

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**РАУФ КАДЫРОВ**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ПЕДАГОГИКА**

**Учебное пособие**

Издательство «Муסיқа»

Ташкент 2008

Настоящее учебное пособие подготовлено в соответствии с Государственными стандартами высшего специального музыкального образования и учебной программой по курсу «Музыкальная педагогика» для студентов магистратуры Государственной консерватории Узбекистана. Пособие может быть использовано на курсах повышения квалификации учителей, работников музыкальной культуры и образования, в педагогических и культурно-просветительских учебных заведениях, на тех факультетах и отделениях, которые связаны с подготовкой педагогических кадров в системе музыкального воспитания и образования.

Ответственный редактор: Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, кандидат искусствоведения, профессор **Р.Ю.Юнусов.**

Рецензенты: Доктор педагогических наук, профессор **М.Х.Тахтаходжаева**  
Доктор искусствоведения, профессор **О.А.Ибрагимов.**

**Кадыров Р.Г. Музыкальная педагогика: Учебное пособие. Т.: Муси=а, 2008. – 350 с., ил., нот.**

*Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана.*

№ \_\_\_\_\_ Нац. Б-ка Узбекистана им. А.Навои

© Издательство «Мусиқа» Государственной консерватории Узбекистана, 2008 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная педагогика, как научная и учебная дисциплина рассматривает вопросы истории, теории и методики музыкального воспитания и образования. Изучение музыкально-педагогических основ и их закономерностей является предметом ее исследования. Музыкальная педагогика имеет теоретическое, общепедагогическое значение как в подготовке высоко квалифицированных музыкантов-профессионалов, так и в решении проблем общего музыкального воспитания, в организации и управлении музыкальными учебными заведениями, в освоении современных музыкально-педагогических технологий.

Педагогические знания и умения, педагогическое мастерство также, как высокое искусство музыканта, исполнителя-виртуоза является не только результатом природной одаренности, таланта, а даже в большей степени это результат образования и повседневного, упорного труда. Изучение литературы и опыта работы выдающихся педагогов практиков этому живой пример. Искусство обучать других, передавать им необходимые знания — это профессия педагога, от уровня квалификации которого зависит качество получаемых знаний. Педагогическое мастерство это талант помноженный на хорошее образование и опыт педагогической практики. Педагогике нужно учиться так же, как любой другой специальности.

Данное учебное пособие по музыкальной педагогике предназначено для студентов магистратуры Государственной консерватории Узбекистана. Оно состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, иллюстраций, нот, таблиц.

Во «Введении» — определяется понятие музыкальной педагогики, как научной и учебной дисциплины, обозначен предмет ее исследования, выделена сфера объектов ее влияния, отмечается необходимость педагогического образования, важность личности педагога, раскрывается содержание и цель данного пособия.

Глава I. «Общие основы музыкальной педагогики» — представлен краткий исторический обзор развития музыкальной педагогики, выделены ее основные вопросы и проблемы, рассматривается педагогика в системе музыкального образования консерватории, отмечены лучшие педагоги и школы музыкального обучения, показана общепедагогическая основа в виде педагогических терминов и понятий, а также представлен один из вариантов учебной программы по музыкальной педагогике с вопросами к учащимся и списками основной и дополнительной литературы.

Глава II «Детская песня, как самая массовая форма музыкального воспитания» — в этой главе рассматриваются и анализируются колыбельные песни и песни композиторов Узбекистана для детей. В конце главы представлен полный каталог нотной литературы детских песен. Также имеется таблица наиболее часто переиздаваемых детских песен, список народных детских песен и список лучших образцов композиторского песенного творчества для детей с указаниями литературы, где были опубликованы эти песни. От колыбельных и песен для малышей до крупных сюитных, кантатных, вокально-хореографических и оперных жанров детская песня имеет самое массовое и важное значение в музыкальном воспитании молодежи.

Глава III «Обучение многоголосному пению, как одна из активных форм музыкальной педагогики» — на примере возможно полного педагогического исследования проблемы обучения многоголосному пению, показаны исторический, теоретический и методический подходы к изучению и решению вопросов одной из активных форм музыкальной педагогики, а именно обучению многоголосному пению. В историческом плане прослеживаются этапы развития многоголосия в узбекской музыке. Далее выделяются современные формы и методы обучения детей многоголосному пению, изучаются особенности их восприятия и воспроизведения многоголосной музыки как в физиологическом, так и в психологическом аспектах. В завершении представлен многоголосный песенный материал с методическими рекомендациями. Освоение многоголосной музыки обогащает и

развивает музыкальные способности человека, открывает путь в приобщении его к мировым достижениям многоголосного музыкального искусства. Ярким примером этому в условиях Узбекистана является творчество современных узбекских композиторов, а также деятельность педагогов, воспитателей, руководителей музыкальных коллективов, включающих в свою работу многоголосные музыкальные произведения.

Глава IV «Из истории музыкальной педагогики» — в начале этой главы представлена таблица, в которой выделаны исторические и культурные основы музыкальной педагогики. Это исторические периоды, литературные источники и современные системы музыкальной культуры и образования.

Основное содержание этой главы представляет изучение жизни, творческого пути и произведений великих ученых-энциклопедистов, поэтов, писателей, музыкантов (Фараби, Ибн Сина, Кай-Кавус, Джами, Навои, Фуркат), джадидов (Авлони, Фитрат, Хамза, Зафари), современных педагогов, композиторов, музыкантов (В.А.Успенский, Ю.Раджаби, Б.Б.Надеждин, И.Акбаров, Ш.Ёрматов). Биографии снабжены портретами этих деятелей, фотоснимками их коллег, учеников, учителей и другими иллюстрациями.

В заключении — подводятся итоги, формулируются выводы, намечаются перспективы развития и совершенствования вопросов музыкальной педагогики. Разработка новых учебных пособий, создание учебников, хрестоматий по музыкальной педагогике восполняют недостающую учебную литературу в профессиональном педагогическом образовании музыкантов.

Педагогическое образование будущих специалистов в области музыкального обучения и воспитания является основной задачей предмета музыкальной педагогики. Передача необходимых педагогических знаний и умений во всех отраслях музыкальной педагогики представляет главную цель педагогических дисциплин музыкального учебного заведения. От уровня педагогического образования педагогов-музыкантов во многом зависит качество профессиональной подготовки их учеников, а значит будущее музыкального искусства и музыкальной культуры.

*Кто был обучен буквке одной  
Для постиженья истины земной,  
Чем своему учителю заплатит?  
На это всех земных богатств не хватит!*

*Алишер Навои*

*Школьный учитель обладает такой властью,  
которая и не снилась премьер-министру.*

*Уинстон Черчилль*

## **ГЛАВА I**

# **ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

## **Педагогика в музыкальном образовании**

В музыкальном образовании учитель, как отец и мать, которые дают ребенку жизнь, уже с малых лет приобщает к нелегкому, но прекрасному ремеслу. Он открывает дорогу в мир музыки, является наставником и другом, отдавая частицу своего сердца и души ученикам. Раскрыть индивидуальность ученика, определить его характер и возможности, заинтересовать, найти наиболее оптимальные пути развития его музыкальных способностей, – вот те основные задачи, которые стоят перед учителем музыки. Однако, далеко не каждый учитель справляется с выполнением этого комплекса задач, владеет в достаточной степени необходимым педагогическим мастерством и может подготовить хороших музыкантов.

Как стать настоящим учителем? Можно ли этому научиться? Вопросы этого направления являются ключевыми в музыкальной педагогике и для развития музыкального образования. Но прежде чем ответить на них, необходимо чувствовать и сознавать, чем является педагогика вообще и какое место она занимает в нашей жизни.

### **1. К истории вопроса**

Из истории развития человеческого общества мы видим, что педагогика – одна из самых древнейших наук и искусств на земле. Еще

первобытный человек заметил, что если он передает свои знания и опыт последующим поколениям, то его жизнь и деятельность становятся значительно лучше, совершеннее. История музыкальной педагогики, также как и педагогики в целом, имеет богатое научно-теоретическое и практическое наследие, которое должно всесторонне изучаться, осваиваться и приумножаться.

Так, например, на Востоке широкое распространение получила система профессионального обучения, именуемая в Узбекистане «устоз-шогирд». В музыкальном искусстве она известна прекрасными школами настаников-музыкантов Андижана, Маргилана, Коканда, Бухары, Самарканда, Хивы, Ташкента и других городов и районов нашей республики. Ярким представителем одной из таких школ устозов был знаменитый музыкант, народный артист Узбекистана, академик Юнус Раджаби. В фондах Дома-музея, носящем ныне его имя, хранится таблица одной из местных школ устозов-шагирдов, составленная и переданная ему Гулямом Зафари. Изучение и расшифровка этого документа имеет большое значение и для развития современной узбекской музыкальной педагогики.

Также вызывает большой интерес содержание и методика школ дабиров («дабиристон» – элитарное образование), новометодных школ джадидов, труды и музыкально-педагогические воззрения великих ученых средневекового Востока (Фараби, Ибн Сина, Кай-кавус, Урмави, Мараги, Джамии, Кавкаби, Дервиш Али и др.). Так, например, Абу Наср Фараби, автор знаменитой книги «Китаб ал-муси=а ал-кабир» («Большая книга о музыке») и еще целого ряда научных трудов по музыке сам был прекрасным музыкантом-исполнителем. До нас дошли сведения и легенды о его виртуозном владении игрой на многих музыкальных инструментах. Он мог своим исполнением развеселить или опечалить, отвлечь от забот или заставить глубоко задуматься, вызвать радость, восторг или даже усыпить слушавших его людей. Его исполнительская школа, блестящая техника

владения музыкальным инструментом, сила воздействия на слушателей является одним из основных предметов изучения музыкальной педагогики.

В древности на Востоке с большим почтением и уважением относились к музыке, педагогике и, в частности, к учителю. Так, еще в «Авесте» - священной книге зороастрийцев (I тыс. до н.э.), созданной первоначально в Хорезме на основе проповедей Заратуштры и ставшей затем основной религией Древнего Турана, Ирана и многих других стран Востока, самым святыми и почитаемыми являлись Гаты (Гимны). Известно, что эти восхваляющие песни и песнопения разучивались жрецами, специалистами (по нынешнему дирижерами, хормейстерами) в Доме песнопений<sup>1</sup>.

В Авесте Заратуштра назван учителем. К учителю в древности предъявлялись особые требования. Он должен был ночи напролет проводить в чтении и подготовке к утреннему уроку, который начинался ранним утром, на рассвете. В «Фаргарде» Авесты, ее книге «Яшт» говорится: «Эй, Заратуштра, определи место учителя, такого, который провел бы ночи в чтениях и обучении у мудрецов, с тем, чтобы его мысли не занимали хлопоты, а в день страшного суда сердце было наполнено радостью и весельем, а в вечном грядущем мире ему было обеспечено райское блаженство»<sup>2</sup>.

Музыка и образование высоко почитались и у древних греков. Учение Пифагора об «эвритмии», Аристотеля о «мимесисе», его концепции «катарсиса», воздействия различных ладов музыки на воспитание молодежи, везде поддерживалась всеобщность музыкального образования. Человека необразованного они называли словом «ахореутос», то есть того, который не умел петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, а значит не мог участвовать в «хорейе» – музыкально-хореографическом действии, которое объединяло весь полис, всю общину.

---

<sup>1</sup> Авеста: Избранные гимны. Душанбе: Адиб, 1990; Авеста // Литература древнего Востока. М., 1984; Авеста // Материалы по ист. прогресс. общ.-филос. мысли в Узбекистане. Т., 1976; Хомидов Х. Авесто файзлари. Т., 2001, 135 б.

<sup>2</sup> Исо Сиддик. Таърихи фарханги Эрон. Техрон, 1342 // Цитируется по статье: Мирбабаев А.К. Учебные и научные центры Ближнего и Среднего Востока в древности // Хорезм и Мухаммад ал-Хорезми в мир. ист. и культ. Душанбе, 1983, с. 73.

Платон, например, считал, что «могущественность и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и в каких ритмах. Для государства, считал Платон, нет худшего способа разрушения нравов, нежели отход от скромной и стыдливой музыки. Через распущенные ритмы и лады в души людей проникает такое же постыдное и распущенное начало. Ибо музыкальные ритмы и лады обладают способностью делать души людей сообразными им самим. Платон и его последователи считали, что в государстве допустима только такая музыка, которая помогает возвыситься индивиду до уровня общественных требований и осознать свой собственный мир как единство с полисной общиной»<sup>1</sup>.

Впервые в истории обоснование педагогики как науки осуществил чешский педагог Ян Амос Коменский (1592-1670). Его главный труд «Великая дидактика» (1633-1638), в котором он утверждает необходимость образования, нужного для всех детей, разрабатывает содержание, методы и формы обучения. Все последующие педагоги, ученые-дидакты в первую очередь опираются на его обоснование педагогики. А предложенная им «классно-урочная» система обучения, которой мы пользуемся по сей день, вошла в золотой фонд педагогики.

К педагогике стали относиться не только как к искусству, но и как к науке. Хотя сам Коменский, все еще, также, определял дидактику, как «Всеобщее искусство всех учить всему». Далее целый ряд ученых, педагогов (И.Г.Песталоцци, Ф.А.Дистервег, И.Герbart, К.Д.Ушинский, Е.Паркхерст, Е.Мелби, Р.Ворнер, Л.Трамп, Дж.Дьюи, П.П.Блонский, М.А.Данилов, Б.П.Есипов, М.Н.Скаткин, И.Я.Лернер, Ю.К.Бабанский, М.И.Махмутов, Г.И.Щукина, Б.Т.Лихачев и др.) подняли теорию педагогики на такой высокий уровень, что этому позавидовала бы любая другая гуманитарная научная дисциплина. Как всякое искусство, в данном случае искусство обучения и воспитания, педагогика имеет свои особенности и

---

<sup>1</sup> Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997, с. 7-8.

закономерности, учет которых, естественно, повышает эффективность педагогических процессов. Изучение и систематизация этих процессов позволила разработать теоретические основы педагогики. Несмотря на большое количество и разнообразие теоретических концепций, на сегодняшний день педагогическая наука рассматривается в четырех основных разделах:

- I. Общие основы педагогики;
- II. Теория образования и обучения (Дидактика);
- III. Теория воспитания;
- IV. Организация и управление школой (Школоведение).

В истории развития педагогики в Узбекистане в конце XIX начале XX века, большой интерес представляет деятельность джадидов (Мунаввар-Кори, Бехбуди, Фитрат, Чулпан, Авлони, Шакури и др.) и, в частности, организованные ими новометодные (многопредметные, построенные на «классно-урочной» системе обучения) школы. Высокая образованность и культура, истинный патриотизм позволили им помимо сложной организационной работы составить новые учебные планы, программы, создать учебники для этих школ.

Наряду с историей, литературой, географией и другими предметами общеобразовательного цикла, были включены и уроки музыки, а также открыты специальные музыкальные школы. Так, например, Абдурауф Фитрат в 1921 году в Бухаре открыл учебное заведение, которое называлось Музыкальная школа Востока и стал ее первым директором. Обучение музыкальному исполнительству в ней велось традиционно изустными методами на базе макомной музыки. По инициативе Фитрата в этой школе с помощью знатоков Шашмакома Ота Джалола и Ота Гияса В.А.Успенским был впервые записан нотами полный цикл Бухарских макомов и издан в виде сборника: Шесть музыкальных поэм (маком). – Бухара–М., 1924. Сам Фитрат явился автором публикаций по музыке: «Шашмаком», «Ўзбек мусиаситўрисидида» («Об узбекской музыке») и содържательной книги «Ўзбек классик

муси=аси ва унинг тарихи» («История Узбекской классической музыки»), вышедшей в 1927 году, ещё на арабском шрифте.

