида ишлатилади.

Энди компьютер ёрдамида товуш билан ишлаш учун керак бўладиган бошқа қурилмаларни кўриб чиқамиз.

### Қурилмалар

Биринчи навбатда, бу албатта, MIDI-клавиатурадир. Унинг ёрдамида MIDI-муҳаррир йўлларига ёзув (запись) бажарилади, нота териш ишлари осонлашади ва ҳоказо. MIDI-клавиатурадан фойдаланиш аудиоматериал билан ишлашда, сэмплларни бошқаришда ёки синхронизацияда ҳам қулайдир. Агар бундай клавиатура бўлмаса, ихтиёрий компьютер дастурида MIDI-ҳодисаларни ёки ноталарни чизишни қўшиш имконияти бордир. Бундай дастурларнинг кўпчилигида махсус виртуал клавиатурани монитор экранига чақириш функцияси ҳам мавжуд бўлиб, сичқонча ёки оддий алфавит-рақамли клавиатура ёрдамида ноталарни териш мумкин.

MIDI-клавиатура ўрнида ихтиёрий ўз клавиатурасига ва MIDI-чиқиш – MIDI OUTга эга бўлган ташқи синтезатор ёки сэмплердан ҳам фойдаланса бўлади. Аммо бу қурилмаларда клавиатура камфункционалдир, чунки бу қурилмаларда эътибор кўпроқ товуш ва унинг параметрларига қаратилган бўлади.

Товушли модулга эга бўлмаган алоҳида қурилма кўринишидаги MIDI-клавиатурадан фойдаланиш жуда қулай, у ҳеч товуш чиқармайди, балки компьютерга ёки товушли модуллarga MIDI-ахборотларни юборади. Кўпгина MIDI-клавиатуралар сурилувчи регуляторлар билан таъминланган бўлиб, уларнинг ҳар бири у ёки бу MIDI-ахборотнинг қийматини узатишга дастурлангандир. Мисол учун баландлик ғилдираги, босимни ўзгартириш, дастурларни ўзгартириш ва ҳоказо. Ижро вақтида енгил, оғирлаштирилган ва механик MIDI-клавиатураларни ҳис этиш мумкин.

Яна керак бўладиган қурилмалардан бири микрофонлардир, улар ёрдамида овозни ёки бошқа бирор-бир акустик инструментларни ёзиш мумкин. Микрофонларни танлашда унинг амплитуда-частотали характеристикасига эътибор кериш керак, чунки частотали диапазоннинг турли хил бўлакларида микрофонлар ўзларини турлича тутадилар. Яна шуни эсда тутиш керакки, фантом таъминотли микрофонлардан фақатгина микшер пулти бор жойдагина фойдаланиш мумкин. Одатда микрофонларнинг нарҳи уларнинг сифатларига тўғри пропорционалдир. Одатда жуда яхши микрофонлар бир неча минг долларгача туриши мумкин, аммо кўпгина



студиядаги ёзувлар учун 100 доллардан то 500 долларгача бўлган микрофонлардан ҳам фойдаланса бўлади. Ёзув сифати фақатгина микрофоннинг сифатидан эмас, балки улардан тўғри фойдаланишга ҳам боғлиқ. Бу ерда микрофонларнинг сони, уларнинг жойлашуви, бинонинг акустикаси, мусиқачиларнинг сони ва жойлашуви ва шу каби омиллар ниҳоятда аҳамиятлидир.

Компьютер студиясининг асосий мақсади – бу CD, DVDлардаги иш маҳсулини ёзиш ва студиядан ташқарида ёзувни эшитиш имкониятларини яратишдир. Бунинг учун ҳам махсус қурилмалар керак.

Бундан ташқари ташқи товуш модуллари ҳам керак бўлади, улар товуш карталари билан бир қаторда MIDI билан ишланаётганда қўлланилади. Бундай модуллардан фойдаланаётган вақтда товуш картасидан фойдаланишнинг кераги ҳам йўқдир, чунки MIDI-интерфейслар мавжуд бўлиб, улар MIDI-ахборотни компьютернинг кетма-кет ёки параллел портлари орқали йўналтира оладилар. Компьютернинг ташқи интерфейсига кетма-кет ёки параллел равишда бир нечта товуш модуллари уланади, мисол учун сэмплерлар ва синтезаторлар. Бу ҳолда бирор бир клавиатурали модулдан MIDI-клавиатура ўрнига MIDI-ахборотни бошқаришда фойдаланиш мумкин, компьютер эса қулай секвенсор ролини ўйнайди. Одатда битта секвенсор дастури ишлатилади. Агар дастур ёрдамида аудио

**М.А. Абдуллаева**  
Старший преподаватель  
кафедры Языков

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

За годы независимости Узбекистана музыке как виду искусства придается все большее и большее значение. Появляются все новые возможности для изучения истории и теории национальной и мировой музыкальной культуры. Новые технологии распространения информации (Интернет, телевидение, и другие современные средства массовой информации) делают доступным для многих пользователей огромное количество научной и популярной литературы в любой области знаний. Эпоха глобализации предоставляет не только новые возможности доступа к этим знаниям, но также безграничные возможности взаимообмена информацией. Все это приводит к тому, что многие определения и значения понятий передаются без перевода, слегка изменяя лишь произношение слов (inauguration – инаугурация, perfection – перфекционизм, brutal – брутальный, attraction – аттрактивность и т.д.) Во многих случаях это оправдано тем, что дословный перевод теряет точное значение того или иного понятия. Развитие любого языка еще с древних времен предполагает заимствование иностранных слов, таким образом, углубляя и расширяя лексику языка.

Во многих языках есть группа слов и терминов, которые являются общими для многих языков, например слова: анализ, синтез, революция, коммуникация и т. д.

Однако процесс глобализации ускоряет взаимозаимствование иностранных слов, что приводит к тому, что слова и выражения иноязычного происхождения все чаще встречаются в научно-популярной, технической, художественной литературе, газетах и журналах, сменяя друг друга, не всегда успевая укорениться в лексике языка.

Научный язык в той или иной области предполагает использование специализированной лексики, с помощью которой знатокам легче давать определения и выражать свои идеи. Термины из латинского и греческого языков издавна используются в таких науках как философия, медицина, психология, юриспруденция и т. д. Итальянский язык очень важен для музыкантов, так как темповые и динамические оттенки представлены в основном терминами из итальянского языка. Таким образом, вопрос об использовании иностранных слов в современной научной речи с одной стороны не теряет актуальности, с другой – неоднозначен.

Анализ данного явления может помочь не только точно и правильно определять значения привнесенных из других языков слов, но также дает возможность проследить насколько действительно необходимы в тех или иных случаях заимствования и нововведения.

Встречая заимствованные из других языков слова необходимо рассматривать их в контексте, так как смысл может меняться в зависимости от сферы их применения.

Так Хохлова В. в статье «Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика» (Наука, Музыкальная Академия, №3 2002) использует такие слова, как, например:

«дефиниции» (стр.36, 40) (от лат. *definitio* – определение)

одноаффектность, аффект (там же) – (от лат. *affectus* – душевное волнение, страсть, бурная кратковременная эмоция, возникающая, как правило, в ответ на сильный раздражитель). Слову одноаффектность автор дает определение:

*«Теория одноаффектности: аффект, охватывая законченную музыкальную форму, должен длиться долго, чтобы произвести сильное эмоциональное впечатление».* (стр.34)

Далее:

«экзегетика слова» (стр.37) (от лат. *exegetikos* – разъясняющий)

«аэмоционализм» (там же), здесь потребуется более детальное рассмотрение. Слово происходит и от французского *emotion* – волнение, и от латинского *emoveo* – потрясаю, волну, а приставка «а» означает отрицание. Следовательно, слово используется в значении «бесчувственности», отсутствия эмоционализма.

Следующее выражение:

*«...асафьевская интонация: она оказалась параллелью словесной лексемы, наименьшей смысловой единицы вербального языка».* (там же, стр.38).

Слово «лексема» – единица лексического уровня языка, это определение известно нам из языкознания. А вот слово «вербальный» заимствованно и обозначает «словесный» (от лат. verbalis), то есть разговорный, общеупотребительный.

Далее читаем:

*«...если категории «произведения», «музыкальной формы» коррелируются с целым, гештальтом и с содержанием, то текст составляет соотношение элементов во времени, репрезентирует эти элементы (аккорд, мотив, тема и т.д.) в качестве наделенных семантикой».* (там же, стр. 40).

Слова «коррелирует» и «репрезентирует», в данном контексте употребляются соответственно в значениях «соотносятся» и «представляет». Слово «гештальт» от нем. Gestalt – форма, образ, структура. Определение Гештальт получило широкое распространение в психологии в эпоху модернизма и постмодернизма, определяя принцип целостности в качестве основы при исследовании сложных психических явлений.

Следующее выражение:

*«Эмоционально-суггестивная, музыкально-иррациональная сфера рассматривается как внезнаковая».* (там же стр.40).

«Суггестивное» (от лат. suggestio – внушение, намек) скорее всего, используется в данном контексте как воздействие на эмоции, на подсознание посредством звуковых или других ассоциаций.

Далее для примера можно взять статью Керечашвили Т. «К Вопросу об Интеграции Музыкального и Кинематографического Искусства». (Музыка и Время, №1 2006) в которой она пишет:

*«... киноимманентика укоренилась как само собой существующее явление».* (стр. 37)

Слово имманентика происходит от латинского слова immanens – «пребывающий» в чем-либо, «свойственный» чему-либо. Таким образом «киноимманентика» скорее всего можно определить как нечто присущее, свойственное кинематографу.

Далее идет слово «синкретичный» (от лат. synkretismos – соединение) обозначает явление смешения, слияния разнородных элементов, в данной статье слияние музыки, поэзии, танца и других изобразительных форм и жанров.

Следом автор пишет:

*«Речь идет о темпе, динамике, скорости и рапидности нового искусства»* (стр.37).