Специальное музыкальное образование этого периода в Узбекистане стало приобретать широкомасштабный, повсеместный, государственный характер. Открываются Народные консерватории в Ташкенте (1918), Самарканде, Фергане (1919), в 20-е годы начинает действовать большая сеть музыкальных учебных заведений, кружков, ансамблей, в общеобразовательные школы вводятся уроки пения. В 1934 году организуется Высшая музыкальная школа и на ее основе в 1936 году открывается Ташкентская консерватория. Таким образом возникает острая необходимость в новых педагогических кадрах.

Большое значение в развитии профессионального музыкального образования Узбекистана этого времени, как и во всей истории музыкальной педагогики, имели высокообразованные, талантливые и преданные своему делу музыканты, ученые, педагоги. К числу таких личностей относятся: Н.Н.Миронов, В.А.Успенский, Е.Е.Романовская, Г.А.Мушель, А.Ф.Козловский, Б.Б.Надеждин и др., а также знатоки и выдающиеся исполнители национальной музыки, воспитанники традиционных школ устозов – Ходжи Абдулазиз Расулов, Леви Бабаханов, Домулла Халим Ибадов, Мулла Туйчи Ташмухамедов, Уста Алим Камилов, Тухтасин Джалилов, Юнус Раджаби, Фахриддин Садыков и др.

На сегодняшний день музыкальное искусство Узбекистана представлено на высоком профессиональном уровне в исполнительском, сочинительском, научно-теоретическом и других направлениях школы. В этом бесспорная заслуга нескольких поколений педагогов, наставников, обладающих знаниями и талантом педагогического мастерства.

## **2. Педагогика в системе специального музыкального образования**

И теперь, после краткого историко-педагогического экскурса, мы опять возвращаемся к ранее поставленным вопросам. Как стать высококвалифицированным педагогом? И, можно ли этому научиться? Высшую педагогическую квалификацию в системе музыкального образования получают выпускники Государственной консерватории Узбекистана. На этом примере мы решили рассмотреть некоторые вопросы их педагогической подготовки.

В соответствии с Государственными Стандартами высшего специального музыкального образования и квалификационной характеристикой выпускников Государственной консерватории Узбекистана, наряду с их основной специальностью композитора, исполнителя, музыковеда, звукорежиссера и др. им присваивается также квалификация преподавателя по данным направлениям музыкального образования. Как явствует из опыта педагогической практики в системе высшего музыкального образования, эта квалификационная характеристика будущего педагога-музыканта не всегда имеет необходимую на то прочную учебно-воспитательную базу. Совершенствуя и обновляя в этом направлении систему музыкального образования, как отмечается в «Законе об образовании» Республики Узбекистан, «Национальной программе по подготовке кадров» (1997)<sup>1</sup>, мы тем самым содействуем прогрессу и укреплению профессиональными педагогическими кадрами системы музыкального образования республики на уровне новых, мировых образовательных стандартов.

Современное изучение вопросов педагогической квалификации в Государственной консерватории Узбекистана в основном связано с деятельностью и организацией в 1988 году кафедры научных основ

---

<sup>1</sup> Закон об образовании республики Узбекистан. Национальная программа по подготовке кадров // Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. Т., 1998.

музыкального образования. С 1997 года эта кафедра называется кафедрой музыкальной педагогики. В разное время на этой кафедре работали и работают преподаватели: М.Ю.Артишевская, Е.Е.Везирян, С.П.Галицкая, Л.М.Ганиева, Т.В.Зими́на, Д.А.Джамалова, О.Н.Иванов, Р.Г.Кадыров, З.Г.Каримова, М.С. Ковбас, Д.А.Мурадова, Г.Р.Мусина, Ф.А.Пинхасова, О.Н.Плотникова, С.Р.Раджабова, Н.А.Рыжкова, Д.Ю.Саипова, Т.Е.Соломонова, В.П.Сраджев, А.Х.Тригулова, М.М.Файзиев, Ш.З.Фатхуллаходжаева, И.Ф.Федоренко, Д.В.Хашимова, М.Х.Ходжаева, Т.В.Ярошевская. Одним из основных вопросов в работе этой кафедры стал вопрос о педагогической квалификации выпускников консерватории. Содержание этой проблемы было сконцентрировано на изучении качества приобретаемой выпускниками консерватории педагогической квалификации. Предстояло выяснить и дать ответ на ряд таких вопросов, как: соответствуют ли выпускники консерватории требованиям квалификации педагога, преподавателя? Если соответствуют, то в какой степени? И каковы пути дальнейшего улучшения этой педагогической квалификации? Для решения этих вопросов на кафедре были проведены исследования. Их результаты представлены на заседаниях кафедры, Ученого совета, конференциях и ряде публикаций.

Обобщая данные этих исследований можно констатировать, что основная тенденция этого направления идет по линии все большего укрепления и улучшения качества профессиональной педагогической подготовки выпускников консерватории. Этому способствовало включение в учебные планы предметов по теоретическим основам педагогического образования. Это - психология, педагогика для бакалавриата; педагогические технологии и педагогическое мастерство, музыкальная психология, музыкальная педагогика для магистратуры; психология и педагогика по отраслям музыкального искусства для аспирантов и ассистентов–стажеров. Одним из действенных достижений педагогического образовательного процесса было вынесение педагогической практики на уровень Государственной аттестации (дипломного государственного экзамена) и

организации при консерватории Студии по педагогической практике<sup>1</sup>. Также продолжают совершенствоваться предметы методических и практических циклов – методика преподавания различных дисциплин, педагогическая и исполнительская практика. Много интересных курсовых и научных работ выполняется студентами консерватории по вопросам музыкальной педагогики, психологии, методики преподавания. Некоторые из них, представленные на вузовские и республиканские студенческие научные конференции и олимпиады, получили высокую оценку.

Таким образом, можно отметить, что содержание педагогического образования студентов консерватории ныне имеет прочную образовательную базу в трех дидактических основах – педагогическую теорию, методику и практику. Однако студентами консерватории, основной профессиональной направленностью которых, безусловно, является музыкальное искусство, все еще недостаточно учитывается их педагогическая специализация. Как показывают результаты мониторинга кафедры музыкальной педагогики, особенно это заметно на начальных этапах обучения. Проведенные педагогами тестирования, опросы, анкетирования (Т.Е.Соломонова, М.Ю.Артишевская, Р.Г.Кадыров, В.П.Сраджев) свидетельствуют, что из 100% вновь поступивших в консерваторию студентов, только 6% осознанно готовят себя к педагогической деятельности, а остальные даже и не задумываются о педагогической специализации. А как известно, подавляющее большинство выпускников консерватории (91%) заняты педагогической работой.

Педагогическая квалификация, педагогическое мастерство появляются не сами по себе, а в результате целенаправленной, упорной работы по освоению необходимых педагогических знаний, умений и навыков. Приобретение педагогической квалификации – это не пассивный, а активный

---

<sup>1</sup> Долгое время успешно заведовала отделом и студией по педагогической практике ГКУЗ М.Ю.Артишевская. В настоящее время эту работу ведет Д.К.Юнусова.

учебно-воспитательный процесс. Такой же, как скажем обучение игре на скрипке или освоение дирижерской техники.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о дальнейшей необходимости работы по повышению качества содержания педагогического образования, а также усилению воспитательной профессионально-ориентационной работе во всей системе музыкального образования (от школы до вуза). Осознанное отношение к профессии педагога, как к своей второй, а в большинстве случаев и как к первой специальности, позволит будущим педагогам-музыкантам уже в студенческие годы активнее приобретать знания и целеустремленно совершенствовать свою педагогическую квалификацию.

В 2002 году в Государственной консерватории Узбекистана был успешно осуществлен первый в истории этого вуза набор студентов по новой специальности - «музыкальное образование». Начался совершенно новый этап в развитии высшего музыкального педагогического образования в нашей республике. Контингент поступающих и обучающихся по этой специализации – это студенты, которые выбрали своей будущей профессией именно педагогическую деятельность. Ведущей и выпускающей кафедрой по этой специальности является кафедра музыкальной педагогики. Основной целью организации данной формы обучения является подготовка на базе лучшего музыкального вуза республики высоко квалифицированных специалистов в сфере музыкальной педагогики и во всех областях детского музыкального образования и воспитания. Прецедент подобного рода музыкально-педагогического образования в высших музыкальных учебных заведениях уже имеется, например, в Рижской государственной консерватории или в Москве – Российская академия музыки. Высшая школа им. Гнесиных, образованная в 1992 году на базе Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

Чтобы полнее представить объем данной специализации в Государственной консерватории Узбекистана, приведем, к примеру, один из

вариантов этапов и видов педагогической практики и Государственной аттестации студентов, обучающихся по этой специальности:

II курс, 3 семестр – музыкальный воспитатель в детском саду;

II курс, 4 семестр – учитель музыки общеобразовательной школы;

III курс, 5 семестр – руководитель детских музыкальных коллективов, режиссер детских музыкальных радио и телепередач;

III курс, 6 семестр – преподаватель курса методика музыкального воспитания в педагогических колледжах;

III курс, 7 семестр – подготовка к сдаче практической части Государственной аттестации по специальности, педагогической и исполнительской практике.

Теперь приведем один из примеров государственной аттестация по специальным предметам:

#### I. Исполнительская практика

1. Выступление с детским музыкальным коллективом.
2. Дирижирование студенческим хором.

#### II. Педагогическая теория и практика

1. Показательный урок музыки в общеобразовательной школе.
2. Педагогика.
3. Методика музыкального воспитания

#### III. Специальность

1. Исполнение учебного детского музыкального репертуара.
2. Защита письменной квалифицированной дипломной работы.

В соответствии с данной специализацией студенты осваивают такие предметы, как ритмика и хореография, история педагогики, возрастная и педагогическая психология, методика музыкального воспитания, история музыкальной педагогики, детский музыкальный репертуар, литература по специальности, хоровой класс, культура речи, педагогические технологии и педагогическое мастерство и еще целый ряд музыкальных, общеспециаль-

ных, общественных и гуманитарных дисциплин, соответствующих профилю этой специальности.

Первый выпуск бакалавров по специальности «музыкальное образование» в Государственной консерватории Узбекистана был осуществлен в 2006 году. Это проводилось и проводится в настоящее время совместно с Фестивалем детской музыки, что позволяет студентам в очередной раз и, уже на более высоком уровне выступать вместе с детьми в единой большой фестивальной программе. Как во всякой новой специализации, здесь, конечно, есть еще моменты, которые должны выдержать проверку временем. Однако, уже сейчас очевидно, что потребность в квалифицированных кадрах консерваторского уровня образования по детскому музыкальному воспитанию в Республике крайне высока.

Из приведенных примеров видно, что педагогическая квалификация, педагогическое мастерство – это необходимая составная часть как специального музыкального, так и специального педагогического музыкального образования, что является актуальной проблемой музыкальной педагогики. Уровень музыкального образования всегда находится в прямой зависимости от качества педагогической квалификации учителя. В свою очередь уровень педагогической квалификации учителя зависит от качества приобретаемых им педагогических знаний, умений и навыков. Другими словами – от осознанности, заинтересованности, трудолюбия, таланта и одаренности личности, склонной к педагогической деятельности. Хороший учитель должен обладать не только педагогическим талантом и владеть техникой музыкального исполнительства, но также иметь соответствующий объем знаний существующих педагогических теорий и методов обучения. А это приобретается путем образования и практикой.

Как, например, эффективнее заучивать произведение наизусть? Какие существуют наиболее оптимальные методы для закрепления выученного произведения в памяти? По формуле известного польского пианиста,

педагога, композитора, ученика М.Мошковского и А.Г.Рубинштейна – Иосифа Гофмана предлагаются следующие четыре основных этапа заучивания произведения:

1. Работа с текстом произведения без инструмента
2. Работа с текстом произведения за инструментом
3. Работа над произведением без текста (игра наизусть)
4. Работа без инструмента и без нот

Всем хорошо известны эти этапы разучивания произведения наизусть. Однако, на практике мы видим, что первый и последний этапы не всегда используются или вовсе не учитываются. И.Гофман же считал, что «учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не стремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющих в нотах, ибо игра – это только выражение при помощи рук того, что исполнитель прекрасно знает»<sup>1</sup>.

Часто встречающейся ошибкой, ловушкой, в которую попадают многие музыканты при заучивании произведения, это многократное, механическое повторение текста. При таком способе разучивания основная нагрузка ложится только на двигательную память. А как справедливо подмечает знаменитая французская пианистка Маргарита Лонг, такой способ разучивания наизусть – это «ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время».

Игра на память, наизусть значительно улучшает качество исполнения. Р.Шуман говорил: «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам и на половину не звучит так свободно, как сыгранный на память»<sup>2</sup>. Хорошая память для музыканта, и тем более для исполнителя, имеет очень большое значение. Мы знаем какой гигантский музыкальной памятью обладали В.Моцарт, Ф.Лист, А.Рубинштейн, С.Рахманинов, А.Тосканини. Например, Ференц Лист мог по дороге на концерт, сидя в карете, только глазами

---

<sup>1</sup> Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с.33.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1973, с.254.

выучить сложное произведение и уже вынести его на концертное исполнение. В узбекской музыке можно привести пример Юнуса Раджаби, который свои многотомные нотные сборники «Ўзбек хал= муси=аси», «Шашма=ом» создавал практически по памяти. Также, ярким примером является искусство узбекских певцов-хафизов. Слово «хафиз» переводится с арабского как «оберегающий», «хранящий», «помнящий наизусть».

Можно привести еще массу примеров по вопросам обучения и развития музыкальной памяти, восприятия, мышления, воображения, слуха, голоса, ритма, исполнительской техники и других актуальных проблем современной музыкальной педагогики. Продемонстрировать педагогический опыт мировой практики великих фортепианных (К.Н.Игумнов, А.Б.Гольденвейзер, Г.Г.Нейгауз), скрипичных (Л.С.Ауэр, А.И.Ямпольский, П.С.Столярский) и других профессиональных музыкальных школ, а также уникальных методик по общему детскому музыкальному воспитанию (Эмиль Жак-Далькроз, Золтан Кодай, Карл Орф, Д.Б.Кабалевский) и др.

В Узбекистане всем хорошо известна деятельность таких замечательных педагогов-музыкантов, как Б.Б.Надеждин, А.Ф.Козловский, Г.А.Мушель, М.Ашрафи, Н.М.Яблоновский, Я.Б.Пеккер, Ю.Г.Кон, М.Н.Семенов, В.И.Князатов, А.И.Петросянц, А.Е.Морозов, У.Р.Ризакулов, Б.И.Зейдман, М.Б.Рейсон, А.М.Геккельман, В.Ф.Пулатов, Б.Ф.Гиенко, Х.Ф.Азимов, Ф.Садыков, И.Раджабов, Н.Хашимов, С.Кабулова, Т.Алиматов, Ф.М.Кароматов, А.А.Адылов, О.Ю.Юсупова и др. Освоение этого педагогического достояния является основной задачей будущего педагога-музыканта. Все эти школы объединяет большая любовь к музыке, педагогике и титанический труд. Такой, к примеру, что показывает сейчас известный учитель-наставник Республиканского специального музыкального академического лицея им. В.А.Успенского, заслуженный учитель Узбекистана, почетный профессор ГКУз Тамара Афанасьевна Попович.

В заключении, отвечая на вопрос как стать настоящим учителем, можно привести следующие слова П.И.Чайковского: «Нужен прежде всего

труд, труд и труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться».

Это труд и по приобретению педагогических знаний, и совершенствованию педагогического мастерства. Результатом педагогического труда учителя являются его ученики, качество проводимых им занятий и тот вклад, который он вносит в развитие музыкальной педагогики, музыкального искусства, чтобы вечно продолжала звучать прекрасная музыка.