В данном предложении слово рапидность обозначает, скорее всего «скорость», от английского слова rapid – «быстрый». Автор использует несколько синонимов имеющих общее значение – быстрота (темп, динамика, скорость, рапидность) скорее всего, для того чтобы усилить значимость определения нового искусства. Однако возникает вопрос насколько оправданно употребление четырех синонимов в одном предложении, учитывая то, что три слова являются словами иностранного происхождения. И если «темп» и «динамика» – слова давно и прочно укоренившиеся и

получившие широкое распространение в русском языке, то слово «рапидность» является неологизмом и требует специального определения.

Следующий пример: «симультативная декорация» (от французского *simultane* – одновременный). В данном случае употребление слова «симультативный», вполне оправдано, так как всего лишь одним словом позволяет заменить длинное определение – «одновременная установка на сцене всех декораций, необходимых для одного представления». Использовалось в основном в Средневековом театре.

«Интегральное кино» (стр. 40) еще одно выражение, требующее определения. Слово «интегральный» (от лат.) обозначает «неразрывно связанный, цельный, единый». По контексту же слово употреблено в значении «объединяющий», то есть система смешанного типа, охватывающая все виды деятельности, такие как музыкальное, драматическое, изобразительное искусство.

Далее автор цитирует выдающегося кинокритика Эмиля Вюйермоза. Встречающиеся в цитате слова «визионеры» и «синеграфист» (стр.41) в результате подстрочного перевода, должны, по всей видимости, означать соответственно слова «зрители» и «кинематографист». Данный образец как раз является очень хорошим примером, где не надо было бы использовать иностранные слова, запутывая читателя.

В книге «Музыка как Искусство» (Санкт-Петербург, 2002) В. Холопова использует такие слова как: эвдемонизм (от греч. *eudaimonia* – счастье, довольство); этос (от греч. *ethos* – внутренний строй и характер воздействия на человека); гедонизм (от греч. *hedone* – наслаждение); аллюзия (франц. *allusion* – намек); модус (от лат. *modus* – мера, образ, способ). Многим читателям, исключая лишь узкий круг сверхобразованных интеллектуалов, придется покопаться в специализированном словаре, чтобы определить точное значение таких слов. Другой выход, приложить к тексту толковый словарь малоупотребительных слов встречающихся в тексте. (Глоссарий от лат. *glossarium* – собрание).

Вот, например автор пишет: *«Музыка своим очеловечиванием мира осчастлиливляет, эвдомонизирует круг человеческого бытия»* (стр. 10).

Если слово «эвдомонизирует» перевести как «осчастлиливляет», то получится, что автор просто дает своего рода греческий эквивалент слову «осчастлиливляет». Одним словом, смысл был бы понятен и без использования иностранного неологизма.

Ограниченный размер данной статьи не позволяет подробно остановиться на каждом слове. Цель данной работы лишь привлечь внимание к проблеме употребления иностранных слов в научных трудах.

Как мы видим из вышеизложенного материала, употребление иностранных слов, неологизмов и заимствований может значительно обогатить язык, на котором излагается материал. Применение такого рода терминов помогает автору раскрыть излагаемую идею, придавая ей более красноречивый и характерный смысл. Специфика научного изложения нуждается в более глубоком раскрытии проблемы, свойственной

исключительно данной теме, предмету или явлению. При этом необходимо соблюдать точность и краткость изложения, что сокращает возможность описательной техники.

Однако избыточное увлечение употреблением заимствований может привести к излишней перегрузке и усложнению, что, в свою очередь ведет к трудностям в понимании текста, а иногда и к искажению смысла, в силу того, что толкование иностранных слов может иметь разное значение. Увлеченность автора исследованием, его широкий кругозор, знание иностранных языков, вовлеченность в мировой процесс развития научной мысли раскрывает перед ним широкие возможности введения все новых слов и выражений. Тем не менее, «научное» не должно обязательно быть синонимом «непонятному». Доступность, четкость и понятность должны быть определяющими критериями научной литературы.

**Рахмонова С.**  
«Тиллар» кафедраси  
катта ўқитувчиси

### **СОНЕТДА ОБРАЗ ЁРҚИНЛИГИ ВА ЯХЛИТЛИГИ**

Ҳар бир шеърӣй шакл поэтик образнинг ёрқин ва яхлит чиқишига ёрдам берадиган имкониятларга эга. Шу жиҳатдан қаралса, сонет жанри алоҳида ажралиб туради. Сонетга қўл урган ижодкор ўзи яратаётган образнинг ғоявий-бадий салмоғини тўлиқ сақлаган ҳолда унинг ёрқин ва яхлитлигини ифодалашга ҳаракат қилади. Ҳалима Худойбердиева сонетлари ана шу жиҳатдан диққатга молиқдир.

Маълумки, сонет тезис ва антитезис ҳамда синтездан иборат шеърӣй шакл (структура) асосида ташкил топади. Поэтик структуранинг мана шундай тартибда барқарор сақлаган ҳолда образнинг яхлитлигини, унга хос хусусиятларни ёрқин ифодалаш жиҳатидан сонет яратиш ижодкордан катта маҳорат ва ўткир поэтик дид талаб этади. Ҳ.Худойбердиева ўз сонетларида бунга эришган, деб бемалол айтиш мумкин.

У сонетларининг бирида ошуфта қалб эгасининг ҳаловатсиз кечаётган умрини икки шўхчан кўз мисолида ифодалашга ҳаракат қилади. Айни пайтда икки шўхчан кўзнинг тун оғушида чақнаган юлдузларга менгзалиши поэтик образнинг ёрқин чиқишига имкон берган. Сонетнинг тезисида шоира образнинг шеърхон тасаввурида яратилажак қиёфасини мана шу тариқа ёрқин чиқишига эришади:

*Ойдин кеча. Юлдуз милтирар,  
Ойдин кеча. Чарақлар само.  
Жуфт шўхчан кўз мени ўлдирар,  
Яна ўзи тирилтар аммо<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Худойбердиева Ҳ. Садоқат. –Т., “Адабиёт ва санъат”, 1983. 8-б.

Аммо образнинг барча қирралари шоира наздида етарли эмас. Шу боис, у сонетнинг иккинчи бандини ҳам тезисни кучайтирувчи ёрдамчи тезис сифатида келтиради. Унда лирик қаҳрамоннинг икки шўхчан кўздан айрича яшай олмаслиги ифодаланган. Аини пайтда лирик қаҳрамон ўзи мубтало бўлган дарддан фориғ бўла олмаслигидан шикоят қилади. Кўриниб турибдики, икки шўхчан кўздан айрила олмаслик, унга ошуфталиқдан қутула олмаслик каби кечинмаларни айтиш орқали севишган дилларнинг бедаво дардга чалинганлигини эътироф этади. Бу нарса образнинг барча хислатлари мужассамлашган ҳолда яхлит чиқишига олиб келган:

*Севмасам гар улар боққан тоб,  
Оғир гуноҳ, кўзга қўнгай гард.  
Севсам бўлмас ўтига чидаб,  
Оҳ, ўртоқжон, бу қандайин дард?*

Юқорида келтирилган иккита поэтик тезисда ошуфталиқ ва унга хос руҳий ҳолатлар ифодаланган бўлса, поэтик антитезисда лирик қаҳрамон икки шўхчан кўздан кечиб, кеча олмаслигини, кечмаса, бир азоб, кетса минг азобга қолишини сонетга хос ёрқинлик билан ифодалайди:

*У чақнаса менга тинчлик йўқ,  
У чақнаса дудсиз қуяман.  
Чақнамаса мен ғамга тўлиқ,  
Чақнамаса қора қияман...*

Сонетнинг тезис ва актитезисда ошуфта юракнинг аросатдаги ҳолати ифодаланган бўлса, унинг синтезида бундай ҳолат севишган ҳар бир юрак учун абадий ва барқарор эканлиги эътироф этилади:

*Кўкда юлдуз маъсум милтирар,  
Пастда жуфт кўз мени ўлдирар...*

Мазкур синтезнинг моҳияти шундаки, кўкда юлдузнинг маъюс милтираши кишини ўзига қанча мафтун этса, ердаги шўхчан кўз ҳам ошиқни ўзига шунча жалб этади. Мана шу тариқа бутун сонет поэтик структурасида ошуфта қалбнинг беҳаловатлиги, мафтункорлиги тугал ифодасини топган.

Сонетга хос поэтик образнинг ёрқин ва яхлит чиқиши бутун асар давомида юзага чиқади. Ундаги ҳар бир поэтик тафсил, чизги образ қиёфасини тўлақонли чиқишига хизмат қилади.

Поэтик образнинг шеърхон тасаввурда ёрқин ифодаланиши унинг яхлитлигини англатади. Бу нарса барча поэтик жанрлар учун етакчи хусусият ҳисобланади. Лекин образнинг сонетга хос яхлитлиги шу билан белгиланадики, унда образ сонет жанрининг мураккаб бадиий структурасида туғилиши шарт. Демак, сонет яратиш учун ижодкор воқелиқни ана шу

жанрнинг нигоҳи билан қабул қила олиши лозим. Бунда у ўз кечинмаларини сонетга хос композиция, поэтик структура орқали ифодалай олиши зарур. Ҳ.Худойбердиева бу жиҳатдан жанрнинг барча поэтик талабларини мукамал ўзлаштириб олган. Унинг қуйидаги сонетида ноумид кетган ошиқдек кечирим сўраш мотиви етакчилик қилади.

Сонетнинг поэтик тезисида лирик қаҳрамон ўзининг хатти-ҳаракатларини оқлашга интилади:

*Мен Сиздан сўрайман бу кеч кечирим,  
Ҳижрон бўлганим-чун, бўлмайин висол.  
Гарчанд умрингизнинг тонги, кечини –  
Аралаш қилдим мен карталар мисол<sup>1</sup>.*

Биров унинг узрлари камлик қилгандек туюлади. Шунинг учун шоира биринчи поэтик тезисни кучайтириш мақсадида иккинчи тезисни келтиради:

*Ўйлайсизми, мени қилди деб атай,  
Сизга бурилмасдан кетганим-чун тик.  
Мен дардли кўксимни ёриб кўрсатай –  
Борми унда Сизга зарра ёмонлик.*

Сонетнинг лирик кульминацияси антитезис вазифасини ўтайди. Бу қисмда у ошиқнинг севгисини инкор қилиш сабабини айтади. Дарҳақиқат, лирик қаҳрамон ошиқнинг дардига малҳам қўйиш ўрнига оғу берганлигини рўй-рост тан олади:

*Гарчанд, оқлай олмас ўзин айбдор дил,  
Ишонинг, сезмасдан қолдим мен у чоқ –  
Табиб бўлайин деб бўлганим қотил,  
Малҳам бўлайин деб урганим пичоқ.*

Лирик конфликти кескин драматизм асосига қурилган бу хилдаги сонетларда синтез ҳал қилувчи аҳамиятга эга бўлади. Мазкур сонет синтезида лирик қаҳрамон ўзининг хатти-ҳаракатини, унинг ошиқ учун қай даражада ҳалокатли эканлигини тан олган ҳолда ночор ошиқдан кечирим сўрайди:

*Беаёв ишқингиз ўтин ўчирдим,  
Кечира олсангиз агар, кечиринг.*

Юқоридаги қисқача таҳлилдан шу нарса аён бўладики, сонет жанрида образнинг яхлитлиги тезис ва антитезисда ифодаланган туйғуларнинг ягона синтезга келиши билан юзага чиқади.

---

<sup>1</sup> Худойбердиева Ҳ. Ўша тўплам. 156-б.

Поэтик жанрлар сирасида фақат сонетгина мана шундай мураккаб поэтик структура орқали образни яхлитликка олиб келади. Унинг синтезидаги лўнда поэтик хулоса образдаги яхлитлик ҳамда ёрқинликни таъминлайди.

Хулоса қилиб айтганда ўтган асрнинг 80-йилларида яратилган сонетларда, хусусан, Ҳ.Худойбердиева сонетларида бундай хусусият кўзга аниқ ташланади. Шу жиҳатдан қаралса, XX асрнинг сўнгги чораги ўзбек сонетлари поэтик жиҳатдан мукамалликка эришган деб бемалол айтиш мумкин.

**Ж.А.Назарова,**

Кандидат филологических наук,  
доцент, кафедра языков

### **ОБУЧЕНИЕ ЧТЕНИЮ НА ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ В МАГИСТРАТУРЕ ФАКУЛЬТЕТА АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ**

На наших занятиях как в бакалавриате, так и в магистратуре чтение занимает в ряду с другими аспектами образования достаточно прочное место. Это объясняется тем, что у студентов необходимо формировать чёткие произносительные навыки, зрительно облегчающие процесс восприятия, что важно на вокальном факультете. Обладая чёткими произносительными навыками, студент воспринимает, узнаёт и понимает новые слова, учится их правильно «озвучивать», воспринимать на слух.

При выработке навыков слушания важно приучить студента слышать и понимать итальянскую речь в нормальном темпе с соблюдением речевого потока.

Для итальянского языка существенно чёткое интонационное оформление предложения, т.к. оно делится на синтагмы, группы слов, объединённых по смыслу и в интонационном отношении. Сочетания слов, отдельные единицы объединяются общим ударением и произносятся слитно (например, артикли, предлоги произносятся слитно с тем словом, с которым они употреблены). Это называется речевым потоком и особая сематическая роль отводится последнему ударению, на котором происходит движение тона: либо повышение, либо падение. Этот момент требует особого внимания и здесь он затронут лишь в связи с необходимостью выработать правильные навыки чтения.

На занятиях используется аудирование (чтение преподавателем нового текста и восприятие его студентом на слух, чтение студентом текста и др. виды, развивающие речь студента), мы же подробно остановимся на чтении, как самостоятельном виде речевой деятельности вместе с говорением, слушанием и письмом, т.к. чтение имеет свои особенности и характеристики.

Развитие умения самостоятельно читать – важнейшая составная часть обучения чтению при изучении иностранных языков.



На начальном уровне чаще всего используется чтение вслух, т.к. это одновременно и урок слушания живой речи. Правильность, связность, толковость чтения – обязательные условия для аудиторной работы.

В магистратуре чтение занимает особое место, т.к. студенту приходится много читать специальной литературы, на основе которой он составляет реферативное сообщение по выбранной теме. Этот этап предполагает выработку прочных навыков самостоятельной работы с литературой по специальности: о новейших достижениях в области оперного искусства, об исполнительстве, творческом пути артистов и композиторов, приходится знакомиться с партитурами нередко на итальянском языке. Умение работать с книгой имеет немаловажное значение в приобретении различных навыков, необходимых будущему специалисту в его последующей работе: подборе материала на определённую тему, пользовании словарём-справочником, энциклопедией, периодикой и т.д.

Читая, студент обогащает свой словарный запас, закрепляет грамматические конструкции, учится научному стилю речи, схватывать общее содержание прочитанного, понимать то, что прочитал, замечает структуру языка.

При чтении нужно обращать внимание на интонацию фраз, темп чтения, ударение. Процессу чтения предпосланы упражнения на отработку артикуляции трудных звуков, слогов, слов, словосочетаний и предложений.

Проиллюстрируем это примерами. Прежде, чем читать текст «*La scuola di canto romana*» (римская школа пения), мы отрабатываем произношение незнакомых слов из текста: *agire, affitare, lampadario, disadorno, sfarzoso, successore, assomigliare, essere in gran voga* и др.

Затем даётся задание – найти русские эквиваленты к определённым словосочетаниям: *un duettto amoroso, il valore musicale, inaugurazione del teatro, accento drammatico*.

Чтение вслух – один из важнейших этапов начального обучения, развивающий технику чтения. Правильность, связность, толковость чтения – обязательные компоненты, от которых зависит степень понимания студентом иностранного текста.

В жизни студента и особенно будущего магистра чтение про себя играет весьма существенную роль. Ему приходится много самостоятельно читать, и этот вид чтения также практикуется на занятиях. Необходимо контролировать сознательность прочитанного с помощью вопросов, плана, передачи содержания.

На занятиях используются следующие виды обучения чтению: просмотровое, ознакомительное, изучающее.

Просмотровое чтение для студента необходимо, т.к. он должен уметь выбрать из множества литературы нужные для него данные. Чаще всего этот вид чтения отрабатывается на периодике – газетах, журналах, сборниках и т.д. Учащиеся читают заметки о конкурсах, оперных спектаклях, важнейших событиях в культурной жизни Италии и мира.

В работе над выработкой навыков просмотрового чтения мы используем газеты, журналы, сборники и др. на итальянском языке, которые имеются в наличии.

Конечно, студенты ограничены в выборе газет и журналов, чаще всего это делается на специально отведённых уроках. Студенту предлагается статья, которую он должен просмотреть и изложить основную мысль в нескольких словах (по-русски или по-итальянски в зависимости от его подготовки).

Просмотровое чтение знакомит учащихся с большим объёмом литературы по специальности, учит умению найти главное и второстепенное, создаёт базу для потенциального словаря. В процессе работы он вырабатывает умение отличать слова, важные для понимания текста и те, без которых можно обойтись. Особенность просмотрового чтения объясняется и тем, что сдавая государственную аттестацию по итальянскому языку, он должен продемонстрировать своё умение передать содержание небольшой статьи за две минуты.

Ознакомительное чтение вырабатывает навыки понимания общего содержания прочитанной литературы. Это чтение про себя. Такое чтение вырабатывает у студента навыки непосредственного понимания читаемого без предварительного анализа и объяснения лексики, грамматики, перевода, поэтому по объёму тексты небольшие и лексика знакомая.

Изучающее чтение – наиболее важный компонент в период учёбы в вузе. Оно ставит задачи изучения текста учащимися, уяснения его значения, его грамматическое и лексическое расчленение. Такой вид чтения предполагает всестороннее понимание и речевое использование читаемого текста. Задача изучающего чтения – понимание читаемого. Изучающее чтение даёт целевую установку – воспроизвести полученную информацию в творческом осмыслении. В работе над изучающим чтением все объяснения даются: а) перед чтением, б) после него. Комментируются незнакомые слова и слова, имеющие другой оттенок значения в данной речевой конструкции.

Изучающее чтение сопровождается соответствующими заданиями, как ответы на вопросы, пересказ текста, составление плана, иногда переписывания текста, выписывание цитат, различные упражнения грамматического порядка, лексическая работа. В процессе работы над изучающим чтением учащиеся составляют пересказы, пишут сочинения и как результат – рефераты.

Этот вид чтения особенно важен на первом этапе обучения, т.к. он учит студента работать с книгой. Учащийся должен овладеть определёнными практическими навыками работы с источниками, уметь делать самостоятельные выводы из прочитанного, цитировать, находить в тексте положения, подтверждающие или опровергающие, выдвинутые им положения. Умение читать, делать записи о прочитанном, систематизировать собранный материал, соотносить прочитанный материал с ранее известным, требует определённой целевой установки. Поэтому с самого начала нужно обучать студента работать с книгой. Ему необходимо объяснить значение

предисловия, различия в шрифтах, сносок, правил составления словаря и т.д., рассказать как пользоваться библиографией.

Учитывая, что чаще всего студент работает самостоятельно по литературе, связанной со специальностью, необходимо ознакомить его с организацией извлекаемого материала.

Итак, чтение позволяет систематически и целенаправленно вести работу по повышению культуры устной речи, в процессе чтения накапливается соответствующая лексика, закрепляются навыки устной речи.

При чтении учащийся приучается соблюдать паузы, ударения, интонации, вырабатывает умение говорить. Чтение развивает навыки слушания и осмысленного проговаривания.