### **Общепедагогические термины и понятия**

Базовой основой существующих педагогических теорий, их отраслевых методик является общая педагогика сформированные в ней общепедагогические термины и понятия. Прежде чем выстраивать систему и теоретические основы музыкальной педагогики, обратимся к этим базовым терминам, понятиям и выделим из них главные:

*Педагогика* – наука о воспитании и образовании; раскрывает сущность, цели, задачи и закономерности процессов воспитания, образования, обучения и развития личности.

«*Педагогика*» – от греч. «*паид*» – дитя, «*агогика*» – вести.

*Отрасли педагогики:*

История педагогики

Народная педагогика

Общая педагогика

Дошкольная педагогика

Педагогика школы

Педагогика высшего и среднего специального образования

Педагогика взрослых

Частная педагогика или предметные методики (музыкальная педагогика)

Специальная педагогика или дефектология:

- а) Сурдопедагогика (для глухонемых)
- б) Тифлопедагогика (для слепых)
- в) Олигофренопедагогика (для умственно отсталых)

*Разделы общей педагогики:*

- I. Общие основы педагогики
- II. Теория образования и обучения (дидактика)
- III. Теория воспитания
- IV. Организация и управление школой (школоведение)

*Основные педагогические термины* – педагогика, образование, обучение, воспитание, развитие, знания, умения, навыки, дидактика, школоведение и др.

*Образование* – процесс и результат усвоения систематизированных знаний, умений и навыков, а также система учебных заведений.

*Обучение* – специально организованный процесс овладения знаниями, умениями, навыками под руководством учителя.

*Воспитание* – процесс направленный на формирование личностных качеств человека.

*Развитие* – процесс духовного, умственного и физического роста личности.

*Знания* – накопленный опыт; проверенный практикой результат познания действительности и верное его отражение в мышлении человека.

*Навык* – действие доведенное до автоматизма.

*Умение* – верное и эффективное использование, имеющихся знаний и навыков.

*Дидактика* – теория образования и обучения.

*Категории дидактики:* процесс обучения, содержание образования, принципы обучения, методы обучения, формы обучения.

*Процесс обучения* – взаимодействие учителя и учащихся, в ходе которого осуществляется образование учащихся.

*Содержание образования* – педагогическая система знаний, умений, навыков.

*Принципы обучения* – основные правила, требования к процессу обучения (научность, доступность, систематичность, последовательность, связь с жизнью, наглядность, абстрактность, сознательность, активность, прочность знаний и умений).

*Методы обучения* – способы взаимосвязанной деятельности учителя и учащихся для приобретения знаний, умений и навыков (словесные, наглядные, практические).

*Формы обучения* – это деятельность учителя и учащихся, осуществляемая в установленном порядке и определенном режиме. Основной формой обучения является – урок.

*Теория воспитания* – теория систематизации педагогических процессов формирования личностных качеств человека (духовное, нравственное, трудовое, эстетическое, художественное, музыкальное, физическое воспитание).

*Школоведение* – система, в которой рассматриваются вопросы организации и управления школой.

Для теории музыкальной педагогики это универсальная общепедагогическая терминологическая база может быть использована с полным основанием в соответствии со спецификой музыкального воспитания и образования.

# **Музыкальная педагогика**

**(вариант учебной программы)**

## *Пояснительная записка*

Данная учебная программа по музыкальной педагогике предназначена для студентов магистратуры Государственной консерватории Узбекистана, а также может быть использована на курсах повышения квалификации учителей, работников музыкальной культуры и образования, в педагогических и культурно-просветительских учебных заведениях, на тех факультетах и отделениях, которые связаны с подготовкой педагогических кадров в системе музыкального воспитания и образования.

Программа направлена на обновление и совершенствование общего музыкально-педагогического образования композиторов, исполнителей, музыковедов, учителей, воспитателей, просветителей, работников технического оснащения музыкального искусства. Каждая из этих специальностей имеет свою особенность и характерную для нее педагогическую область, что естественно должно изучаться и рассматриваться с предельным учетом этой специфики.

Предшествующие программы по педагогике для музыкантов представляли собой в основном содержание курса общей педагогики, где слабо учитывались потребности музыкального искусства. Целью настоящей программы является максимальный учет педагогических проблем музыкального искусства и создание нового научно обоснованного курса по музыкальной педагогике. Музыкальная педагогика – наука о музыкальном воспитании человека; самостоятельная научная дисциплина, возникшая при интеграции ряда гуманитарных дисциплин (в основном педагогики музыковедения и предметных методик), со своими целями и задачами, научным и справочным аппаратом. Предметом изучения музыкальной педагогики являются вопросы теории и практики музыкального воспитания и образования, где раскрываются сущность и закономерности музыкально-

педагогического прогресса. Курс музыкальной педагогики опирается на такие фундаментальные науки, как педагогика, музыковедение, психология, физиология, эстетика и частные методики музыкального воспитания и обучения; особенно важно то, что уже устоявшаяся в общей педагогике структура основных ее разделов, служит надеждой конструктивной основой для раскрытия возможно полного содержания педагогических закономерностей и проблем музыкального искусства.

Методологической основой программы являются принципы историзма и комплексного подхода к изучению проблемы, интеграции и зависимости общей и музыкальной педагогики, конкретности развития узбекской музыкально-педагогической культуры, как части мирового общечеловеческого достояния, своеобразия узбекской музыки, ее взаимосвязи с мировой музыкальной культурой, опорой на научную и методическую базу других наук и искусств.

Основными задачами курса музыкальной педагогики являются: приобретение общепедагогических знаний, изучение теоретических основ и закономерностей педагогики в области музыкального искусства, раскрытие содержания общего и специального музыкального образования, систематизация принципов, методов, форм музыкального обучения, воспитания, развития личности, формирования профессиональных качеств музыканта, обобщение педагогических достижений в области музыкального искусства.

При составлении данной программы, ее тематического плана расчет часов может варьироваться в зависимости от количества аудиторных часов, предусмотренных учебным планом. На факультетах повышения квалификации объем часов можно сокращать путем объединения тем. В высших и средних педагогических, культурно-просветительских учебных заведениях этот курс целесообразно сочетать с курсом общей педагогики или вводить отдельным курсом («Музыкальная педагогика», «Педагогика

музыкального искусства» или «Педагогика музыкального воспитания и образования»).

Программа состоит из пяти разделов:

- I. Введение в музыкальную педагогику.
- II. Общие основы музыкальной педагогики.
- III. Музыкальная дидактика (теория музыкального образования).
- IV. Теория музыкального воспитания.
- V. Управление и организация в системе музыкального воспитания и образования.

Некоторые темы имеют более развернутый план с краткими методическими указаниями, что значительно облегчает изучение данного курса. В конце программы дается перечень вопросов к семинарам, а также списки основной и дополнительной литературы.

## **Примерный тематический план**

Наименование разделов и тем

Раздел I. Введение в музыкальную педагогику

1. Педагогические проблемы музыкального искусства. Музыкальная педагогика как наука.

Раздел II. Общие основы музыкальной педагогики

1. Предмет музыкальной педагогики.
2. Музыкальное развитие, воспитание и формирование личности.
3. Музыкально–педагогический процесс.

Раздел III. Музыкальная дидактика

(Теория музыкального образования и обучения)

1. Предмет и задачи музыкальной дидактики. Содержание музыкального образования.
2. Процесс музыкального обучения.
3. Принципы и методы музыкального обучения.

4. Формы организации музыкального обучения.

#### Раздел IV. Теория музыкального воспитания

1. Сущность и закономерности музыкально-воспитательного процесса.
2. Принципы и методы музыкального воспитания.
3. Формирование мировоззрения, нравственное, трудовое, физическое воспитание средствами музыки.
4. Эстетическое, художественное, музыкальное воспитание.

#### Раздел V. Управление и организация в системе музыкального воспитания и образования

1. Общие основы управления и организации музыкального воспитания и образования.
2. Педагогическая деятельность и функции музыканта в системах управления воспитанием и образованием.
3. Современное состояние музыкального воспитания и образования Республики Узбекистан и перспективы его развития.

## РАЗДЕЛ I

### ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНУЮ ПЕДАГОГИКУ

#### *1. Педагогические проблемы музыкального искусства.*

##### *Музыкальная педагогика как наука*

Педагогика – как одна из самых древних наук и видов деятельности человека. Воспитание, обучение, образование активизируют и развивают интеллектуальный, духовный, физический потенциал человека. Специфика музыкального искусства и соответствующая ей педагогическая деятельность. Проблемы музыкальной педагогики. Разработка научного аппарата и становление музыкальной педагогики как самостоятельной науки и отрасли педагогики. Терминологическая систематизация музыкальной педагогики (музыкальная педагогика, музыкально-педагогический процесс, музыкальные

знания, умения и навыки, методика музыкального воспитания и обучения, содержание музыкального образования, система музыкального воспитания и образования).

Общее и специальное музыкальное образование, обучение и воспитание. Единство и целостность музыкального воспитания и образования: детские сады, общеобразовательные и музыкальные школы, средние и высшие учебные заведения, институты повышения квалификации, научно-исследовательские институты, филармонии, музеи, театры, кино, радио, телевидение, издательства. Творческий характер педагогического процесса. Творчество преподавателя и творчество учащихся. Особенность педагогического процесса в различных видах музыкальной деятельности (сочинение, исполнение, слушание, музыковедение, образование, просветительство, техническое обеспечение музыкального искусства).

Историческая конкретность музыкально-педагогического процесса. Узбекская музыкальная культура, ее особенность и своеобразие, взаимосвязь с другими музыкальными культурами, областями искусства, науки в общем процессе обогащения и развития мирового музыкально-педагогического достояния. Совершенствование народных, профессиональных современных форм и методов узбекской музыкальной педагогики.

Основные разделы курса музыкальной педагогики.

## РАЗДЕЛ II

### ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

#### *1. Предмет музыкальной педагогики*

Понятие об общей и музыкальной педагогике. Интеграция педагогики и музыковедения как основа музыкальной педагогики. Предмет музыкальной педагогики. Музыкальная педагогика как наука об общих и специфических закономерностях музыкально-педагогического процесса. Методологическая

и естественнонаучная основа музыкальной педагогики. Место музыкальной педагогики в системе музыкальных, педагогических наук и ее связь с жизнью.

Закономерности исторического развития музыкально-педагогической мысли с древнейших времен до наших дней. Обзор исторического процесса в Узбекистане с глубокой древности до нашего времени: Сельунгур, Кулбулак, культура древних тюрков, бихистунские писания, «Авеста», Древний Хорезм, Согдиана, Бактрия, Тюркский каганат, Арабский халифат, труды по педагогике и музыке великих ученых среднего Востока – Фараби, Ибн Сина, Ширази, Джами, Навои, Мараги, Каукаби, Дарвиш Али Чанги; мектебы, медресе, школы устозов, музыкальные корпорации, конец XIX – начало XX вв., педагогическая деятельность джадидов, развитие музыкально-педагогического образования с 1917 года до провозглашения независимости Республики Узбекистан (31 августа 1991 г.). Из истории зарубежной педагогики и музыкального образования с Древней Греции до современных достижений США, Японии, Англии, Франции, Германии, Венгрии, Болгарии, Румынии, России, Турции.

Структура музыкальной педагогики и ее связь с другими науками. Методы научно-педагогических исследований в музыкальном искусстве.

Задачи музыкальной педагогики в процессе развития музыкального искусства. Области музыкальной педагогики и их систематизация. Различные виды музыкальной деятельности предполагают разный подход и своеобразные педагогические методы. Культурологическая систематизация народной и классической, профессиональной и любительской музыкально-педагогической культуры. Формы и жанры музыкального искусства как предмет педагогического изучения. Народное творчество в педагогике и в музыкальном искусстве. Профессиональное искусство и его воздействие на народное творчество, что обеспечивает процесс взаимообогащения и естественного развития общечеловеческой культуры.

Узбекская музыкально-педагогическая культура и ее богатые традиции. Задача музыкальной педагогики – изучать, обобщать и развивать это достояние для обогащения содержания музыкального образования.

Роль педагогики в развитии музыкального искусства. Сферы ее влияния на все процессы взаимодействия как единого и неразделимого движения по пути культурного прогресса.

## *2. Музыкальное развитие, воспитание и формирование личности*

Развитие, воспитание и формирование личности – это процесс физического, интеллектуального и духовного роста человека. Особенности этого процесса – объективные и субъективные факторы. Физиологическая основа музыкального развития человека. Роль наследственности, влияние среды и воспитания в формировании музыкальных качеств и способностей. Возрастные характеристики музыкального развития, становления личности. Материальные и духовные потребности человека в области музыкального искусства. Зависимость физического, интеллектуального и духовного роста. Музыкальное воспитание и формирование личности в системе непрерывного учебно-воспитательного процесса.

Музыкальное, художественное, эстетическое чувство как продукт воспитания. Музыкальная одаренность. Развитие музыкальных способностей. Трудолюбие, целеустремленность в воспитании музыканта. Музыкальное воспитание в интеллектуальном, духовном, нравственном, трудовом, эстетическом, физическом аспектах – как часть всестороннего гармонического развития. Формирование личности музыканта.

Народные традиции музыкального воспитания. Музыкальный фольклор и методы народной педагогики. Традиционные формы музыкального обучения «устоз-шогирд». Музыкальное воспитание в семье, дошкольных, школьных, средних специальных и высших музыкальных учебных заведениях. Музыкальное самовоспитание и самосовершенство-

вованье. Влияние среды, окружения, культурной жизни страны, социума, средств массовой информации, театра, кино, концертов, записывающей и воспроизводящей музыку аппаратуры на музыкальное развитие, воспитание и формирование личности.

Личность в сфере музыкального искусства – как высокий уровень общего и музыкального развития человека и гражданина.

### *3. Музыкально-педагогический процесс*

Музыкально-педагогический процесс – как целостное звено в музыкальном искусстве и как основной предмет изучения музыкальной педагогики. Его структура и особенности в общем и специальном музыкальном образовании. Взаимная активность педагога и воспитуемого. Педагогическое взаимодействие. Основные компоненты музыкально-педагогического процесса. Обучение и воспитание в приобретении музыкального образования. Преподавание и учение, воспитание и понятие воспитания, самовоспитание. Единство компонентов музыкально-педагогического процесса. Закономерности целостного, музыкально-педагогического процесса и специфика входящих в него процессов музыкального обучения и воспитания.

Формы, этапы, методы музыкально-педагогического процесса. Индивидуальные и коллективные, аудиторные и внеаудиторные, контрольные и концертные, зачетные и экзаменационные, практические и теоретические, экскурсионные и самостоятельные музыкальные занятия. Подготовка, организация, осуществление и анализ результатов музыкальной учебно-воспитательной работы.

Музыкально-педагогический процесс в системе преемственности музыкального образования, в развитии музыкального искусства и культуры. Кадры и их творческий потенциал в совершенствовании музыкально-педагогического процесса.

# РАЗДЕЛ III

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИДАКТИКА

### (ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ОБУЧЕНИЯ)

#### *1. Предмет и задачи музыкальной дидактики. Содержание музыкального образования*

Понятие об общей и музыкальной дидактике. Предмет и задачи музыкальной дидактики как общей теории музыкального образования и обучения. Развитие дидактики как отрасли педагогической науки в истории педагогики. Дидактические трактаты ученых средневекового Востока. Кей-Кавус «Кабус-намэ» XI в. Научное обоснование дидактики как отрасли педагогической науки в труде Яна Амоса Коменского (1592-1670) «Великая дидактика» (1633-1938) как «всеобщее искусство всех учить всему». Вклад в развитие дидактики других ученых, педагогов.

Музыкальная дидактика, ее объединяющая функция и связь с частными дидактиками и предметными методиками музыкального обучения. Основные категории музыкальной дидактики. Процесс, принципы, содержание, методы, формы музыкального обучения. Музыковедение и предметные методики музыкального образования и обучения (история музыки, теория музыки, музыкальная этнография, исполнительство, инструментоведение, музыкальная критика).