Работа над правильным литературным произношением, что очень важно вокалисту, также связана с обучением чтению. Заучивание наизусть помогает постановке правильного произношения. Вокалисты с первых же лет обучения учат арии, песни, стихотворения, что положительно сказывается на развитие их речи. Этот вид работы практикуется ещё и потому, что тесно связан с аудированием. Развитие у студентов, изучающих итальянский язык, навыков слушания и понимания речи имеет первостепенное значение, ибо аудирование включает в себя процесс «слушания» и «слышания». Постоянная практическая тренировка в слушании, разговоре, чтении и письме является одним из решающих факторов овладения иностранным языком.

**Б.З.Рахимова**

Ижтимоий сиёсий фанлар кафедраси,  
катта ўқитувчиси

## **ГРАФИКА САНЪАТИ**

Таъсвирий санъатнинг энг мураккаб ва жозибадор турларидан бири бу графика санъатидир. XXI аср бошларига келиб, Ўзбекистон графика санъати сезиларли ижодий юксалишлар рўй берганлиги таъкидланади. Бадий кўргазмалар жараёни шунингдек график асарларга нисбатан томошабинларнинг қизиқишлари бундан далолат берди. Санъатнинг бу тури жадал ривожланиши графиклар кўргазмаларда тез-тез иштирок этишлари билангина эмас, уларни графикага бутунлай бошқача тарзда ёндошишлари билан ҳам боғлиқдир.

Ундан ташқари графиканинг ўзига хос имкониятлари ҳам бу ўринда катта аҳамият касб этди, дейиш мумкин. Графика санъати ҳақидаги одатдаги тасаввурларини рад этган ҳолда бутунлай янги шакл ва бадий услублар вужудга келдики, уларда графика анъаналаридан бутунлай четга чиқиб кетганлиги ва рангтасвир ҳамда маҳобатли рангтасвирга яқинлашганликни кузатиш мумкин. Бунга мисол қилиб М.Қамаров ижодини келтирсак бўлади. Рассом охирги ўн йил давомида нафақат мойбўёқ техникасида классик реалистик графикадан узоқлашиб, «моногриний» техникасида коллекс ёки аппликацияни эслатувчи («Ибадатхонага йўл») 1997 йил, «Қайта тирилган

Орол» 1999 йилйиллари композицияларини яратди. Бу мавхум композицияларда график чизиклар эмас, балки рангтасвирга хос ёндошиш устунлик қилади.

Таниқли ўзбек график рассоми Л.Ибрагимов узок вақт қадимги Турфон фрескалари таъсирида қолди. Мустақиллик йилларининг график ва рангтасвир асарларида у ўзбек ва уйғур фольклёридаги эпик ва лирик образли композициялар яратишни давом эттирди. Афсоналар, термалар, айтишувлар олами унинг тафаккури ва ижодида янада мустаҳкамроқ ўрин эгаллайди. Лирик график асарларидаги интилиши тез-тез Осиё мавзусини ифодаловчи кучли жарангдор шеърий матнлар билан уйғунлашиб кетади. Рассом ўз ижодида бир мунча катта ҳажмли ва тасвир тили лўнда бўлган образлар тимсолини яратишга интилди. Л.Ибрагимов асарларидаги ўзига хослик ва етуқлик кўп асарли Узок Шарқ тасвирий санъати анъаналари мужассам этишда кўзга ташланди. («Осиё океани» циклидаги график ва рангтасвир композицияси, «Баҳор», «Куз» циклидаги манзара жанрли композициялари 1999 йил.).

График санъати устаси А.Мамажонов «биринчи маълумоти бўйича рассом-кулол» ўз халқи ҳаёти ва қиёфасини яхши билган ҳолда график чизиги нафис ва ўзига хос бўлган композицияларни яратди. Унинг асарлари бизга халқ байрамлари ва сайллари, шунингдек маҳаллий яшаш тарзи ҳақида ҳикоя қилади. Мунтазам тарзда тушъ билан перода ишлаган рассом А.Мамажонов ўз ижодида реалистик услубини қўллайди. Маҳаллий халқ вакиллари кучли хусусиятларини кўрсатиш, ҳажмилилик, мутаносиблик, натуралистларга хос ортиқча унсурлардан чекланиш ва ҳазилга моиллик рассом графикасига хосдир. Бу борада у машҳур графикачи ва миннатурачи рассом Тельман Мухаммедовнинг анъаналарини давом эттирди. Бунда А.Мамажоновга наққошлик соҳасида орттирган тажрибалари кўмаклашади. Ўз композицияларини у ўнг қўлида қандай ишлаган бўлса чап қўлида ҳам қайта ишлов бермаган ҳолатда айнан ўхшатиб ишлашга ҳаракат қилади. Унинг ижодида кураш ва эски шаҳардаги бозор композицияларни алоҳида тилга олиш мумкин.

Кўпчиликка машҳур автолитография ва сувбўёқ устаси М.Содиқов охириги ўн йилликларда ўзига одат бўлиб қолган автолитография техникасидан воз кечиб асосан сувбўёқ техникасида ўзи учун сеvimли бўлган Бухоронинг эски шаҳар кўчаларини ишлайди.

Мустақиллик йилларида М.Содиқов Республикамиз президенти И.А.Каримов ва Бадий Академия томонидан уюштирилган бир неча таниқли рассомлар гуруҳида октош тоғларида ижодий сафарда бўлиб, манзара жанрида сувбўёқ пастель каби техник воситалардан фойдаланиб тузилиши жуда гўзал мафтункор композициялар яратди.

Таниқли графикачи рассомлар М.Кагоров, В.Апухтин, Э.Исоқоқов, М.Содиқов, И.Васильева ва уларнинг ёш ҳамкасблари Л.Тиора, Л.Зуфари, Т.Аюпов, О.Николаева, Ю.Алагирлар графика санъатини ривожланишда тинимсиз меҳнат қилмоқдалар.

Шуни айтиб ўтишимиз жоизки сўнгги йилларда тасвирий санъатнинг барча соҳаларда пластик асосга таянган интеграцион жараён давом этмоқда. Линография, ксилография офорт сингари графиканинг аниқ турларида вужудга келган асарлар аввалги яратилганларидан кескин фарқ қилади. Буларнинг хаммасини графика санъатига анъанавий ёндашиш махсули деб қараш мумкин бироқ, рассомлар анъанавий графика имкониятларидан келиб чиққан ҳолда реалистик йўналишга таянадилар.

XX асрнинг охирларида кўпчилик графикачи рассомлар дастгоҳли рангтасвирда ижод қилган бўлсалар 2000 йилга келиб бунинг аксига дуч келинади. Машҳур рангтасвирчилар графика техникасида яратилган асарлари билан турли кўргазмаларда иштирок эта бошладилар. Булар ичидан Б.Жалолов ва С.Алибековнинг «Илҳом» театрида бўлиб ўтган график асарлари кўргазмасини эслаб ўтиш мумкин.

Б.Жалилов бу кўргазмада чизматасвир устаси эканлигини яна бир бор намойиш этиб, кўпчиликни яна бир бор хайратга солган бўлса. С.Алибеков ўзининг бетакрор фантазиялари билан рангли қалам имкониятларини намойиш этди.

XXI аср бошларида дастгоҳли графика ривожига услуби алоҳида тақдirlанади. Шу билан бирга Республика рассомчилик коллежи ва Камолиддин Бехзод номли Миллий рассомлик ва дизайн институтини битирган ёш рассомлар ижодида реалистик услубининг сақланиб қолганлиги кузатилади. Бу эса Ўзбекистонда анчадан бери академик малакали таълим қонун-қоидаларининг қатъий илдиз отганлигини кўрсатади.

Ўзбекистон Республикаси Мустақилликка эришганидан сўнг юртимизнинг қадимий тарихий ёритувчи китоб ва рисоалар кўплаб нашр этила бошланди. Уларда Ўрта Осиёнинг буюк шахслари Амир Темур, Ахмад Яссавий, Хўжа Ахрор, Ал-Бухорий, Ал-Фарғоний, А.Чўлпон, А.Фитрат кабилар ҳақида маълумот берилди. Бугунги кунда Ўзбекистонда ўндан ортиқ нашриётлар фаолият кўрсатмоқда. Бу нашриётларда компьютер графикасига ихтисослашган бир гуруҳ ёшлар ишламоқда. Улар нашриётларда чиқарилаётган китобларнинг муқова ва бошқа унсурларини безаш билан шуғулланмоқдалар. Республикамиздаги ёш иқтидорли рассомлар китоб графикаси санъатини ривожлантиришни мувоффақият билан давом эттирмоқдалар.

*Д.А.Рахмонов*

Ижтимоий-сиёсий фанлар  
кафедраси ўқитувчиси

## **ИЖТИМОЙ СИЁСАТ ВА ИЖТИМОЙ ХИЗМАТ ТИЗИМИ: ЎЗARO АЛОҚАСИ ВА БОҒЛИҚЛИГИ**

Мамлакатимизда Президент И.А.Каримов ишлаб чиққан беш тамойил асосида амалга оширилаётган кенг қамровли янгиланишлар ислохотларнинг «ўзбек модели» сифатида тан олинган. Фуқароларни ижтимоий ҳимоя қилиш

ва аҳолининг кам таъминланган қисмини қўллаб-қувватлаш сиёсати айти шу беш тамойилнинг бири сифатида катта аҳамиятга эга бўлмоқда.

Президент И.А.Каримов ижтимоий сиёсатни Ўзбекистоннинг ижтимоий-иқтисодий ва маданий маънавий янгилашни концепциясининг етакчи унсурларидан бири сифатида алоҳида таъкидлаб: «Бозор муносабатлари ва иқтисодий таркибий ўзгаришлар чуқурлашган сари аҳолининг турмуш даражасига таъсир қиладиган камчиликлар ҳам сўзсиз пайдо бўлишини назарда тутишимиз керак. Шу сабабли кучли ижтимоий сиёсатни унутмаслигимиз лозим»<sup>1</sup>, – деган эди.

Ижтимоий сиёсат – ўзаро алоқа ва боғлиқликларнинг мураккаб тизими сифатида, давлат ўз фуқароларининг фаровонлигини ошириш мақсадида амалга оширадиган чора-тадбирлар мажмуасидир. Ёшларнинг меҳнатга бўлган муносабатини тартибга солиш, даромадлар ва иш ҳақи сиёсатини амалга ошириш, пенсия ва нафақалар тизимини шакллантириш ҳамда аҳолининг айрим гуруҳларини ижтимоий ҳимоя қилиш ва ижтимоий хизмат кўрсатиш тизимини ривожлантириш шулар жумласига киради.

Бу борада мутахассис социолог олимлар ҳам: «Ижтимоий сиёсат – давлат сиёсатининг муҳим таркибий қисми бўлиб, у ижтимоий соҳадаги муносабатларни тартибга солишга, инсон омилини тўлиқ намоён қилишга қаратилганлигида мужассамлашади. Ижтимоий сиёсат ижтимоий гуруҳлар, қатламлар, миллатлар, шахс ва жамият, меҳнат ва турмуш шароитлари, соғлиқни сақлаш, бўш вақт, спорт, дам олиш, ҳаёт даражаси ва сифати каби турли муаммоларни ва соҳаларни қамраб олади. Айнан ижтимоий соҳада иқтисодий фаолият натижалари амалга ошади, жамиятнинг асосий мақсади ва моҳияти намоён бўлади. Шу маънода кучли ижтимоий сиёсат узоқ муддатли, яхлит, ижтимоий ҳаётнинг барча соҳаларини қамраб олмағи керак»<sup>2</sup> – деган фикрни билдирадилар.

Шуни алоҳида таъкидлаш зарурки, ижтимоий йўналтирилган бозор иқтисоди мамлакат тинчлигини ва унда яшовчи аҳолининг осойишталигини таъминлаш зарур. Шунинг учун ҳам биринчи галдаги вазифа давлат сиёсати даражасида аҳолининг кучли ижтимоий ҳимоясига қаратилди. Бу ўз навбатида Ўзбекистон ички ва ташқи сиёсатида чинакам миллий давлатчилик тамойилларини тиклаш билан бирга ижтимоий хизмат тизимини халқаро андозалар даражасига кўтариш ҳамда такомиллаштиришни тақозо этади.

Маълумки, ҳар қандай замонда инсон моддий ва маънавий жиҳатдан такомиллашган жамиятда яшашни истайди, унга интилади. Ўзига муносиб турмуш шароитини яратишга ҳаракат қиладди. Бунда Конституция қафолатлаб берган меъёрлар асосида жамиятнинг энг муҳим кўриниши сифатида ижтимоий хизмат тизими ривожланиши зарур ҳисобланади. Айнан ана шу талаблардан келиб чиққан ҳолда ҳозирда республикамизнинг учта олий ўқув юртида, хусусан Тошкент маданият институти, Самарқанд ва Фарғона давлат университетларида ижтимоий иш ва хизмат соҳасида

<sup>1</sup> Каримов И.А. Бунёдкорлик – фаровон ҳаёт асоси // Халқ сўзи, 1995 йил 22 декабрь.

<sup>2</sup> Холбеков А., Идилов У. Социология (изоҳли луғат – маълумотнома). –Т., Ибн Сино, 1999. 61-62-б.

бевосита фаолият олиб борадиган ва ижтимоий муаммоларни келтириб чиқарувчи сабабларини ўрганиш орқали уларни самарали йўллар билан бартараф этиш бўйича амалий тавсия ва йўналишлар берадиган олий маълумотли мутахассис кадрлар тайёрлаш тизимининг йўлга қўйилганлиги, катта амалий аҳамиятга эга бўлиши билан бирга қаторда ижтимоий сиёсат таъсирчанлигини янада кучайтиришга қаратилган муҳим муваффақиятли ҳаракат сифатида баҳолаш мумкин.

Ижтимоий хизмат тизимининг ривожланиши бевосита давлат томонидан амалга ошириладиган ижтимоий сиёсатга боғлиқдир. Шу билан бирга ижтимоий сиёсатнинг жамият ҳаётидаги амалий таъсирчанлигини ошириш ва уни ҳаракатлантирувчи механизми сифатида ижтимоий хизмат тизими амалий аҳамиятга эга. Айнан ижтимоий фаолиятнинг бир кўриниши сифатида, ижтимоий хизмат кўйидаги умумий мақсадларни кўзлайди:

- инсоннинг меъёрий ҳаёт фаолияти кечиришга кўмаклашиш, индивидлар, оилалар, ижтимоий гуруҳлар, ташкилотлар ва жамоаларнинг фаолиятини тиклаш, қўллаб-қувватлаш ёки мустаҳкамлаш;
- инсоннинг асосий эҳтиёжларини қондириш. Шунингдек, конкрет ишларга уларнинг иқтидори ва кўникмаларини камол топтиришда ёрдам беришга мулжалланган ижтимоий сиёсатни, ҳаракатларни, дастурларни режалаштириш, ривожлантириш ва амалга тадбиқ этиш;
- аҳолини ижтимоий ҳимоялашда қонунда белгиланган воситалардан фойдаланиш;
- амалий фаолият юритувчи ижтимоий иш ходимларининг профессионал билим даражасини назорат қилишнинг амалдаги тизимини ва ходимлар малакасини доим ошириб бориш<sup>1</sup>.

Ижтимоий хизматдаги йўналишларнинг хилма-хиллиги бир томондан ҳозирги замон жамияти тизимидаги ижтимоий муаммоларининг турли жиҳатларини ва улар ечимининг хилма-хил вариантлигини тасаввур қилишга имкон берса, бошқа томондан, ижтимоий хизмат ижтимоий сиёсатни ҳаётга амалда самарали жорий этишнинг муҳим омили эканлигидан далолат беради. Чунки у турли тоифадаги ижтимоий ҳимояга муҳтож қатлам аъзоларига хизмат кўрсатишга қаратилган касбий фаолият сифатида эътиборга олиш лозимлигини таъкидлаб, рус олимларидан И.Зайнишиев, М.Фирсов, П.Павленоклар унинг учта соҳани ўз ичига олишини кўрсатиб ўтадилар:

1. Шахс ва оила даражасида ижтимоий хизмат. Унинг асосий мақсади, индивиднинг ижтимоий мослашуви ва реабилитацияси, уни ўраб турган жамоатчилик орасидаги можароли вазиятларни ҳал қилишдан иборатдир. Масалан, боланинг оила таркибида жисмоний руҳий жиҳатдан соғлом ўсиши ота-оналарнинг ижтимоий маданий мавқеи ҳамда моддий таъминланганлигига, уларнинг етарли даражада диққат эътиборларни ажрата олишлари борасидаги имкониятларига, таълим муассасаларнинг жойлашуви

---

<sup>1</sup> Социальная работа: теория и практика. Учеб. пособие /Отв. ред. Е.И.Холостова, А.С.Сорвина. –М.:Инфра-М, 2002. –С. 48-49.

(яқин ёки узоқ), мазкур оила қаерда яшаётганлигига боғлиқдир. Санаб ўтилган барча вазиятларда бола ва уларнинг ота-оналарига қонунчиликда белгиланган ҳуқуқлардан фойдаланишларида доимо малакали мутахассис ёрдамига эҳтиёж сезилади. Ижтимоий хизмат ходими қийинчиликларни аниқлаши, оила ва индивидга ижтимоий ресурслар манбаига мурожаат қилиши учун маслаҳатлар бериши ва тегишли жойлар томонидан қўллаб-қувватлаш ишлари ташкиллаштирилишида ёрдам беради.

2. Турли туркумга эга бўлган (ёши, жинси, қизиқишлари жиҳатдан) гуруҳ билан ижтимоий хизмат. Ижтимоий ёрдам ва қўллаб-қувватланишга муҳтож бўлган гуруҳлар қуйидаги тавсифлар асосида таснифлаш мумкин:

- ёши жиҳатдан (болалар, ёшлар, қариялар);
- жинси жиҳатдан;
- ўхшаш муаммолари билан (конфессионал, ёлғизота ёки оналар уюшмаси, собиқ алкоголик ва наркоманлар гуруҳи ёки б.).

Кўпинча ижтимоий ходимларга ноахлоқий ёки криминал характерга эга бўлган гуруҳлар (болалар ёки вояга етмаганлар жиноятчилиги, дайдилик, уюштирилган фоҳишабозлик, ноахлоқий йўналишга эга бўлган гуруҳлар ва ҳ.к.) билан иш олиб боришга ҳам тўғри келади.

3. Жамоатчилик орасида, турар жойларда ижтимоий хизмат. Ижтимоий ходимнинг алоҳида эътиборга молик фаолият соҳаларидан бири сифатида бу яшаш жойларида, жамоатчилик орасида хизмат кўрсатишдан иборат. У ижтимоий хизматлар кенгайтирилиши, жамоатчилик муносабатларини мустаҳкамлаш, яшаш жойининг ўзида илиқ ва муваффақиятли ижтимоий-психологик иқлимнинг яратилиши, шунингдек, турли кўринишдаги локал ташаббуслар асосида ёрдам гуруҳларини ташкиллаштиришга йўналтирилган<sup>1</sup>.

Бу соҳада Ўзбекистонга хос бўлган маҳалла каби махсус жамоатчилик тузилмасининг кенг имкониятларидан ва қудратидан фойдаланиш мақсадга мувофиқдир.

Шундай қилиб, ижтимоий хизматнинг моҳиятини қуйидаги фикр билан изоҳлаш ўринлидир. Бу индивид, оила ва гуруҳларга уларнинг ижтимоий ҳуқуқларини амалга ошириш ҳамда баркамол тарзда ижтимоий жиҳатдан ўзлигини намоён этишда тўсқинлик қилувчи жисмоний, руҳий, ақлий, ижтимоий ва бошқа камчиликларни бартараф этиш ёки компенсация қилиш мақсадидаги кўрсатиладиган ёрдамдир.