Содержание музыкального образования. Зависимость содержания музыкального образования от развития общей культуры и потребности общества в музыкальном искусстве. Систематизация музыкальных знаний, умений, навыков, музыкального материала, методов и форм обучения, входящих в содержание музыкального образования. Их рациональный объем в различных системах музыкального образования (дошкольное, школьное,

средне специальное, высшее, повышение квалификации, аспирантура). Нормативная документация и литература, отражающие содержание музыкального образования. Проблемы научного обоснования содержания музыкального образования.

## *2. Процесс музыкального обучения*

Процесс музыкального обучения как составная часть целостного музыкально-педагогического процесса. Единство и различие в музыкальном обучении. Специфика различных процессов музыкального обучения. Общее и профессиональное обучение в музыкальной педагогике. Творчество и фантазия в музыкальном обучении. Единство образовательной, воспитательной и развивающей функций в процессе музыкального обучения. Структура, характеристика компонентов, цель и задачи процесса музыкального обучения. Содержание и закономерности процесса музыкального обучения. Деятельность преподавателя и деятельность учащихся. Индивидуальные характеристики педагога и ученика, влияющие на процесс обучения.

Активизация и совершенствование процесса музыкального обучения. Специфика различных видов музыкального обучения. Достижения музыкального искусства, лучшие образцы музыкальных произведений, литературы, методики и технических приемов известных педагогических школ, учителей-новаторов, как базовый фундамент совершенствования процесса обучения. Учет социально-экономических условий, опора на методическую и кадровую базу музыкального искусства. Тонкость творческого характера процесса музыкального обучения, красота музыкального искусства в единстве с упорным каждодневным трудом музыканта.

### *3. Принципы и методы музыкального обучения*

Принципы музыкального обучения как основа, руководящая идея, основное правило, исходные требования к процессу обучения, которые вытекают из закономерностей и повышения эффективности процесса музыкального обучения. Руководящая и направляющая роль теории обучения. Выдвигаемые в истории педагогики виды природосообразности обучения (Я.А.Коменский), культуросообразности обучения (Ф.А.Дистервег), наглядности обучения (И.Г.Песталоцци), формального и неформального подхода к обучению, современные достижения ученых, педагогов. Конкретность правил обучения, их зависимость от потребностей общества и развитости смежных и базовых наук (педагогика, музыковедение, психология, физиология и др.). Основные принципы обучения, выдвигаемые в современной педагогике: научность и доступность, систематичность и последовательность, связь обучения с жизнью, наглядность и абстрактность, сознательность и активность, воспитывающего характера обучения, прочность знаний и умений.

При музыкальном обучении важно выделить специальные принципы музыкального обучения: зависимость музыкального обучения от природных задатков, одаренности и имеющихся музыкальных способностей учащихся; единство развития и воспитания музыкального восприятия, слуха, голоса, исполнения; взаимосвязь эмоционального и рационального, художественного и технического; единство формы и содержания; различие общего и специального музыкального образования; учет видов музыкальной деятельности с индивидуальными особенностями личности; взаимосвязь коллективных и индивидуальных музыкальных занятий, предметов музыкального и общеобразовательного циклов; комплексное развитие музыкальных способностей (чувство звуковысотности, ритма, лада, тембра, динамики, мелодии, многоголосия, интонации, характера, формы,

содержания; музыкальная память); единство теории и практики музыкального образования.

Понятие о методах и приемах обучения и их классификации. Словесные, наглядные и практические методы обучения в различных видах музыкальной деятельности (сочинении, исполнении, слушании, в музыковедении, образовании, просветительстве, техническом обеспечении музыкального искусства).

Три основные группы методов обучения:

- 1) организация учебно-познавательной деятельности;
- 2) стимулирование и мотивация учебно-познавательной деятельности;
- 3) контроль и самоконтроль.

Специфика и характеристика основных групп методов в музыкальном обучении.

#### *4. Формы организации музыкального обучения*

Общие понятия о формах обучения и их развитии в истории педагогики.

Организация общего и специального музыкального обучения. Урок – основная форма в музыкальном обучении. Дидактические, воспитательные и организационные требования к уроку. Подготовка преподавателя и учащихся к уроку. Организация учебной музыкальной деятельности учащихся на уроке.

Индивидуальные и групповые формы организации музыкального обучения. Особенности построения урока в различных видах музыкального обучения в начальной, средней и высшей школах. Учебная, методическая, нормативная документация, литература и технические средства в организации музыкального обучения.

Другие формы организации обучения (практикумы и семинары, факультативы, учебные экскурсии, посещение концертов, дополнительные занятия, домашняя и самостоятельная работа).

## РАЗДЕЛ IV

### ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

#### *1. Сущность и закономерности музыкально-воспитательного процесса*

Музыкальное воспитание как объективная закономерность развития человеческого общества. Широкое и узкое, всеобъемлющее и специальное значение этого понятия.

Психолого-физиологические основы музыкального воспитания. Зависимость от культурных и экономических условий. Формирование духовных, физических и материальных ценностей.

Цель музыкального воспитания и пути естественного достижения этой цели. Учет разных видов содержания, форм, методов, средств, а также основных принципов воспитательного процесса.

Воспитание и его отличие от обучения и образования. Выделение специфики узкоспециального значения – направленность на формирование мировоззренческих, духовных, нравственных, идейных, эстетических качеств личности, отношения к труду, людям, окружающей действительности, физическому совершенству. Воздействие музыкального искусства на воспитание этих качеств.

Зависимость форм, методов, средств музыкального воспитания от возрастных особенностей воспитуемого. Характеристика возрастных особенностей музыкального воспитания.

Комплексный подход к структуре музыкально-воспитательного процесса, учет всех взаимосвязанных и взаимообусловленных с воспитанием процессов, общего и профессионального, семейного, самовоспитания,

перевоспитания, влияние жанровых особенностей музыкального искусства обеспечивает высокий профессиональный уровень подготовки специалистов.

Схематическая структура музыкально-воспитательного процесса.

## *2. Принципы и методы музыкального воспитания*

Принципы музыкального воспитания и основные требования к музыкально-воспитательному процессу. Опора на закономерности развития музыкального искусства, подчинение основным педагогическим принципам для повышения эффективности музыкально-педагогического процесса.

Систематизация и разработка принципов музыкального воспитания делает этот процесс управляемым и научно обоснованным.

Музыкальное воспитание в основе своей имеет общепедагогическое начало: связь с жизнью, комплексный подход, единство сознания и поведения, воспитание в труде, в коллективе, уважение к личности и разумная требовательность, учет возрастных особенностей, систематичность, последовательность. В музыкальном воспитании это имеет уже более конкретный вид, связанный со спецификой музыкального искусства.

Методы музыкального воспитания как способы достижения основных целей и задач музыкального воспитания. Единство и отличие методов от приемов и средств воспитания. Зависимость от условий и возрастных особенностей воспитуемых (от рождения до начала профессиональной трудовой деятельности). Связь методов и форм воспитания. Классификация методов воспитания, принятых в общей педагогике (убеждение, упражнение, поощрение, наказание, контроль, самоконтроль, беседы, лекции, диспуты, пример, поручение, соревнование). Их характеристики с учетом музыкального воспитания, контингента воспитуемых, аудитории, жанровых особенностей музыкального искусства.

### *3. Формирование мировоззрения, нравственное, трудовое, физическое воспитание средствами музыки*

Отношение, взгляды человека на многообразие окружающей его действительности мы называем мировоззрением. Задачи педагогики по формированию мировоззрения и в частности средствами музыки. Богатство музыкального мира. Мировоззрение музыканта.

Направленность музыкального воспитания на формирование нравственности, морали, духовности, гуманизма, интернационализма, любви к Родине, отношения к труду и созиданию. Методы нравственного и трудового воспитания средствами музыки. Единство сознания и поведения. Формирование нравственных привычек, трудолюбия. Культура общения, дисциплинированность, правила общежития, гражданские, семейные, трудовые обязанности, производство духовных и материальных ценностей. Труд различных областей музыкального искусства на благо человечества.

Физиологические основы музыкального воспитания. Физиология вокального и инструментального исполнительства. Общие средства физического воспитания.

Разумное сочетание умственного и физического труда. Режим и гигиена музыканта. Физическая культура музыканта. Охрана голоса. Физические упражнения.

Возрастная зависимость и периодизация формирования мировоззрения, нравственного, трудового, физического воспитания средствами музыки.

### *4. Эстетическое, художественное, музыкальное воспитание*

Музыкальное, художественное воспитание как часть эстетического воспитания. Эстетика – наиболее общая наука о закономерностях эстетического (чувственного) проявления ценностных отношений человека к

окружающей его действительности, области художественного творчества (литература, музыка, изобразительное искусство, театр, кино). Связь эстетического воспитания с жизнью, видами художественного творчества, музыкальным воспитанием. Категории эстетики в системе музыкального воспитания формирования эмоционально–чувственной отзывчивости на прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, героическое и пошлое, комическое и трагическое.

Эстетическое, художественное, музыкальное воспитание направлено на формирование вкусов, идеалов, способностей, самостоятельного творчества в области искусства. Пути формирования этих качеств в музыкальном искусстве. Сензитивность (чувство, ощущение) музыкального воспитания как фактор возрастных особенностей развития. Возрастная специфика эстетического, художественного, музыкального воспитания (дошкольный, школьный, студенческий, трудовой периоды жизни).

Система эстетического воспитания – учебная, внеклассная, внешкольная, воспитание в семье, самовоспитание. Формы и методы разъяснения, анализ произведений искусства, предметов и явлений, упражнений (слушание музыки, игра на музыкальных инструментах, рисование, танец и др.), положительный пример, поощрение. Основные формы и средства эстетического воспитания: формы – беседы, лекции, кинолекторий, вечера музыки, поэзии; средств – познание, труд, игра, общение, природа, искусство, литература, быт.

Научная, методическая, художественная литература по музыкальному художественному и эстетическому воспитанию.

## РАЗДЕЛ V

### УПРАВЛЕНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ.

#### *1. Общие основы управление и организации музыкального воспитания и образования*

Основные принципы управления и организации музыкального воспитания и образования: плановость, централизованность, зависимость от потребностей общества, экономико–методическая и кадровая обеспеченность, соотношение музыкальной и общей систем воспитания и образования, учет культурных традиций и современных мировых достижений в области музыкального воспитания и образования. Конституция Республики Узбекистан (8 декабрь 1992 г.). Закон Республики Узбекистан об образовании (1997 г.). Национальная программа по подготовки кадров (1997 г.). Система музыкального воспитания и образования в Узбекистане. Международные организации по музыкальному образованию (ИСМЕ, ЮНЕСКО).

Структура и организация управления музыкальным воспитанием и образованием. Кадры в системе музыкального воспитания и управления. Подготовка и распределение кадров. Различие и единство систем общего и специального музыкального образования. Организация музыкального воспитания в детских садах, школах и внешкольных учреждениях. Управление музыкальным образованием в ДМШ, средних и высших музыкальных учебных заведениях. Усовершенствование и повышение квалификации. Функции министерств и ведомств в системе государственного управления музыкальным воспитанием и образованием.

## *2. Педагогическая деятельность и функции музыканта в системах управление воспитанием и образованием*

Кадры и их творческий потенциал в различных системах управления музыкальным воспитанием и образованием детей и юношества.

Деятельность и функции: музыкальных воспитателей яслей и детсадов, учителей музыки общеобразовательных школ, учителей ДМШ, музыкальных руководителей кружков, клубов, дворцов культуры, преподавателей средней и высших специальных учебных заведений.

Единство и различие педагогических функций музыканта в данных системах воспитания и образования: музыкант – педагог – просветитель.

## *3. Современное состояние музыкального воспитания и образования Республики Узбекистан и перспективы его развития*

Приобретение Узбекистаном независимости, суверенитета, переход на новые общественно–экономические отношения, выдвигает перед музыкальным воспитанием и образованием республики новые задачи. Развитие национальных ценностей музыкального искусства. Использование передовых достижений общемировой музыкально–педагогической теории и практики.

Организация учебных заведений типа гимназий, лицеев, колледжей, университетов, академий. Внедрение рейтинговых и тестовых систем, информационных и компьютерных технологий в музыкальное обучение. Профессионализация высшего образования (бакалавр, магистр). Переход на латинскую графику письма. Перспективы научно–исследовательской работы.

Разработка государственного стандарта музыкального воспитания и образования. Педагогика прогнозирования.

# ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К СЕМИНАРАМ

## Раздел I. Ведение в музыкальную педагогику

1. Понятие о педагогике, музыке и музыковедении
2. Проблемы музыкальной педагогики
3. Терминологическая систематизация музыкальной педагогики
4. Особенности педагогического процесса в различных видах музыкальной деятельности
5. Музыкальная педагогика как наука
6. Развитие узбекской музыки в общемировом музыкально–педагогическом процессе

## Раздел II. Общие основы музыкальной педагогики

1. Понятие о музыкальной педагогике
2. Предмет музыкальной педагогики
3. Основные термины и понятия музыкальной педагогики
4. Закономерности исторического развития музыкальной педагогики
5. Методологическая основа музыкальной педагогики
6. Методы научно–педагогических исследований в музыкальном искусстве
7. Задачи музыкальной педагогики
8. Своеобразие музыкального искусства как предмет педагогики.

Пример различных педагогических школ

9. Функционирование системы музыкального воспитания и образования
10. Роль педагогики в развитии музыкального искусства
11. Общее и музыкальное развитие личности
12. Особенности музыкального развития

13. Роль наследственности и одаренности в музыкальном развитии человека
14. Влияние среды на музыкально–воспитательный процесс
15. Роль воспитания в развитии музыкальных способностей и формировании личности
16. Возрастные этапы музыкального развития и их характеристика в различных системах музыкального воспитания
17. Музыкальное воспитания в интеллектуальном, духовном, нравственном, трудовом, эстетическом, физическом аспектах – как часть всестороннего гармоничного развития личности музыканта
18. Понятие о музыкально–педагогическом процессе и его специфика
19. Структура музыкально–педагогического процесса
20. Основные компоненты музыкально–педагогического процесса
21. Музыкально–педагогический процесс в музыкальном развитии и образовании

### Раздел III. Музыкальная дидактика

1. Предмет и задачи общей и музыкальной дидактики
2. Развитие дидактики как отрасли педагогической науки
3. Функции музыкальной дидактики и ее связь с предметами методиками музыкального обучения
4. Понятие о содержании музыкального образования
5. Объем и проблемы научного обоснования содержания музыкального образования
6. Понятие о процессе музыкального обучения
7. Специфика процесса музыкального обучения и движущие его силы
8. Структура и составные элементы процесса музыкального обучения

9. Различные виды музыкального обучения в системе общего и профессионального музыкального воспитания и образования

10. Содержание и закономерности процесса музыкального обучения

11. Активизация и совершенствование процесса музыкального обучения. Опыт и достижения лучших педагогических школ и современных методов обучения

12. На примере одного из учащихся показать причины его успеваемости и отставания в учебе

13. Понятие о принципах обучения

14. Общепедагогический принцип обучения

15. Принципы музыкального обучения

16. Методы общего и музыкального обучения и их классификация

17. Связь методов музыкального обучения с практикой, конкретными условиями и культурными традициями

18. Развитие форм обучения в истории педагогики

19. Из истории организации форм музыкального обучения

20. Урок – основная форма организации музыкального обучения

21. Требования к уроку. Подготовка учителя и учащихся к уроку

22. Индивидуальные и групповые формы в организации музыкального обучения

23. Различные виды музыкального обучения

24. Другие формы организации обучения

#### Раздел IV. Теория музыкального воспитания

1. Сущность музыкального воспитания

2. Закономерность исторического развития музыкального искусства

3. Психолого-физиологические особенности музыкального воспитания

4. Цель музыкального воспитания и его зависимость от культурных и экономических условий общества
5. Содержание музыкального воспитания
6. Формы, методы, средства музыкального воспитания. Возрастная характеристика
7. Комплексный подход и структура музыкально–воспитательного процесса
8. Понятие о принципах музыкального воспитания
9. Общепедагогическая основа музыкального воспитания
10. Определение методов, приемов и средств музыкального воспитания
11. Методы музыкального воспитания
12. Мировоззренческие и нравственные основы музыкального воспитания
13. Нравственное и трудовое воспитание в музыкальном искусстве
14. Музыка и физическое воспитание (режим, гигиена, охрана голоса, физические упражнения)
15. Возрастная периодизация мировоззренческого, нравственного, трудового, физического воспитания средствами музыки
16. Понятие об эстетическом, художественном и музыкальном воспитании
17. Категории эстетики в музыкальном воспитании
18. Возрастная специфика эстетического, художественного, музыкального воспитания
19. Система эстетического воспитания
20. Методы, формы средства эстетического воспитания
21. Обзор литературы по музыкальному, художественному и эстетическому воспитанию

## Раздел V. Управление и организация системы музыкального воспитания и образования

1. Общие основы управления и организации музыкального воспитания и образования.
2. Конституция Республики Узбекистан. Государственный гимн Республики Узбекистан. Закон Республики Узбекистан об образовании (1997 г.). Национальная программа по подготовке кадров (1997 г.)
3. Структура системы музыкального воспитания и образования
4. Проблемы методического обеспечения
5. Подготовка и распределение кадров
6. Кадры и их творческий потенциал в системах музыкального воспитания и обучения
7. Система музыкального воспитания и образования при переходе на новые общественно-экономические отношения в условиях независимости и суверенитета Республики Узбекистан
8. Функции новых учебных заведений типа гимназий, лицеев, колледжей. Двух ступенчатость высшего образования (бакалавриат, магистратура)
9. Переход на латинскую графику письма. Работа с вокальным текстом. Перспективы научно-исследовательской работы
10. Проблемы разработки государственного стандарта музыкального воспитания и образования. Педагогика прогнозирования

### ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА К ПРОГРАММЕ

1. Ўзбекистон Республикасининг Конституцияси. –Т.: Ўзбекистон, 1992 (узб ва рус тил.).
2. Каримов И.А. Ўзбекистоннинг ыз янгилаш ва тара==иёт йили. –Т.: Ўзбекистон, 1992.