Ижтимоий сиёсат ва ижтимоий хизмат тизимларнинг кучли, таъсирчан механизми мавжуд бўлганидагина ижтимоий-сиёсий барқарорликни сақлаган ҳолда бозор иқтисодиёти сари тинимсиз ривожланиб боришни таъминлаш мумкин. Янги ижтимоий хизмат тизимининг энг муҳим хусусияти аҳолининг турли қатламларига қатъий табақалаштирилган тарзда ёндашиш хусусияти билан ажралиб туради. Аҳолига кўрсатилаётган ижтимоий хизмат тизимини яхшилаш, унинг самарасини кўтариш қуйидаги муҳим вазифаларни ҳал этишга боғлиқ:

---

<sup>1</sup> Лекции по социальной работы. Ч.1. –М., СТИ, 1998. –С. 137-139.



- биринчидан, ишлаб чиқаришни барқарорлаштириш ва ривожлантириш;
- иккинчидан, давлат маблағлари билан бир қаторда меҳнат жамоалари, жамоат, хайрия, ташкилотлари ва жамғармаларнинг маблағларини;
- учинчидан, хусусий маблағлар айниқса, ҳомийлик, халқимизга хос бўлган меҳр-муҳаббатлилик ва ўзаро ёрдам ҳисобидан йиғиладиган маблағларини кенг жалб этиш.

Аҳолига ижтимоий ёрдам кўрсатишда маҳаллий ҳокимият ва бошқарув органларининг ҳуқуқлари ҳам анча кенгайтирилиши лозим деб ҳисоблаймиз. Жумладан:

- бу одамларнинг куч ва қобилиятлари тўла-тўқис фаоллашувини таъминлашга қодир бўлган кучли механизмни вужудга келтириш (ҳар бир кишининг иқтисодий эркинлигини шакллантириш лозим);
- бу аҳолининг даромадларига ва турмуш даражасида асоссиз катта фарқларга йўл қўймаслик. Жамиятда ижтимоий барқарорликни таъминлайдиган қатламларни шакллантириш;
- бу қашшоқликка қарши кураш. Энг муҳтож аҳоли қатламининг давлат томонидан қўллаб-қувватланишини кучайтириш.

Шунингдек, бозор муносабатлари жараёнида ривожланган мамлакатлардагидек, аҳоли ижтимоий ҳимоясини таъминлаш ва ижтимоий хизмат тизими самарадорлигини оширишда давлатга кўмакчи бўлган тармоқларнинг роли беқиёс бўлиши табиийдир. Буларни эса қуйидаги кўринишларга бўлиш мумкин:

1. Ижтимоий сектор. Ижтимоий сектор давлат томонидан молиялаштириладиган ва бошқариладиган ижтимоий хизмат турларининг бир қисми ҳисобланади.

Шунинг учун ижтимоий хизматларнинг бирдек муҳимлиги ижтимоий барқарорликни таъминлашда бундан бошқа амалий йўл йўқ бўлган жойларда қўл келади. Давлат томонидан аҳолига моддий ёрдам кўрсатилиши, айрим асосий қарашлари, ижтимоий муҳофаза ва назорат кабилар биринчи галдаги вазифа ҳисобланади.

2. Хусусий сектор. Бунга иқтисодиёт тарафдорлари хусусий бозор захираларини энг яхши усул сифатида қарашади. Бу нарса кўпича ночор одамлар яхши яшай олмайди, деган фикрни яна бир бор мустаҳкамлайди. Камбағал одамларга кўпроқ пул бериб, улар учун хизматларни ман қилиб қўйишдек гап. Бунинг бир кўриниши сифатида озиқ-овқатнинг тақсимланишини мисол қилиб кўрсатишимиз мумкин. Агар камбағаллар тўйиб овқатлана олмаса, бу ижтимоий муҳофазанинг янада кучайтирилишини назарда тутати.

Демак, муаммоларнинг дастлабки мажмуаси хусусий бозорга боғлиқ бўлган ижтимоий омилларга, қолган қисми эса хусусий бозорнинг бошқарилишига бориб тақалади.

3. Эркин сектор. Эркин сектор ниҳоятда ранг-баранг бўлиб, кичик маҳаллий жамоалардан тортиб, то катта ихтисослашган агентликларга бориб етади. У фаолиятнинг ҳар хил турларини ўзида мужассам этади. Жумладан

беғараз ёрдам кўрсатувчи муассасалар, таълим ва санъат турлари, ёшлар меҳнати ва маданий дам олиш, жамоа иши ва уй-жой билан таъминлаш, ижтимоий реабилитация, муҳофазалаш ҳамда диний ташкилотларнинг расмий фаолиятларини ҳам назарда тутиши мумкин. Хизмат турлари секторининг турли қисмлари орасида ҳам фарқ қилади. Яъни соғлиқ-саломатлик учун курашувчи ва уй-жой билан таъминловчи ўз йўналишларида қотиб қолган саналса, таълим ва санъат ҳамда жамоа ишига жалб қилинганлар асосан ўз ташкилотларида фаол, сиёсий жиҳатдан етук ҳисобланадилар. Бунда ўзаро фарқлар кузатилиши мумкин, аммо зиддият келиб чиқмаслиги зарур.

4. Нодавлат сектори – Ўзбекистонда шаклланаётган фуқаролик механизмидир. У жамоада шахсларнинг қўллаб-қувватланиши ва уларнинг муассасалардаги фаолиятлари нуқтаи назаридан аҳолига кўрсатиладиган ғамхўрликни тўлдириши ва кучайтириши керак. Ёрдамга муҳтожларга хизмат кўрсатиш уларнинг зиммасидаги маъсулият ҳисобланади<sup>1</sup>.

Умумий хулоса нуқтаи назаридан айтганда, юқорида таъкидланган секторлар фаолияти мамлакат ижтимоий сиёсатида намоён бўлади.

Шундай қилиб, ижтимоий хизматнинг ташкилий даражаси ижтимоий сиёсатнинг мазмунидан келиб чиқадиган вазифаларни чуқур англашга, уни ҳар томонлама тадқиқ ва таҳлил қилиш ҳамда уларни ҳал этиш шароитларини баҳолашга, топшириқларнинг бажарилиш босқичлар ва натижаси бўйича текширишга, ижрочилар фаолиятини баҳолаш ва кейинги фаолият учун хулосалар чиқариш ва сабоқ олишга кенг имкониятлар яратади.

**С.Х. Нурматова**

к.ф.н. кафедра «Языков»

## **ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ**

В годы независимости в Республике Узбекистан вопросы реформирования системы образования, использования в учебном процессе новых современных педагогических методов нашли свое отражение в ряде нормативно-правовых актов, в частности в Законе Республики Узбекистан «Об образовании», Национальной программе подготовки кадров.

Педагогическая технология является процессом обучения студента самостоятельному чтению, получению знаний и логике мышления. В процессе педагогической технологии под руководством преподавателя студент самостоятельно получает знания, осваивает и готов применить их на практике. В неязыковых высших учебных заведениях в процессе изучения иностранных языков важно учитывать знания студентов, их интерес и потребность в изучении языка. Задача повышения уровня знания студентами иностранных языков возлагает на преподавателей большую ответственность. При проведении занятий по иностранному языку, наполненных содержанием

---

<sup>1</sup> Маматқобилов Т. Мустақил Ўзбекистонда ижтимоий ҳимоя сиёсати. –Т., 2008. 62-63-б.

на основе национальной идеи независимости, основное внимание уделяется расширению спектра самостоятельного мышления студентов.

Одной из основных задач педагогических технологий является воспитание студентов достойными своей Родины, всесторонне развитой личностью с прочными знаниями. Технологический подход к образовательному процессу призван обеспечить более широкое мышление студентов, самостоятельное получение ими знаний и активное взаимодействие обучаемого и преподавателя.

При решении этих проблем можно эффективно использовать интерактивные методы обучения. Термин «интерактив» происходит от английского слова «interactive» и означает «взаимодействие». Интерактивные методы – это коллективное мышление, то есть педагогические методы воздействия, которые являются составной частью содержания образования. На основе использования интерактивных методов обучения – «мозгового штурма», «инсерта», «кластера», «круглого стола», «зигзага» и других в процессе занятия можно наблюдать активное участие, интересную работу студентов, в результате чего происходит освоение учебного материала.

На занятиях по английскому языку можно использовать такие интерактивные методы обучения, как «инсерт», «кластер», «круглый стол». Например, на занятиях по английскому языку в Государственной консерватории Узбекистана в целях проверки усвоения студентами лексем и словосочетаний по тексту «From the biography of Frantz Liszt» можно использовать методы «Кто больше скажет слов» или «Слабое звено». При этом преподаватель быстро и последовательно произносит на узбекском языке слова и словосочетания, а студенты в считанные секунды должны произнести их эквиваленты на английском языке:

восхищение – admiration (завқ олиш, қойил қолиш)

музыкальный слух – ear for music (мусиқани эшитиш қобилияти)

мнение – opinion (фикр)

удивлять, поражать – to astonish (хайрон қолдирмоқ)

Студенты, не справившиеся с заданием и не знающие эквиваленты слов и словосочетаний на английском языке «выпадают». В самом конце, студенты, как правило, 3 студента получают максимальный балл.