3. Каримов И.А. Узбекистан – свой путь обновления и прогресса. – Т.: Узбекистан, 1993.
4. Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики: Сборник трудов. –Вып. 76 /Отв. ред. З.А.Визель. –М.: Гос. Муз. –пед. ин-т им. Гнесиных, 1984.
5. Актуальные проблемы музыкального образования: Сборник статей / Сост. И.А.Котляревский, Ю.А.Полянский. –Киев: Музична Украина, 1986.
6. Актуальные проблемы музыкального образования: Тематический сборник научных трудов /Кол. авт. под рук. Ю.А.Полянского. –Киев: Киев. Гос. конс. им. П.И.Чайковского, 1990.
7. Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сборник трудов. –Вып. 62 /Отв. ред. В.И.Авратинер, Ф.Г.Арзаманов. –М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992.
8. Антология педагогической мысли Узбекистана. –М.: Педагогика, 1986.
9. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. –М.: Просвещение, 1983.
10. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. –Л.: Музыка, 1973.
11. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. –Л., 1974.
12. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. –М.: Просвещение, 1968.
13. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогика. /Под ред. С.Сапожникова. –М., 1968.
14. Воспитание учащейся молодежи средствами музыкального искусства: Сборник научных трудов. /Отв. ред. Р.Г.Кадыров. –Т.: ТГПИ им. Низами, 1990.
15. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. –М., 1969.
16. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. –М.: Музыка, 1965.
17. Гудкова Е.А. Узбекская хоровая литература. –Т.: Укитувчи, 1974.

18. Дьяченко Н.Г., Кртляровский И.А., Полянский Ю.А. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – Киев: Музична Украина, 1987.
19. Егоров А. Теория и практика работы с хором. –Л. –М.: Госмузиздат, 1951.
20. Жак-Делькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства. –Спб., ж. «Театр и искусство». –1913.
21. Измайлов А.Э. Народная педагогика: Педагогические воззрения народов Средней Азии и Казахстана. –М.: Педагогика, 1991.
22. Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия /Сост. О.А.Апраксина. –М.: Просвещение, 1990.
23. История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане. –Т.: изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1991.
24. Кабалевский Д.Б. Педагогические размышления. –М.: Педагогика, 1986.
25. Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования : Сборник научных трудов / Отв. ред. В.П.Фомин. –М.: МГДОЛК им. П.И.Чайковского, 1986.
26. Константинов Н.А., Медынский Е.Н., Шабаетов М.Ф. История педагогики. М.: Просвещение, 1982.
27. Лагутин А.И. Основы педагогики музыкальной школы. –М.: Музыка, 1985.
28. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. –Петроград: Якорь, 1915.
29. Музыкальная педагогика: Программа для средних специальных учебных заведений. –Предмет узкой специализации /Сост. В.П.Сраджев. –Т., 1987.
30. Музыкальная эстетика стран Востока /Под общ. ред. В.П.Шестакова. –М.: Музыка, 1967.
31. Музыкальное воспитание в современном мире. ИСМЕ. –М.: Сов. композитор, 1973.
32. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1992.

33. Педагогика /Под ред. Ю.К.Бабанского. –М.: Просвещение, 1983.
34. Педагогика: Программа для пед. училищ. Специальность «Музыкальное воспитание» /Сост. С.П.Баранов и др. –М.: Просвещение, 1987.
35. Педагогика: Программа для музыкальных вузов /Сост. В.И.Авратинер. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977.
36. Педагогика: Программа курса для институтов культуры /Сост. А.О.Пинт, Н.И.Бокарев. –М., 1978.
37. Проблемы музыкального образования и воспитания: Сборник научных трудов. –М.: МГДОЛК им. П.И.Чайковского, 1984.
38. Пути развития узбекской музыки /Под ред. С.Л.Гинзбурга. –М. –Л.: Искусство, 1946.
39. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. –М. –Л., 1964.
40. Савшинский С.И. Режим и гигиена работы пианиста. –Л., 1963.
41. Система музыкального воспитания Карла Орфа /Под ред. Л.А.Баренбойма. –М.: Музыка, 1970.
42. Столяров И.А. Управление культурой: организационно-экономический механизм. –М.: Экономика, 1991.
43. Сухомлинский В.А. О воспитании /Сост. С.Соловечик. –М.: Политиздат, 1982.
44. Тарасов Г.С. Педагогика в системе музыкального образования: Учебное пособие по курсу «Педагогика». –М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986.
45. Теплов Б.М. Избранные труды в 2-х тт. –М.: Педагогика, 1985.
46. Тилашев Х.Х. Общепедагогические и дидактические идеи ученых-энциклопедистов Ближнего и Среднего Востока эпохи Средневековья. – Т.: Фан, 1989.
47. Хрестоматия по педагогике /Сост. М.Г.Бушканец, Б.Д.Леухин. –М.: Просвещение, 1976.
48. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. –М.: Просвещение, 1984.

49. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками. –М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1959. –Вып. 1.

#### ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА К ПРОГРАММЕ

1. Ал-Бухорий. Хадис: Ал-Жомия ас-Сащиц (Ишонарли тыплам). –Т.: +омуслар Бош тащририяти, 1991-1992. –4 китоб.
2. Алишер Навои. Избранное /Сост. С.Н.Иванов. –Т.: Укитувчи, 1978.
3. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки. –М.: Просвещение, 1984.
4. Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана. –Л.: АН СССР, 1927.
5. Беляев В.М. Музыкальные инструменты Узбекистана. –М.: Госмузиздат, 1933.
6. Беляев В.М. Музыкальные инструменты Узбекистана //Очерки по истории музыки народов СССР. –М.: Музгиз, 1962. –Вып. 1.
7. Виноградов В.С. Музыка Советского Востока. –М.: Сов. композитор, 1968.
8. Вопросы истории и теории узбекской советской музыки /Под ред. М.С.Ковбас. –Т.: Фан, 1976.
9. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторический очерк. –М.: Музыка, 1980.
10. Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. –М.: Музыка, 1980.
11. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т.: Укитувчи, 1984.
12. Ганоболдин Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. – Т.: Укитувчи, 1984.
13. Джами А. Трактат о музыке. –Т.: АН УзССР, 1960.
14. Джумаева Л.Х., Бахретдинова Н.А. Узбекская хоровая литература. –Т.: изд-во литературы и искусства, 1987.
15. Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. –М.: Музыка, 1990.

16. Ибн Сина. Канон врачебной науки. В 5-ти тт. /Пер. М.А.Салье и др. –Т.: Фан, 1981.
17. История народов Узбекистана. –Т., 1947. –Т.1; 1950. –Т.2.
18. История узбекской советской музыки. В 2-х тт. –Т.: изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1972.
19. История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане: –Т.: изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1989.
20. Кабалевский Д.Б. Про трех китов и про многое другое. –М.: Детская литература, 1972.
21. +обуснома. –Т., 1988.
22. Каримова З.Г. Навои в музыке. –Т.: изд-во литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1988.
23. Кароматов Ф.М. Узбекская домбровая музыка. –Т., 1962.
24. Кары-Ниязов Т.Н. О культурном наследии узбекского народа. –Т.: АН УзССР, 1960.
25. Кодай З. Избранные статьи. –М.: Сов. композитор, 1982.
26. Кубесов А. Педагогическое наследие аль-Фараби. –Алма-Ата: Мактаб, 1989.
27. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. –М.: Музыка, 1967.
28. Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. –Т.: Фан, 1986.
29. Методика исполнительства и музыкальная педагогика /Сост. А.М.Гекельман. –Т.: Укитувчи, 1990.
30. Музыка народов Азии и Африки /Сост. и ред. В.С.Виноградов. –М.: Сов. композитор, 1969-1987. –Вып. 1-5.
31. Музыкальная культура древнего мира /Ред. Р.И.Груббер. –Л., 1926.
32. Музыкальная трибуна Азии. –М.: Сов. композитор, 1975.
33. Музыкальное воспитание в Венгрии /Сост. и общ. ред. Л.А.Баренбойм. – М.: Сов. композитор, 1983.

34. Музыкальное воспитание в школе /Сост. О.А.Апраксина. –М.: Музыка, 1961-1986. –Вып. 1-17.
35. Ойстрах Д. Мой путь //Советская музыка. –М., 1957, № 9.
36. Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана /Под ред. М.С.Ковбаса. –Т.: Укитувчи, 1968. –Вып. 1.
37. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусства Узбекистана. – М., 1965.
38. Романовская Е.Е. Статьи и доклады. Запись музыкального фольклора /Сост. М.С.Ковбас. –Т.: Гослитиздат, 1967.
39. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке. Дервиш Али (XVII в.). –Т., 1946.
40. Струве Г.А. Школьный хор. –М.: Просвещение, 1981.
41. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. –М.: Музыка, 1966.
42. Фейгин М. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. –М., 1973.
43. Фитрат А. Ўзбек классик муси=аси ва унинг тарихи. –Т.: Фан, 1993.
44. Хайруллаев М.М. Абу Наср ал-Фараби. –М.: Наука, 1982.
45. Хиндемит П. Мир композитора //Советская музыка. –М., 1963, № 5.
46. Хрестоматия по методике музыкального воспитания /Сост. О.А.Апраксина. –М.: Просвещение, 1987.
47. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. –М.: Просвещение, 1980.
48. Эйхгорн А.Х. Музыкально-этнографический материал /Под ред. В.М.Беляева. –Т.: АН РУз, 1963.

## ГЛАВА II

### ДЕТСКАЯ ПЕСНЯ, КАК САМАЯ МАССОВАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Внимание музыкальной педагогики к детской песне не случайно, так как детская песня это самый массовый и демократичный вид музыкального искусства. В песенном исполнительстве принимают участие все дети как в области специального, так и общего музыкального воспитания. Разнообразие форм и жанров детской песни позволяет организовывать музыкально-педагогический процесс во всем его многообразии.

Детская песня как вид музыкального искусства представляет собой – народные детские песни и песни композиторов для детей.

Народные детские песни имеют следующие формы различия: колыбельная песня – это народно-бытовое песенное творчество взрослых для детей и непосредственно песенное творчество самих детей – детский песенный фольклор.

#### **Колыбельная песня**

Музыкальное воспитание человека начинается с колыбельной песни. Музыка – это удивительное и неповторимое явление. Она волнует наши чувства, восхищает и радуется красотой музыкальных художественных образов, заставляет задуматься, возвышает и облагораживает, духовно очищает, придает нашей жизни особый смысл и содержание. Музыка имеет естественную природу своего бытия. Музыкальный опыт, накопленный поколениями постоянно растет и совершенствуется. В этом процессе развития и приобщения к музыкальной культуре, музыкальному искусству очень важны первые шаги вхождения ребенка в мир музыки: к таковым можно отнести такую музыкально-бытовую форму, как колыбельная.

Колыбельная – это не просто песня, убаюкивающая младенца, а универсальный, годами отшлифованный способ специфических отношений между матерью и ребенком. Эти отношения, имеющие форму колыбельной песни, способствуют передаче от матери к ребенку все мудрости предшествующих поколений, успокаивают, воспитывают, помогают более естественному вхождению в жизнь. Причем зачастую, этот процесс осуществляется на подсознательном, чувственно-эмоциональном уровне. Когда мать через тонкие мелодические интонации, размеренный ритм и только ею, ощущаемые эмоциональные нюансы, идущие из сердца, из души, на уровне биотоков и идеомоторных актов, передает ребенку свои самые сокровенные чувства и желания, готовит его к самостоятельной жизни. Этот процесс в науке еще мало изучен. Однако, широко всем известны, например: исследования японских ученых, которые обосновывают возможность и необходимость воспитания ребенка еще во внутриутробном состоянии. Несмотря, на малую изученность подобного рода вопросов, очевидным здесь является то, что колыбельная матери, ее нежный и заботливый голос остается с нами на всю жизнь. И от того какие колыбельные песни поет мать своему ребенку и какой смысл она вкладывает в них, во многом зависит дальнейшая судьба человека. Значит колыбельная песня, помимо своего прикладного, успокаивающего, убаюкивающего назначения, несет в себе важный воспитательный потенциал. Эта особенность должна всесторонне изучаться такими науками, как психология, педагогика, физиология для правильного и эффективного ее использования в воспитании подрастающего поколения, во всестороннем, гармоническом развитии личности.

О пользе колыбельной в физическом и духовном развитии ребёнка ещё великий Авиценна (980-1037) в своём «Каноне врачебной науки» писал: «К числу необходимых для младенцев полезных средств для укрепления природы относятся: во-первых, лёгкое покачивание и, во-вторых, музыка и песня, напеваемая обычно при убаюкивании. По степени восприятия этих двух

вещей ребёнком, располагает его к физическим упражнениям и музыке. Первое относится к телу, а второе – к душе»<sup>1</sup>.

Изучение литературы, книг, сборников, жизненные наблюдения показывают существование большого количества и разнообразия форм и видов колыбельных песен. Так например, в томе III «Ўзбек хал= муси= аси» («Узбекская народная музыка»)<sup>2</sup>, собранного и записанного Юнусом Раджаби, в нотной записи представлены две колыбельные песни. Музыкальный мотив и мелодии этих колыбельных песен весьма развиты и безусловно являются одними из совершенных, хотя и несколько усложненных видов колыбельных песен. Приведем, к примеру, одну из них:

### Алла

М.М. ♩=42-44

Оқ қў-зим, оп-поқ қў-зим, гап тут - ма-ган

сур-бет ю-зим, эс-сиз-ги-на бер-ган ту-зим, ёш-лар-га тўл -

М.М. ♩=63-66

дир-динг қў-зим,(мо), ал - ла Ал-ла жо -

ним, ал - ла, ҳо-зир иш-лаш - га пал - ла, йи-гим-те-рим -

лар - ни о-либ, сўнг-ра қи-ла - миз ял - ла (ё) ял - ла.

<sup>1</sup> Абу Али Ибн Сина. Канон врачебной науки. Кн. I. Т., 1981, с. 300.

<sup>2</sup> Ўзбек хал= муси= аси (Узбекская народная музыка). III-том /Собрал и записал Ю.Раджаби. Т., 1959, с. 538-544.

В книге «Байчечак» («Подснежник»)<sup>1</sup> из серии «Ўзбек хал= ижоди» («Узбекское народное творчество», составители: О.Сафаров, К.Очилов) в разделе «Аллалар» («Колыбельные») довольно полно собраны литературные тексты большого количества колыбельных песен. В конце книги имеется статья О.Сафарова «Болалик куйласа – олам мунаввар» («Если дети поют – жизнь прекрасна»), в которой имеются сведения о литературе, истории и закономерностях развития узбекских народных детских песен вообще и колыбельных песен в частности. Приведем к примеру, несколько лучших поэтических образцов этих колыбельных песен:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Алла айтиб ухлатаман,<br/>Алла, =ызим, алла.<br/>+андай сени юпатаман,<br/>Алла, болам, алла.</p> <p>Кичкинасан, лоласан,<br/>Алла болам, алла.<br/>+ачон катта быласан,<br/>Алла, болам, алла.</p> <p>Алла, алла, орастасан,<br/>Алла =ызим, алла.<br/>Гунощи йы= норастасан,<br/>Алла, =ызим, алла.</p>  | <p>Бо\ ичида чаман гуллар,<br/>Алла, =ызим, алла.<br/>Сайрайди шайдо булбуллар,<br/>Алла, =ызим, алла.</p> <p>Сендан келар – гул иси,<br/>Алла, болам, алла.<br/>Ота-онаминг бириси,<br/>Алла, болам, алла.</p> <p>Сенга аллалар айтайин,<br/>Алла, =ызим, алла.<br/>Сояларингда етаман,<br/>Алла, болам, алла.</p> |
| <p>2. Юзимнинг ёру\и, кызимнинг нури,<br/>Белимнинг =уввати, дилим сурури.<br/>Элимнинг =увончи, то\дек \урури,<br/>Эрка болам, оппо\им, алла.<br/>Севган болам, тойчо\им, алла.<br/>Ыргилай кызингдан, эрка фарзандим,<br/>Новвотим, асалим, шакарим, =андим,<br/>Умрингни тилайман, кынгил<br/>хурсандим,<br/>+ызичо\им, оппо\им, алла,<br/>Ениб турган чиро\им, алла.</p> | <p>3. Ширин болам, алла.<br/>Жону дилим алла.<br/>Тахти равони былсин,<br/>Ота-онаси кулсин,<br/>Мавжудажоним, алла.<br/>Ширин болам, алла.<br/>Жону дилим, алла.<br/>+изил гулим сылмасин,<br/><br/>Келин былиб сузилсин,<br/>Мавлудажоним, алла.</p>  |
| <p>4. Алла болам, Бахтиер,</p>   | <p>Тезро= катта былгин сен,</p>   |

<sup>1</sup> Бойчечак: Ўзбек хал= ижоди (Подснежник: Узбекское народное творчество) /Составители: О.Сафаров, К.Очилов. Т., 1984, с. 5-45.

Щар нарсанинг ва=ти бор.  
Кызимнинг нури ызинг,  
Келажагим бахтиер,  
Алла, болам, алла-ё,  
Гулу-лолам, алла-ё.

Тезро= кучга тылган сен,  
Соʻлом былиб доимо  
Ёнгинамда юргин сен.  
Пилдиरोʻлим, алла-ё,  
Умр ар=оʻлим алла-ё,  
Алла-ё, алла!

Ызинг менга =анот был,  
Юрагимга мадад был.  
Тоʻни тал=он =илгудек,  
Полвону боодоб был,  
Суяр тоʻлим, алла-ё,  
Севар боʻлим, алла-ё.

5. Алла =илсин болам-о,  
Уй=удан ором олсин-о,  
Алла, алла, деганда,  
Жимгина ухлаб =олсин-о.  
Алла, болам, алла,  
Икки кызим, алла.

6. Алла, болам, алла-ё,  
Кырар кызи, алла-ё,  
Суяр =ызим, алла-ё.

Алла, болам, алла-ё,  
Ширин жоним алла-ё,  
Исси= ноним, алла-ё.

Из приведенных примеров видно, что богата и многообразна наша культура – всесторонне достойна своего развития и изучения. Анализируя данные колыбельные песни, мы можем выделить следующую закономерность. В каждой колыбельной имеется повторяющаяся часть стиха (рефрен), которая остается неизменной. Вот эти повторяющиеся строки:

1. «Алла, =ызим, алла,  
Алла, болам, алла».
2. «Эрка болам, оппоʻлим, алла,  
Севган болам, тойчоʻлим, алла».
3. Ширин болам, алла,  
Жону дилим, алла».
4. «Алла, болам, алла-ё,  
Гулу-лолам, алла-ё» и т.д.

В четвертой колыбельной песне повторяющейся части стиха, в конце третьего куплета есть еще дополнительная строка:

«Алла-ё, алла!».

В тех или других случаях эта повторяющаяся часть колыбельной, благодаря ее повтору, монотонности, размеренности несет на себе основную прикладную функцию колыбельной песни, а именно, успокаивает, укачивает, убаюкивает и усыпляет младенца. Приведем теперь в нотном примере еще один вариант этой повторяющейся части колыбельной песни:

Ал - ла бо - лам, ух - ла бо - лам, ал - ла бо - лам, жо-  
 ним бо - лам, О - о - бо, о - о - бо.  
 А - ал - ла, ал - ла - ё.

На практике количество строк и слов в данной попевке строго не регламентируется. Их может быть больше, а может и меньше. Это зависит от необходимости и от конкретной ситуации: как засыпает младенец, нужно ли ему еще раз повторить эту попевку, какие чувства в этот момент испытывает мать и др. Все имеет значение и может меняться, варьироваться как и сама жизнь. Тихим, спокойным, проникновенным голосом, напевая колыбельную песню, мать покачивает колыбельку младенца или взяв его на руки, прижав к груди, она размеренно, ритмично поглаживает, похлопывает, обнимает и укачивая его, создает тем самым идеальные условия, когда ребенок успокаивается и засыпает.

Как показывает изучение данного вопроса, нотных вариантов записи колыбельных песен в имеющейся опубликованной литературе чрезвычайно мало. И это обстоятельство весьма затрудняет изучение, а также практическое распространение лучших примеров и образцов колыбельных песен. Без мелодий нет колыбельных песен. И эти мелодии очень важны. Мелодическая, интонационная, то есть музыкальная сторона в колыбельной песне несет на себе не только основную практическую, смысловую нагрузку, но также и чувственно-эмоциональную, эстетическую, вибрационную, акустическую. Весь этот комплекс выразительных (мелодических,

ритмических, звуковысотных, ладовых, тембровых, динамических) и других практических средств полно можно себе представить, только при наличии нотного примера. На этом основании, далее мы приведем еще несколько нотных примеров, чтобы полнее прочувствовать, понять сущность колыбельной песни и яснее представить себе ее место в нашей жизни вообще и в музыкальном искусстве в частности.

В учебнике «Музыка» для 4 класса общеобразовательной школы, автор О.Ибрагимов, имеется нотный пример колыбельной песни, также являющейся одним из лучших образцов этого вида музыкального народно-бытового творчества<sup>1</sup>.

### Алла

Ал-ла ай - тай                    жо-ним  
Ал-ла ай - тай                    жо-ним

бо-лам      қу-лоқ      сол - гин      ал - ла                    Ши-рин  
бо-лам      ши-рин      қў - зим      ал - ла                    сен қу

ал - лам                              тинг - лаб      ас - та                              ух - лаб      қол-  
вон - чим                              иф - ти -      қо - рим                              кў - рар      кў -

- гин                                      ал - ла  
- зим                                      ал - ла

Далее в учебнике приводится цитата из книги «Асрларга тенгдош ышылар» («Песни ровесники векам», составители Ж.Эшанкулов, Й.Абдурахманов), где говорится, что: «Ребенок воспитанный на колыбельной матери – любит и почитает своих родителей, верен и предан Родине, сочувствует людям». Затем в этой книге рассказывается следующая легенда о первой колыбельной песне на земле: «У изгнанных из рая Адама и Евы родились два близнеца. Обрадованный этой милостью всевышнего Адам

<sup>1</sup> Иброшимов О.А. Музыка: 4-синф учун дарслик (Музыка – учебник для 4 класса). Т., 2007, с. 44.

отправился на охоту. В это время всюду на земле царило спокойствие и только неумный плач двух младенцев нарушал эту тишину. Не зная что делать, взволнованность Евы достигла такого предела, что из ее души и сердца возникла чудесная колыбельная песня:

Колыбельную пою вам,  
Засыпайте поскорей,  
Ваш отец вернется скоро,  
Баю-баю, баю-бай.

По поверию, первая на земле колыбельная песня спетая младенцу начиналась именно так... Все песни на земле берут свое начало с колыбельной мамы»<sup>1</sup>.

Колыбельная песня действительно является одной из первых песен как на земле, так и в жизни каждого человека. Наверно поэтому в музыкальном искусстве, в творчестве всех великих композиторов мира – Моцарт, Брамс, Чайковский и мн. др. имеются колыбельные песни или интонации колыбельных песен, которые пела им в детстве мама. В узбекском профессиональном музыкальном искусстве показателен примере колыбельных песен, сочиненных композиторами Икрамом Акбаровым, Абдурахимом Мухамедовым и др. Приведем к примеру, колыбельную песню Абдурахима Мухамедова на стихи Захиджана Абидова.

### Алла

3.Обидов шеъри  
Andante cantabile

А.Муцхаммедов муси=аси



1. Ух - ла бо - лам ал - ла - ё, гу - ли - ло - лам ал - ла - ё,  
2. Бағ - рим - дан ҳеч қўй - май - ман, сен - га бо - қиб тўй - май - ман



Оқ - шом кир - ди ҳар ё - на жо - ним ал - ла, те - панг - да мен  
ке - тол - май - ман ё - нинг - дан жо - ним ал - ла, жон ай - лан - син

<sup>1</sup> Асрларга тенгдош =Ыши=лар (Песни ровесники векам) /Составители: Ж.Эшон=улов, Й.Абдурацмонов. Т., 1991, с. 5.

пар - во - на ал - ла, ал - ла. Сен бах - тим - сан,  
 жо - нинг - дан ал - ла, ал - ла. Кў - рап кў - зим,  
 ба - ҳо - рим - сан бағ - рим - сан, сен дил - бан - дим,  
 бахт - юл - ду - зим о - ром ол ал - ланг ай - тай  
 а - сал қан - дим, фах - рим - сан. *> p* Ух - ла ши - рин дўм - бо - рим  
 жо - ним кў - зим ух - ла қол.  
 жо - ним ал - ла, о - гун - чо - рим  
 оп - по - рим ал - ла, ал - ла.

В оригинале эта колыбельная песня написана с фортепианным сопровождением. Воодушевленный этим произведением известный узбекский хоровой дирижер Батыр Умеджанов осуществил переложение этой колыбельной для хорового исполнения. В результате многоголосного хорового изложения эта колыбельная приобрела объемность своего звучания. Эта уже совершенно иной уровень воплощения колыбельной песни в профессиональном искусстве концертного хорового исполнения. Тем читателям и специалистам, кого интересует полная (фортепианная и хоровая) партитура этого замечательного произведения можно порекомендовать обратиться к ее нотной публикации в хрестоматии: Казиев Н.И. Хрестоматия по дирижированию хором. Часть II. Т.: Ўлитувчи, 1976, с. 131-134 (+озиев Н.И. Хор дирижёрлиги хрестоматияси, II =исм)<sup>1</sup>.

Можно привести еще много примеров использования колыбельной песни в профессиональном музыкальном и других видах искусства. И, это не случайно, т.к. в колыбельной песне заключена чудодейственная сила музыки,

<sup>1</sup>+озиев Н.И. Хор дирижёрлиги хрестоматияси (Хрестоматия дирижирования хором). II часть. Т., 1976, с. 131-134.

слова, материнской теплоты, оберегающей нас в этой жизни. Ученые, музыковеды, литературоведы, фольклористы, педагоги, психологи всесторонне изучают эту чисто человеческую форму поведения. Колыбельная песня и в наш век научно-технического прогресса, глобальных социальных перемен и природных коллизий не теряет своего жизненно важного значения. Колыбельная остается истоком познания, гуманизма, духовности, она формирует лучшие человеческие качества, звучит в нашем сердце прекрасной мелодией, песней, согревает душу, придает силы, воспитывает и облагораживает человека. Являясь первой песней, первой мелодией в жизни каждого человека, колыбельная песня воспитывает в нас любовь к музыке, формирует способность воспринимать и переживать средства музыкальной выразительности, открывает путь приобщения к мировой сокровищнице музыкального искусства. Любовь к музыкальному искусству начинается с колыбельной песни.

### **Народная детская песня**

Народная детская песня – это самый древний вид детского музыкального творчества и музыкального воспитания. Детский песенный фольклор как средство музыкального воспитания относится к такой отрасли музыкальной педагогики как народная музыкальная педагогика, музыкальная этнопедагогика. Детская народная песня как область музыкального творчества изучается такими науками, как музыкальная этнография, музыкальная фольклористика. Если колыбельная песня это народно-бытовое песенное творчество взрослых для детей, то народная детская песня – это народное песенное творчество самих детей. Количество форм и жанров детской народной песни так велико и разнообразно – как сама жизнь.

Жанры народной детской песни – это песни-игры, считалки, дразнилки, скороговорки, всевозможные звукоподражания и звукоимитации, загадки, бытовые песни, религиозные, праздничные, трудовые, посвященные временам года, природе, животным, песни с менее или более развитой

мелодией, формой, содержанием и др. Естественно, участие взрослых в создании некоторых жанров этих песен в определенной мере присутствует. Однако, исполняются эти песни непосредственно самими детьми, полностью вовлеченные в этот творческий процесс. Жанровое разнообразие народных детских песен позволяет использовать их во всех видах и отраслях музыкальной педагогики (творчества, исполнительства, методиках музыкального воспитания и образования и др.).

Приведем нотные примеры узбекских народных песен в плане возрастания их сложности и рассмотрим некоторые из них.

### Ошхыракам каптар (Ненасытный голубок)

Moderato M.M. ♩=76



Ош-хўр-а-кам кап-тар, нон-хўр-а-кам кап-тар, ҳо-вуз-да тўн-ка, ҳовузда тўн ка.

#### Текст песни

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ошхыр-акам – каптар,<br>Нонхыр-акм – каптар.<br>Щовузда тынка,<br>Щовузда тынка. | 2. Уча =ол-акам – каптар,<br>Туша =ол-акам – каптар.<br>Щовузда тынка,<br>Щовузда тынка. |
|---|--|

### Зув-зув боралай (Зув-зув поиграй)

Allegretto M.M. ♩=104



Зув-зув бо-ра-гай, том-дан қа-ра-гай, Сул-тон ў-қи-гай, зам- бил тў-қи-гай.

### О= теракми, кык терак (Белый, зеленый тополек)

Allegretto M.M. ♩=84

*mf*



Оқ те-рак-ми, кўк те-рак, биз-дан сиз-га ким ке-рак? Жаж-жи қиз-ги - на ке-рак.