При использовании метода «инсерта» предусматривается определенная цель, а именно: научить студентов читать незнакомый текст на английском языке, делая на полях заметки по нижеследующей схеме:

«V» – ставится в случае, если студент, читая текст, считает, что читаемое соответствует его знанию;

«—» (минус) – ставится в случае, если студент, читая текст, приходит к мнению, что читаемое противоречит его знанию;

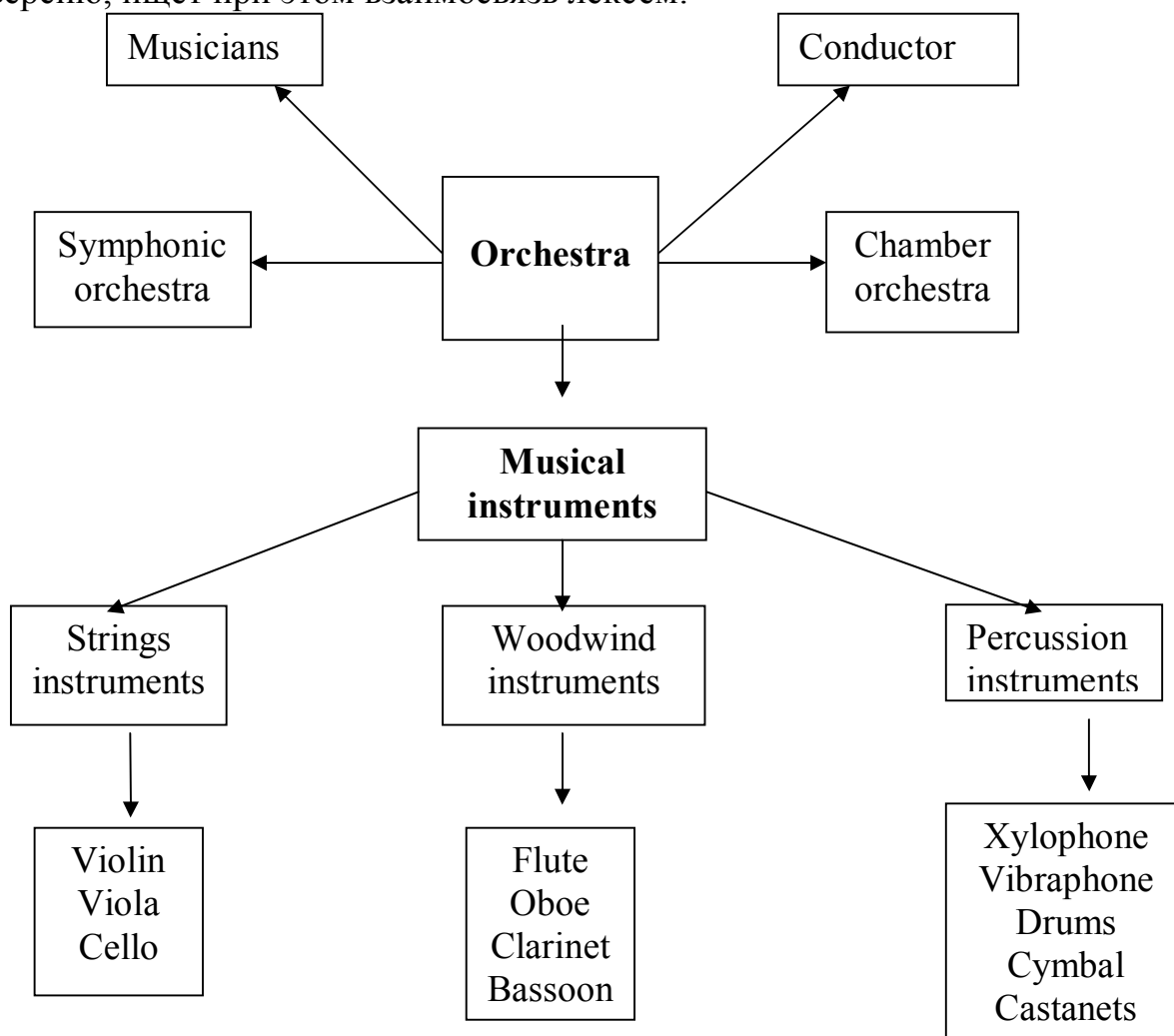
«+» (плюс) – ставится в случае, если студент, читая текст, обнаруживает, что читаемое является для него новым;

«?» (вопрос) – ставится в случае, если студент, читая текст, не понимает читаемое, то есть для него необходимы дополнительные сведения, данные (разъяснения преподавателя, работа со словарем и т.д.).

При таком чтении текста можно убедиться в активной работе студента над незнакомым для него текстом и определить реальный уровень его словарного запаса, лексико-грамматических и синтаксических навыков освоения английского языка.

Чтобы научить студентов читать незнакомый текст на английском языке (ознакомительное чтение) необходимо начать с предтекстовой работы, то есть воспользоваться методом «инсорта» на начальном уровне. Например, преподаватель на доске пишет ряд слов, а студенты должны будут записать их в тетради и отметить, знакомы ли им эти слова (V), не знакомы ли (+), есть ли желание обратиться к преподавателю за разъяснением (?). При этом у доски работает один из студентов. Если студенты, которые сравнивают свои записи в тетради с тем, что пишется на доске, могут снова обратиться к преподавателю за разъяснением, поставив против слова знак минуса.

Педагогический метод «кластера» развивает аналитическое мышление студентов и одновременно способствует по аналогии высказываний других студентов вовлечению в мыслительный процесс новых представлений по той или иной тематике. Например, задается вопрос, «Можете ли Вы привести примеры слов и словосочетаний, лексически связанных между собой по теме «orchestra». Эта тема пишется на доске или в тетради. Студент пишет свою версию, ищет при этом взаимосвязь лексем:



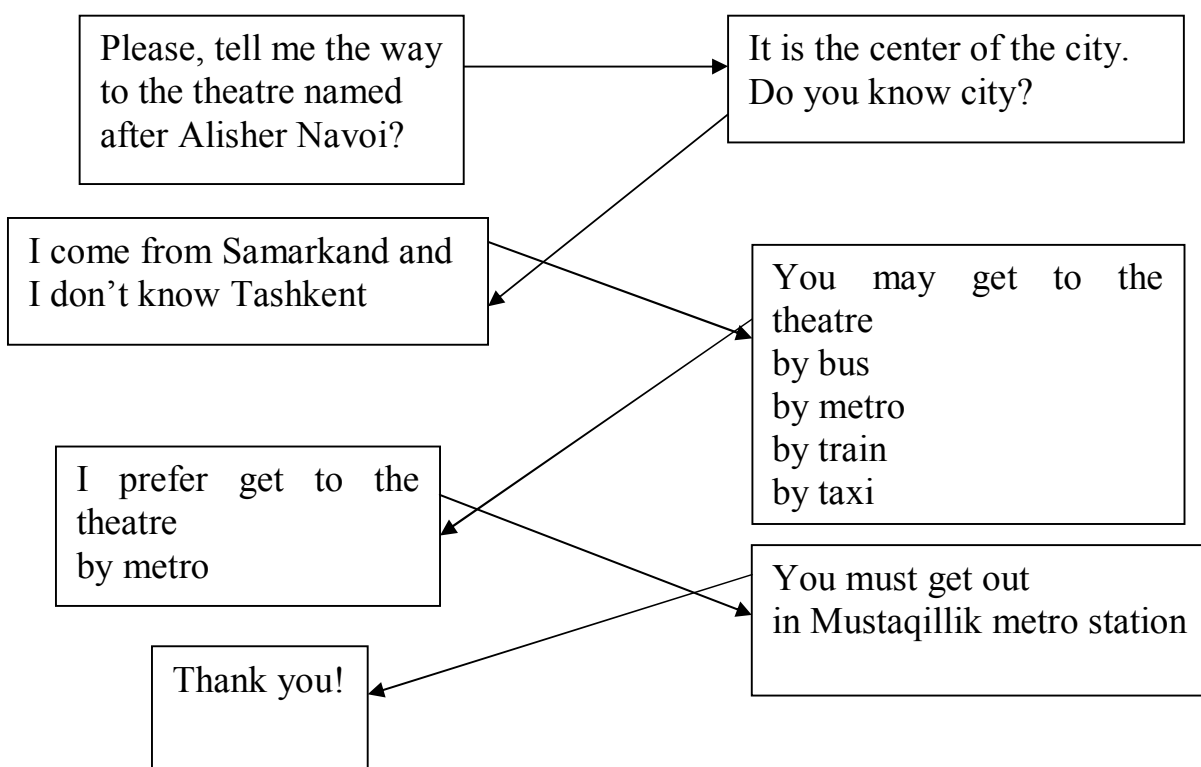
При использовании метода «кластера» впервые необходимо выбрать знакомую студентам тему. Этот метод работы позволит студентам активизировать возможности использования своего словарного запаса английского языка и почерпнуть из него ряд слов и словосочетаний. При этом одна лексическая единица, словосочетание согласуется с предыдущей и происходит расширение словосочетания за счет следующей лексики. Подобное словосочетание не только правильно с лингвистической точки зрения, но и полностью отвечает основной задаче данной речевой ситуации.

При работе с текстом можно использовать и метод «круглого стола». Например, студенты читают текст «From the biography of Frantz Liszt». Затем каждому из них дается конкретный вопрос по данному тексту. Каждый студент пишет ответ на свой вопрос и передает свой вопрос сидящему рядом студенту. В результате вопросы переходят от одного студента к другому по круглому столу, а студенты пишут ответы на все вопросы. По мере готовности ответы зачитываются и тем самым определяются самые лучшие содержательные ответы.

Например, вопросы могут быть такого содержания:

1. When was Liszt born?
2. Who gave him first musical instruction?
3. What composer did Liszt like best?
4. What musical education did Liszt get?
5. How old was he when his music career began?
6. How did Liszt meet Beethoven for the first time in his life?

При использовании метода «зигзага» каждому студенту дается индивидуальное задание, и он ведет диалог с другим студентом. Одна из простых форм метода «зигзага» – это вопрос-ответ, диалог, беседа.



Данный метод развивает навыки ведения беседы, общения, а также устную речь, обеспечивает условия для получения и обмена информацией, укрепляет межличностные отношения.

Таким образом, широкое использование современных интерактивных методов обучения в процессе занятий по обучению английскому языку студентов Государственной консерватории Узбекистана способствует активному участию студентов в учебном процессе и тем самым качественному освоению ими учебного материала, получению прочных знаний и развитию навыков устной и письменной речи.