## Чорий чамбар

(Ножки в кружок)

Moderato M.M. ♩=84

*mf*



Чо-рий чам-бар, би-рий ан-бар. о-на қиз қай-да? О-ла бу-ла тоғ-да.  
Тоғ - ман, зув - ман, пил - та - кач на-ри тур. Сан тур, сан чиқ,  
ку - муш бол - га, о - на - вош, ён - бош, гул - дур - гул.

## Читти гул

(Ситец в цветочек)

Andante M.M. ♩=112



Чит - ти гу - ле, чит - ти гул, э - та - гин - га гул бо - сай.  
Ҳай - ю чит - ти гул, ҳай - ю чит - ти гул.

## Текст песни

- |  |  |
|--|--|
| 1. Читти гуле, читти гул,<br>Этагинга гул босай.<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул.       | 4. Аравада ун келди,<br>Чилдирмада гул келди.<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул.    |
| 2. +ылинг =ыл бо\да былсин,<br>белинг белбо\да былсин.<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул. | 5. Гул яхши-ю, гул яхши,<br>Гулнинг попуги яхши.<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул. |
| 3. Тапир тупур от келди,<br>Чи=иб =аранг ких келди,<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул.    | 6. Ыртада ыйнаган =изнинг<br>Щайдар кокили яхши.<br>Щайю, читти гул,<br>Щайю, читти гул. |

## Ёмфир ё\ало=

(Дождик, поливай)

Allegretto M.M. ♩=120



Ём-фир ё-ға-лоқ, ям-я-шилўт-лоқ, Эн-ди э-кин-лар, чи-қа-рар қу-лоқ.

Текст песни

1. Ём\ир ё\оло=  
Ям-яшил ытло=  
Энди экинлар,  
Чи=арар =уло=.

2. Ари=лар тылар,  
Зыр анщор былар.  
Сув сероб экан,  
Кып пахта унар.

Лайлак келди

(Прилетели аисты)

Moderato M.M. ♩=72

Лай - лак кел - ди, ёз бўл - ди, қа - но - ти қо - роз бўл - ди.  
Да - ла дашт - лар қулф у - риб, дар - ё бўй - и соз бўл - ди.

Текст песни

1. Лайлак келди ёз былди,  
+аноти =олоз былди.  
Дала-даштлар =улф уриб,  
Даре ьуйи соз былди.  
2. Лайлак келадур то==а.  
+уло=ларида щал=а.  
Щал=аси тушиб =опти,  
Топиб берсангиз ол=ар.

3. Мен биби хожи эдим,  
+излпрнинг тожи эдим.  
+излар ьйин тушганда,  
Мен но\орачи эдим.  
4. Но\орам бузилди,  
Занжирлари узилди.  
Но\орачи ырнига  
Лайлак буйим чызилди.

+ич=ир хырозим

(Пой, петушок)

Allegretto M.M. ♩=88

Қич - қир хў - ро - зим, қич - қир хў - ро - зим бо - ла - лар уй - гон - син. Ҳей!  
Тоғ - ла - ру ўр - мон те - па - лар - да ло - ла - лар о - чил - син. -син.

Текст песни

1. +ич=ир хырозим, =ич=ир хырозим,  
Болалар уй\онсин.  
То\лар, ырмон, тепаларда,  
Лолалар очилсин.  
2. +ич=ир хырозим, =ич=ир хырозим,  
Тонглар еришсин.  
Тонг щовоси =уешидан,  
Болалар =увонсин.

## Бащор келди

(Весна пришла)

Moderato M.M. ♩=80

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Ключевая подпись: Moderato M.M. ♩=80. Темпознак: 2/4. Начальная динамика: mp. Музыка записана на двух системах по две нотных строки в каждой. Под нотами дан текст песни.

Ба - ҳор кел - ди о - чил - ди, гул - лар ҳар ён - да.  
Бул - бул - лар сай - ра - ша - ди, у ён - бу ён - да.

### Текст песни

1. Бащор келди, очилди  
Гуллар щар енда.  
Булбуллар сайрашади,  
У ен бу енда.
2. Тошдан тошга эчкилар  
Сакраб ыйнайди.  
То\ ба\рида =ызилар,  
Ытлаб маърайди.

## Бойчечак

(Подснежник)

Moderato M.M. ♩=80

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Ключевая подпись: Moderato M.M. ♩=80. Темпознак: 2/4. Музыка записана на шести системах по две нотных строки в каждой. Под нотами дан текст песни.

Бой - че - ча - гим боф - лан - ди, қо - зон тў - ла ай - рон - ди,  
ай - ро - нинг - дан бер - ма - санг, қо - зон - ла - ринг вай - рон - дир.  
Қат - тиқ ер - дан қаз - лаб чиқ - қан бой - че - чак,  
юм - шоқ ер - дан ю - гу - риб чиқ - қан бой - че - чак.  
Бой - че - чак - ни тут - ди - лар, тут ё - роч - га ос - ди - лар,  
қи - лич би - лан чоп - ди - лар баҳ - мал би - лан ёп - ди - лар.

Из приведенных примеров узбекских народных детских песен мы видим большое их разнообразие. Несмотря на то, что их объединяет в основном одна куплетная форма, количество видов, тональных планов, вышеуказанных жанров детских песен достаточно велико. Они разнятся от простых трех-, четырех- или шеститактовых попевок речитативного характера, удвоением первой или второй попевки, включением дополнительных фаз, возгласов («Щаю», «Щей» и др.) до довольно развитых восьми-шестнадцати и более тактовых мелодий таких, как например: в песнях «+ич=ир хырозим», «Бащор келди» или колыбельных песнях. А в песне «Бойчечак» мы видим ярко выраженную трехчастную форму, состоящую из 8+6+8 тактовых периодов. Сюжет песни весьма содержателен, драматичен и насыщен яркими образами картин природы, быта и такого прекрасного цветка, каким является подснежник.

Многие узбекские народные детские песни имеют очень древние корни и многовековой путь своего развития. В ряде случаев они не всегда даже поддаются переводу и смысловому объяснению. Например: песня «Лайлак келди» («Аист прилетел») начинается со слов – «Лайлак келди ёз былди, =аноти =о\оз былди». Первая фраза предложения достаточно понятна – «Аист прилетел, лето начинается». Вторая же фраза предложения в прямом переводе – «Крылья его стали бумажными» – не поддается объяснению. Однако, эта песня и многие другие любимы детьми, продолжают жить и являются неотъемлемой частью детского песенного фольклора. Исследователь детского фольклора Охунджан Сафаров один из составителей ранее упомянутой книги «Бойчечак»<sup>1</sup> из многотомника «Ызбек хал= ижоди» («Узбекское народное творчество»), говорит о том, что работа по исследованию узбекского детского фольклора все еще недостаточна. Но все же, по детской фольклористике накоплен определенный опыт и можно

---

<sup>1</sup> Бойчечак: болалар фольклори ва мешнат тароналари /тупл.: О.Сафаров, К.Очилов. Т., 1984, 336 б. (Ызбек хал= ижоди: кып томлик).

выделить работы следующего ряда авторов, ученых-филологов: Е.Пещерова, Эльбек, Щ.Зарифов, М.Алавия, З.Хусаинова, Т.Мирзаев, М.Мурадов, Б.Саримсаков, Г.Джахангиров, Х.Раззаков, С.Рузимбаев и др<sup>1</sup>. Сборники детских песен этих авторов представлены в литературно-текстовом варианте, но без нотных записей.

Нотные записи узбекских народных детских песен осуществили Ю.Раджаби, И.Акбаров, Е.Романовская, В.Успенский и др. До сегодняшнего дня сборники этих авторов, являются чуть ли не единственным источником нотных записей узбекских народных детских песен<sup>2</sup>. К этим сборникам обращались и обращаются многие музыканты, ученые, педагоги, методисты и включают их в свои исследования, учебно-методическую литературу, концертные программы и активно используют в учебном процессе, направленном на детское музыкальное воспитание и образование. В этом ряду можно выделить работы следующих авторов: И.Акбаров, Т.Хусаинов, Г.Гончарова, М.Субаева, Е.Гудкова, Е.Кензер, Т.Соломонова, Ш.Ёрматов, Л.Кулдашев, К.Мамиров, Н.Казиев, С.Хаитбаев, П.Бурханов, Д.Амануллаева, Х.Нурматов, Н.Нарходжаев, Р.Кадыров, О.Ибрагимов, А.Мансуров, С.Бегматов и др. Перечень данных работ приводится в конце главы в «Каталоге нотной литературы детских песен».

Использование узбекских народных детских песен в учебном процессе имеет большое воспитательное и образовательное значение. Через яркие образы этих песен в детях воспитывается любовь к родному краю, его природе, традициям. Богатство интонаций, мелодики, ритмов, тональных отклонений и вместе с тем простота, доступность этих песен, как нельзя лучше способствует музыкальному развитию, приобщению детей к музыкальному исполнительству и творчеству.

Детский песенный фольклор – это культурное достояние, прошедшее через века, отшлифованное и вобравшее в себя всю красоту и естественную

---

<sup>1</sup> Названия сборников этих авторов даны в конце в списке литературы.

<sup>2</sup> 30 ашула /тупл: И.Акбаров, В.Успенский, Е.Рамановская, Х.Мухаммедова. Т. –М., 1935; Ўзбек хал= =ыши=лари. I, II-китоб /тузув.: Е.Романовская, И.Акбаров Т., 1939; Ўзбек хал= муси=аси. III-том /тупл. ва нотага олувчи Ю.Ражабий. Т., 1959.

природу музыкально-бытовых традиций. Эффективность и необходимость освоения этого бесценного музыкального материала детьми является одной из важнейших задач музыкальной педагогики.

В заключении приводится список узбекских народных детских песен опубликованных в нотной литературе. Сборники песен, учебники, учебные пособия, хрестоматии, где были опубликованы эти песни, представлены в «Каталоге нотной литературы детских песен» в конце этой главы.

*Список узбекских народных детских песен  
опубликованных в нотной литературе*

- |  |   |
|--|---|
| 1. Алла (99) <sup>1</sup>                  | 34. Олмача, анор (80, 100)                    |
| 2. Алла (99)                               | 35. Осмондаги ой (75)                         |
| 3. Алла (54)                               | 36. Офтоб чи=ди (55, 74, 99)                  |
| 4. Арламчи (54, 74)                        | 37. Ошхыракам каптар (99, 111)                |
| 5. Аяжон (74)                              | 38. О= теракми кык терак (7, 74, 91, 99, 111) |
| 6. Бащор (108)                             | 39. Пахта (108)                               |
| 7. Бащор келди (54, 80, 91, 111)           | 40. Пахта теради (32, 108)                    |
| 8. Беш =арсак (74)                         | 41. Пахта терими (108)                        |
| 9. Бинафша (54, 55, 74, 80, 99)            | 42. Рамазон (54, 93)                          |
| 10. Бир, икки, уч (74)                     | 43. Рымолим бор (55, 74, 100)                 |
| 11. Бойчечак (22, 74, 76, 79, 80, 99, 111) | 44. Санамой (74)                              |
| 12. Бой чечак (76, 100)                    | 45. Тол ёлочдан от килиб (7)                  |
| 13. Болбон =изи (55, 74)                   | 46. Томдан тараша тушди (54, 99)              |

---

<sup>1</sup> В скобках указан порядковый номер «Каталога нотной литературы», где была опубликована песня. Каталог дан в конце этой главы.

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 14. Бу бо\чада олича (8, 76)          | 47. Хыш-хыш (74)                       |
| 15. Бухорча (55, 74)                  | 48. Чаманда гул (54, 74, 76, 100, 118) |
| 16. Быйи-быйи (55, 74)                | 49. Чимчилаб (55)                      |
| 17. Гуллола (32)                      | 50. Читти гул (75, 77, 99, 100, 111)   |
| 18. Дангаса (41)                      | 51. Чорий чанбар (7, 75, 99, 111)      |
| 19. Даста-даста (32, 100)             | 52. Чучавра =айнайди (86, 99, 111)     |
| 20. Ём\ир-ё\ало= (7, 91, 111)         | 53. Шох мойлар (55, 74)                |
| 21. Ём\ир-ё\ало= (54)                 | 54. Юмалаб-юмалаб (74, 100)            |
| 22. Ёшлигим (79, 80, 118)             | 55. Ялло, ялло (80)                    |
| 23. Зув-зув бора\ай (77, 99, 111)     | 56. Ыйнайлик омон (118)                |
| 24. Ким олади-я, шугин-ани-я (55)     | 57. +ай достондан айтайин (74)         |
| 25. Кунлар (108)                      | 58. +амиш пишиб (80)                   |
| 26. Лайлак келди (7, 76, 91, 99, 111) | 59. +изгина (80, 108)                  |
| 27. Лола I (74)                       | 60. +ич=ир хырозим (54, 55, 74, 111)   |
| 28. Лола II (74)                      | 61. +иш келди (108)                    |
| 29. Лола ща=ида =ыши= (54, 55)        | 62. +уён (7, 74, 99, 111)              |
| 30. Лолалар (80)                      | 63. Щей лола (54, 55, 74)              |
| 31. Мынди-мынди (99)                  |  |
| 32. Ойбыстон (58)                     |  |
| 33. Олатой (99, 111)                  |  |

## **Песни композиторов Узбекистана для детей**

Музыка для детей это особый вид композиторского творчества. Произведения для детей имеют конкретность, ясность и доступность музыкальных образов, простую форму и содержание. В песнях же для детей это еще и учет возрастных особенностей детского голоса, его небольшого диапазона, достижение максимального удобства для исполнения, простота, яркость и высокая художественность поэтического текста песен. В основном создаются песни для коллективного и хорового исполнения. Композиторское творчество с каждым днем все совершенствуется. Появляются все новые и новые замечательные произведения для детей.

В песенном творчестве композиторов Узбекистана для детей авторы в первую очередь опирались на детский песенный фольклор, осуществляли обработки народных детских песен. В своих оригинальных сочинениях они добились определенных успехов в совершенствовании детской песни. От простых не сложных песен для детей дошкольного и младшего школьного возраста до сложных, многоголосных песен, хоровых произведений, сюит, кантат, театрализованных представлений и детских опер.

После 1935 года, когда вышел первый сборник песен для детей «30 ашула» («30 песен») постепенно стали выходить авторские сборники песен для детей композиторов Узбекистана. В 1939 году выходит авторский сборник «Болалар ашуласи» («Детская песня») Ильяса Акбарова, в 1940 году «Ёш болалар учун =Ыши=лар» («Песни для маленьких детей») Бориса Надеждина, в 1942 году в Ташкенте силами Центрального дома художественного воспитания детей выпускается сборник «Болалар учун =Ыши=лар» («Песни для детей»). Затем выходит ряд сборников: в 1948 году «Болалар ашуласи» («Детская песня») составитель И.Акбаров, в 1950 – «Болалар =Ыши=лари» («Детские песни») под редакцией Б.Надеждина, в 1951 – учебное пособие «Бошлангич мактабда муси=а» («Музыка в начальной школе») составитель Г.Гончарова, в 1954 – «Ёшлик =ЫШИЛИ» («Песня юности») и в 1955 – «Болалар ашуласи» («Детская песня») составитель Б.Надеждин, в 1955 – «Кичкинтойлар муси=аси» («Музыка для

малышей») и в 1956 – «+увно= =ыши=лар» («Веселые песни») составитель И.Акбаров, в 1959 – «Биз куйлаймиз» («Мы поем») составитель С.Карцева. В эти сборники вошли песни для детей первых узбекских композиторов – Т.Садыков, М.Ашрафи, М.Бурханов, К.Абдуллаев, Д.Закиров, Г.Кадыров, Б.Гиенко, И.Хамраев, Д.Сааткулов, Ик.Акбаров, С.Бабаев, Ф.Назаров, А.Мухамедов и др.