## МУНДАРИЖА

|                                                                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>А.Қ. Лутфуллаев</b> Ёш авлодни тарбиялашда<br>халқ чолғуларида ижрочилик санъатининг ўрни .....                                                                              | 5  |
| <b>О.А. Александрова</b> О работе над образом<br>любаша в «царской невесте» Н.А.Римского-Корсакова .....                                                                        | 9  |
| <b>Н.Ш.Полатханова</b> «Ночной гаспар» М.Равеля – к проблеме<br>развития образного мышления пианиста<br>(к 100-летию первого исполнения сочинения) .....                        | 14 |
| <b>Р.Хўжаев</b> Ўзбек халқ чолғулари профессионал<br>оркестрларининг шаклланиш ва ривожланиш жараёнлари .....                                                                   | 19 |
| <b>А.Р.Шарипова</b> Аудиозапись как метод совершенствования<br>исполнительских навыков в работе со студентами .....                                                             | 25 |
| <b>Т. А. Мамиконян</b> Микширование регистров в работе с<br>тенорами в классе вокала .....                                                                                      | 28 |
| <b>Г.Х.Гулямова</b> Симфоническая поэма «Джинны» для фортепиано<br>с оркестром сезара франка и её исполнительская интерпретация .....                                           | 33 |
| <b>И.В.Белова</b> Фортепианный цикл «сказки» рустама абдуллаева .....                                                                                                           | 37 |
| <b>С. Кадырова</b> О некоторых аспектах восприятия<br>современной хоровой музыки .....                                                                                          | 41 |
| <b>М.Т. Аминова</b> Некоторые советы начинающим органистам .....                                                                                                                | 45 |
| <b>Г.Х.Мухамедова</b> Муסיқали театрда оҳанг муаммолари.....                                                                                                                    | 48 |
| <b>Д.С.Сабуров</b> Связь и непрерывность между государственными<br>образовательными стандартами и учебными программами в процессе<br>обучения игре на духовых инструментах..... | 52 |
| <b>Н.Н.Солиев</b> Сулейман Шадманов: вдохновенное<br>искусство дирижирования .....                                                                                              | 55 |
| <b>Мавлуда Оринбоева</b> Махорат чўккилари сари .....                                                                                                                           | 58 |
| <b>Ш.С.Закирова</b> Некоторые методологические вопросы<br>в обучении ансамблевой игре .....                                                                                     | 61 |
| <b>А.Х. Захидова</b> Художественный образ и его техническое воплощение                                                                                                          | 64 |
| <b>Г.И.Мухамедова</b> К вопросу о роли самостоятельной работы<br>в классе сольного пения .....                                                                                  | 68 |
| <b>Д.С.Хайитбаева</b> Образ Ташкента в песне Султана Хайитбаева<br>«Тошкент руҳи» .....                                                                                         | 72 |
| <b>Д.А.Муталов</b> Ўзбек миллий чолғу ансамбллари<br>ижрочилиги масаласига доир .....                                                                                           | 77 |
| <b>Г.Ю. Шамирзаева</b> Некоторые вопросы исполнительской<br>интерпретации «парафраза» Валерия Сапарова.....                                                                     | 80 |
| <b>И.А. Абдуллаева</b> Некоторые методические рекомендации в работе<br>над ансамблевыми произведениями в классе общего курса фортепиано                                         | 84 |

|                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>С.А.Ушнурцева</b> И.Стравинский. Концерт для двух фортепиано (заметки исполнителя) .....                                                                     | 88  |
| <b>Н.В. Кнноринг</b> Эдисон Денисов. Соната для флейты и фортепиано. опыт исполнительского анализа ( к 80-летию со дня рождения композитора) .....              | 91  |
| <b>З. Насуллаев</b> Традиция и современность в музыкальной культуре Пакистана .....                                                                             | 96  |
| <b>М. М Мирзакиров</b> Кузница перспективных кадров (к 65-летию образования ГСМОШИ) .....                                                                       | 100 |
| <b>А.М.Измаилов</b> Ощущение времени для исполнителя на ударных инструментах .....                                                                              | 102 |
| <b>Н.А.Букин</b> С.Юдаков. фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано (исполнительские рекомендации) .....                                                   | 105 |
| <b>З.Мухамеджанова</b> Фортепиано ансамблини ўқитиш услубиёти масалаларига доир .....                                                                           | 109 |
| <b>К. Бўриева,</b> Анъанавий хонандалик ихтисослигининг назарий жихатлари .....                                                                                 | 115 |
| <b>О.Назаров</b> Тоҳир Ражабий ижро услубининг ўзига хослиги .....                                                                                              | 117 |
| <b>Н.С.Лебедева</b> Фортепианная музыка Эдисона Денисова.....                                                                                                   | 120 |
| <b>Ш.Бекниязова</b> Муסיкий-риторик фигуралар хусусида .....                                                                                                    | 124 |
| <b>Б.В.Шамахмудова</b> Ташкент в хоровой музыке .....                                                                                                           | 130 |
| <b>А.С.Варелас</b> К.Шимановский. Первый концерт для скрипки с оркестром.....                                                                                   | 133 |
| <b>Муסיқа илми ва педагогикаси масалалари</b><br><b>Вопросы музыкальной науки и педагогики</b> .....                                                            | 138 |
| <b>Н.С.Янов-Яновская,</b> И еще раз к понятию «история музыки» .....                                                                                            | 139 |
| <b>З.М.Мирхайдарова</b> Муסיқа адабиёти фанини ўқитиш услубиётига тавсиялар .....                                                                               | 143 |
| <b>Т.С. Расулова</b> Космическое мышление и эволюция человеческого общества .....                                                                               | 150 |
| <b>А.Х.Хакимова</b> Древние календари шашмакома .....                                                                                                           | 156 |
| <b>Ф.Мухтарова</b> К вопросу изучения тематизма и формы в произведениях композиторов узбекистана в курсах «Анализ музыкальных произведений» и «Полифония» ..... | 162 |
| <b>И.Г.Галущенко</b> Словацкая музыка в узбекистане .....                                                                                                       | 165 |
| <b>В.Б.Глинский</b> Полифония в кантатно-ораториальном творчестве композиторов Узбекистана .....                                                                | 169 |
| <b>Г.Эргашева</b> Чанг чолғуси Навоий зикрида .....                                                                                                             | 173 |
| <b>А.Х.Ливиев</b> К вопросу терминологии «устной» и «писменной» традиции в исполнительстве на узбекских народных музыкальных инструментах .....                 | 175 |
| <b>Р.Ш.Полатханова,</b> Вклад Ю.С.Михайловской в развитие музыкальной культуры Узбекистана <i>светлой памяти дорогого учителя посвящается</i> .....             | 179 |



|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Н.А. Бахритдинова</b> Ботир Умиджоновнинг Буюк ипак йўли .....                                                      | 183 |
| <b>И.С.Гульзарова</b> Новое рождение «Кармен» .....                                                                    | 187 |
| <b>Ш.Ш. Ганиханова,</b> К вопросу изучения музыкально-исторических дисциплин на исполнительских факультетах ГКУз ..... | 193 |
| <b>Н.А. Аманова</b> Народные инструменты в узбекской поп-музыке .....                                                  | 195 |
| <b>Ж.А. Мартиросова</b> Цикл «Времена года» Акрама Хашимова .....                                                      | 198 |
| <b>Л.М. Ганиева</b> Фортепианная ансамблевая культура Узбекистана.....                                                 | 205 |
| <b>О. Худаярова</b> Ўзбек мусикий эстрадасида шарқ наволари .....                                                      | 208 |
| <b>Ч.Э.Эргашева</b> Шашмақомда Ушшоқ назиралари .....                                                                  | 212 |
| <b>Л.А.Абдураимова,</b> О джазе в Ташкенте.....                                                                        | 217 |
| <b>Ш.У.Саидова</b> Мюзикл в творчестве композиторов Узбекистана.....                                                   | 224 |
| <b>Г.В. Ерошина</b> Концертный вальс в вокальной музыке .....                                                          | 229 |
| <b>Т.А.Головянц</b> Жанр сонаты в творчестве Н.Закирова.....                                                           | 234 |
| <b>Г.Умарова</b> Бастакор Мустафо Бафоев ижодида ўзбек мумтоз мусиқа намуналари .....                                  | 238 |
| <b>С.К.Матякубова</b> О цикличности в Занг-бози .....                                                                  | 241 |
| <b>У.В.Мамажонов</b> Машрабхонлик анъаналаридан .....                                                                  | 250 |
| <b>мусиқа маданияти ва ижтимоий фанлар</b><br><b>музыкальная культура и общественные науки</b> .....                   | 254 |
| <b>Н.Турсунбаева</b> Терроризм – хафсизликка таҳдид .....                                                              | 255 |
| <b>Н.К.Умуров</b> К вопросу влияния компьютера на здоровье человека.....                                               | 257 |
| <b>Д.М.Шомахмудова</b> Finale нота муҳаррири .....                                                                     | 260 |
| <b>Ш.А.Гафурова</b> Товуш картаси .....                                                                                | 262 |
| <b>М.А. Абдуллаева</b> Некоторые аспекты исследования употребления заимствованных слов в музыкальной литературе.....   | 265 |
| <b>С. Рахмонова</b> Сонетда образ ёрқинлиги ва яхлитлиги .....                                                         | 269 |
| <b>Ж.А.Назарова</b> Обучение чтению на итальянском языке в магистратуре факультета академического пения .....          | 272 |
| <b>Б.З.Рахимова,</b> Графика санъати .....                                                                             | 275 |
| <b>Д.А.Рахмонов</b> Ижтимоий сиёсат ва ижтимоий хизмат тизими: ўзаро алоқаси ва боғлиқлиги .....                       | 277 |
| <b>С.Х. Нурматова</b> Об использовании интерактивных методов на занятиях по английскому языку .....                    | 282 |
|                                                                                                                        |     |
|                                                                                                                        |     |