Начиная с 60-х годов количество публикуемых песенных сборников для детей значительно возрастает. Появляются учебные пособия, хрестоматии, учебники для общеобразовательных школ, где основным музыкальным учебным материалом становится детская песня. Развитию детского песенного искусства в Узбекистане в немалой степени способствовали специально организуемые праздники, фестивали, конкурсы, концерты. К таким относятся – «Праздник песни», «Неделя детской музыки», праздник-конкурс «Санъат байрами» и др. Активизируется работа по пропаганде детской песни в секции детской музыки Союза композиторов Узбекистана. На узбекском Радио и телевидении готовятся специальные передачи и программы. Налаживаются творческие контакты композиторов с поэтами, создающие прекрасные стихи для детских песен – Ш.Сагдулла, Уйгун, Г.Гулям, А.Рахмат, И.Муслим, П.Мумин, К.Мухаммади, З.Диер, Миртемир, Т.Тула, Н.Орифжанов, У.Рашид, Х.Каюмов, К.Хикмат и др. К числу композиторов, активно работающих в области детской песни присоединяется еще целый ряд талантливых авторов – С.Хаитбаев, Т.Ташматов, С.Варелас, А.Берлин, С.Абрамова, Е.Шварц, Ш.Ёрматов, К.Кенжаев и др.

К концу 60-х в 70-х годах детская песня поднимается до уровня крупных форм, вокально-симфонических и вокально-сценических жанров. В 1969 году Сабир Бабаев на основе узбекских народных сказок, либретто Ш.Сагдуллы создает детскую оперу «Ёрилтош» («Драгоценный камень»), Гафур Кадыров сюиты и кантаты: «Мактабжон – офтобжон» («Школа – наше солнце») – сюита в 4-х ч., слова Т.Ильхамова (1969), «Мирзачуль» – кантата

в 4-х ч., слова Т.Ильхамова (1970), «Биз исти=бол эгасимиз» («Мы хозяева будущего») – кантата в 4-х ч., слова П.Мумина (1978), «Ёш бинокорлар» («Молодые строители») – кантата в 4-х ч., слова Т.Тула (1980), «Ватан =ышии» («Песня о Родине») – сюита в 3-х ч., слова Б.Байкабулова (1980), Карим Абдуллаев «Пахтамизни куйлаймиз» («Поем о хлопке») – сюита в 9 ч., Дони Закиров «Чин ёшлигим» («Молодость») – сюита в 5 ч., слова Х.Мухаммада, Фаттах Назаров «Ватан бизнинг онамиз» («Родина – наша мать») – сюита в 5 ч., слова У.Рашида, Совет Варелас «Фасллар» («Времена года») – вокальный цикл, слова Ю.Яковлева, перевод И.Муслима, Б.Гиенко «Музыкальные загадки» – 12 песен на слова Ю.Коринц, «Йил бйи» («Времена года») – 12 песен на слова С.Маршака, перевод И.Муслима, Тулкин Ташматов «Был таёр» («Будь готов») – сюита в 6 ч., слова А.Касимова, Ефим Шварц «По жизни время сверяем» – кантата, слова Н.Куликова, Шермат Ёрматов «Ассалом щаёт» («Здравствуй жизнь») – кантата в 5 ч., слова Т.Ильхамова и др. В 1978 году Совет Варелас по мотивам восточных сказок «1000 и одна ночь», на либретто С.Вареласа создает детскую оперу «Волшебная лампа Аладдина».

В настоящее время в области детской песни активно работают замечательные современные композиторы. Их перу принадлежит целый ряд ярких и любимых детьми песен. Выделим некоторые из них: Надим Нарходжаев – «Наврызим шых созим» на слова Х.Рахмата, «Чамандаги гуллармиз» на слова П.Мумина, «Яхши бола» на слова П.Мумина, «Щаккалар» на слова Н.Арифжанова; Фарход Алимов – «Оппо= =андим» на слова П.Мумина, «Сари= жыжалар» на слова О.Пулатова, «Ча==он бола» на слова П.Мумина; Аваз Мансуров – «Ким эпчилу, ким ча==он» на слова А.Абиджона, «Муз=аймо=» на слова Х.Каюмова, «Ощангларда – эртактар» на слова А.Мансурова; Диларом Амануллаева – «Бувижоним» на слова И.Суюнова, «Ватанжоним – Ватаним» на слова П.Мумина, «Дилоромнинг =ышии» на слова И.Дониша; Мухаммад Атаджанов – «Болаларнинг кызлари» на слова Камбара Ота и др.

В плане крупной формы: Надим Нарходжаев – вокальные циклы «Дарахтлар сухбати» («Беседа деревьев»), «Нима мазали» («Что вкуснее»), слова Э.Вахидова; Аваз Мансуров – детские оперы: «Ўзга саёралик робот» («Робот инопланетянин»), либретто Х.Каюмова (1984), «Хайвонлар султони» («Царь зверей»), либретто Б.Исраилова и Ф.Сафарова (1989); Дилором Амануллаева – вокальные циклы «Топишмо=-айтишув» («Песни-загадки»), «Алифбо =ыши=лари» («Песни букваря»), слова П.Мумина и др.

Песни современных авторов отличаются высоким профессионализмом, динамичностью образов, подвижностью ритмов, танцевальностью, красочностью мелодики и законченностью формы. В них находят отражение современный темп и уровень жизни.

В дошкольном и школьном музыкальном воспитании эти песни занимают основное место. Новые учебные программы, учебники, учебные пособия, сборники песен строятся на этом современном песенном материале.

Большой вклад в дело развития детской песни оказывают Союз композиторов Узбекистана, Государственная консерватория Узбекистана, детский ансамбль песни и танца «Бульбульча» и его руководитель народный артист Узбекистана, профессор Шермат Ёрматов (подробнее о нем в главе IV «Из истории музыкальной педагогики» в статье Ш.Ёрматов). Организуются всевозможные конкурсы, фестивали, концерты детской музыки – «Ўзбекистон – Ватаним маним», «Болалар =ыши\и», «Болалар муси=а фестивали», «Санъат \унчалари», «Болалар муси=а фестивали» в Государственной консерватории Узбекистана и др., радио и теле передачи – «+ыши= сеҳри», «+ышм\им – жон =ыши\им», «Биргаликда куйлайлик», «Янги авлод», «До-ми-соль» и мн. др. Хорошо всем в республике известны: Детская фольклорная театр-студия «Томоша», руководитель Заслуженный работник культуры Надира Курбанова, эстрадно-вокальная группа «Севинч», художественный руководитель Саодат Музаффарова, музыкальный руководитель, композитор Хуршида Хасанова чьи песни «Ўзбекистон жаннат», «Шодиёна», «Шамол», «Лола» и др. с успехом проходят свою

апробацию в этой группе. Заметную поддержку в развитии детской песни оказывают благотворительные фонды – «Соʻлом авлод учун», «Устоз», Фонд «Форум» культуры и искусства Узбекистана» и мн. др.

Песни для детей композиторов Узбекистана имеют самую большую аудиторию и высокий уровень заботы и внимания государства. Эти песни хорошо всем известны как у нас в республике, так и далеко за ее пределами. Так например в зарубежных гастролях, конкурсах, фестивалях, концертах ансамбли «Булбулча» (Россия, Прибалтика, Югославия, Конго, Финляндия, Турция и др.), «Томоша» (Голландия, Германия, Франция, Корея, Турция, Россия, Туркменистан, Киргизстан и др.), где они и другие коллективы представляли детские песни композиторов Узбекистана и получили высокую оценку слушателей, звание лауреатов, стали обладателями почетных «Гран при».

Широкий массовый характер детского песенного исполнительства активизирует работу узбекских композиторов, поэтов, педагогов, руководителей детских музыкальных коллективов. В музыкальной педагогике появляются все новые и новые формы и методы обучения детей пению. В связи с этим подготовленность широкой слушательской аудитории в восприятии и понимании детской песни достаточно высока (по сравнению с восприятием других жанров музыкального искусства). Эти особенности всесторонне учитываются теорией и практикой музыкальной педагогики. На этом основании детская песня является самым массовым средством детского музыкального воспитания и основной формой музыкально-педагогического процесса.

Возможности музыкальной педагогики безграничны. Связь музыкальной педагогики с композиторским творчеством представляется весьма плодотворной. Так например, создаются песни специальной дидактической, познавательной направленности. Надим Нарходжаев в своих вокальных циклах доступными средствами музыкальной выразительности и поэтического стиха (слова Эркина Вахидова) знакомит детей с красотой и

своеобразием различных деревьев. В «Дарахтлар сухбати» («Беседа деревьев») с такими деревьями, как елочка, карагач, тополь и плакучая ива. В «Нима мазали» («Что вкусное») с плодовыми деревьями – яблоня, черешня, урюк, персик, орех. Дилором Амануллаева совместно с поэтом Пулатом Мумином создают вокальные циклы «Топишмо=-айтишув» («Песни-загадки»), где текстом песен являются загадки и разгадки таких вещей и животных, как пуговичка, пшеница, аист, лягушка, лесенка, бубен. В вокальном цикле «Алифбо =ыши=лари» («Песни букваря») для учащихся первого класса на каждую букву алфавита ими сочинена песня.

Включение в учебный процесс средств и возможностей музыкального искусства делает его значительно эффективней.

Песенное творчество композиторов Узбекистана для детей в своем развитии имеет тенденцию все возрастающего совершенствования и обогащения жанра детской песни. На прекрасных образцах этого композиторского песенного творчества воспитано не одно поколение молодежи Узбекистана. Каждый период, каждый этап выше представленного творческого пути узбекских композиторов проникнуты любовью и заботой о подрастающем поколении. Мастерство и талант этих авторов, их кропотливый и беззаветный труд создают это культурное достояние, каким является детская песня, что служит бесценным учебным материалом для музыкальной педагогики.

В заключении представим списки наиболее ярких образцов песен композиторов Узбекистана для детей. После списков в конце главы приведем каталог детских песен, в который включена вся имеющаяся нотная литература (сборники песен, учебники, учебные пособия, хрестоматии, антологии), где были опубликованы эти песни.

СПИСОК  
ОПУБЛИКОВАННЫХ ПЕСЕН КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА ДЛЯ  
ДЕТЕЙ

(имеющих наибольшее количество переизданий)

	№	Композитор	Название песни	Поэт	Изданных	Переизданных
1	1	К.Абдуллаев	Биз дунёда энг бахтиер ёшлармиз.	+.Муцхаммадий	44	3
	2		Бизнинг мактабда шамма бир сафда			
	3		Кичкинтой гулчимиз	Щ.Ё=убов		4
	4		Янги йил =ыши\и	+.Щикмат		3
2	1	Р.Абдуллаев	Муста=иллик лолалармиз	Н.Нарзуллаев	9	2
	2		Парвоздаги =ушлар	М.Мирзаев		
	3		Наврыз =ыши\и	Назармат		
3	1	С.Абрамова	Ака-сингил	Щ.Муцхаммад	29	3
	2		Куз	Н.Рызимущамма д		4
	3		Лайлак =ор	Ё.Исцоков		6
	4		Онажоним	Н.Нурбек		3
	5		Па=ирчам	Щ.Ё=убов		4
	6		Шамол	Щ.Муцхаммад		6
	7		+ы\ирчо\им	А.Рызимущам- медов		3
4	1	Т.Азимов	+ыши\имиз авжида	/ .Комилов	1	3
5	1	Ик.Акбаров	Алла	Мирмуцсин	22	3
	2		Арча байрами	А.Рацмат		5
	3		Бацор			4
	4		Бо\ларга	Ш.Саъдулла		4

	5		Салимвойнинг товули	М.Аъзамов		2
6	1	Ил.Акбаров	Айи=ча	М.О=илова	35	5
	2		Гуллола			4
	3		Саломат			
	4		Арча =ышили	И.Муслим		4
	5		Янги йил	Ш.Саъдулла		3
7	1	Ф.Алимов	Она тилим – ызбек тилим	П.Мымин	16	2
	2		Оппо= =андим			3
	3		Сари= жыжалар	О.Пылатов		2
8	1	С.Анваров	Олма	Ю.Мансуров	4	2
9	1	М.Ашрафи	Ешлик =ышили	К.Яшин	7	2
10	1	А.Берлин	Бутончики	М.Абдушукурова	123	2
	2		Виноград	Г.Гулям		
	3		Ойимнинг туилган куни	Д.Полинин (И.Муслим тарж.)		
	4		Хлопок	Р.Фархади		
	5		Янги йил арчаси	Г.Демин (М.Абдушукурова тарж.)		
11	1	С.Бобоев	Азиз устозлар	Тыл=ин	34	3
	2		Дастёр =из	Ш.Саъдулла		4
	3		Ёмбир	М.Ёнин		3
	4		Ёмбир ёвало=	Ш.Саъдулла		3
	5		Капалак	З.Диёр		4
12	1	М.Бурцонов	Капалак	З.Диёр	5	7
	2		Лола ва =урба=a	А.Рацмат		2
	3		Самолет	Щ.Олимжон		2
13	1	С.Варелас	Байро=ча	И.Муслим	79	2
	2		Дыстлик =ышили	О.+ыч=ор-беков		
	3		Наш хлопок	Р.Фархади		
	4		Первый хлопок	Н.Умерова		

	5		Юсуп машинист	А.Любавина		
14		А.Варелас			8	—
15	1	Б.Гиенко	Чумчу=ча	Ш.Саъдулла	49	3
	2		+изилштон	+Мушаммадий		2
15		М.Дадабоев			12	—
16	1	В.Дементьев	Болаларнинг байрам =ыши/и	Я.Аким (И.Муслим тарж.)	25	2
	2		Маленкие строители	В.Дементьев		3
	3		Падарок Родине	В.Дементьев		2
17	1	Ш.Ёрматов	Бармо=ларим	М.Мушам-медова	33	3
	2		Гул фасли			4
	3		Бойчечак (=айт. иш.)	Хал= сызи		3
	4		Майса	Р.Толипов		2
	5		Сумалак	Т.Бахромов		3
	6		Оймомажон ром былди	+Мушаммадий		4
	7		/илдирагим	Т.Бахромов		2
18	1	С.Жалил	Ёш аскарлар =ыши/и	С.Барноев	5	2
	2		Темур бобом – менинг бобом	Н.Нарзуллаев		
19	1	Д.Зокиров	Бинафша =ыши/и	П.Мымин	51	4
	2		Болалар учун вальс	Уч=ун		5
	3		Ёз яхши	П.Мымин		3
	4		Китоб, менинг дыстимсан	З.Диёр		5
	5		Рацматга рацмат	П.Мымин		3
	6		Янги йилим – яхши йилим			4
20	1	В.Зудов	Дом для птиц	Р.Фархади	24	2
	2		Цветы весенние	Д.Полинин		
21	1	Щ.Изомов	Бирга куйлайлик	Н.Орифжонов	2	4
22		Х.Иноломов			22	—

23	1	К.Кенжаев	Бешга тенг биринчи	П.Мымин	23	3
	2		Биз тинчликни истаймиз	Б.Исроилов		3
	3		Келажак бизники	М.Аъзам		4
	4		Кинкинтойимиз- гижкинтойимиз	П.Мымин		6
24	1	В.Князев	Кунбо=ар	И.Муслим	15	2
	2		Танянинг шафтолиси			
25		Д.Красиков			5	—
26	1	М.Левиев	Арча	П.Мымин	4	2
	2		Пахта =ышили			4
27	1	А.Малахов	«А,Бе,Те»	С.Маршак	2	2
	2		Айи=ча	А.Барто (И.Муслим тарж.)		
29	1	+.Мамиров	Бошо=лар	З.Комилов	12	2
	2		Онажоним	Ш.Садий		2
	3		+уён	И.Муслим		2
	4		Щунарманд ёшлар мадцияси	+.Мамиров		3
30	1	А.Мансуров	Даканг хыроз	П.Мымин	35	3
	2		Муз=аймо=	Щ.+аюмов		3
	3		Ызбекистон – она, онажон!	А.Кычимом		3
	4		+увно= болалар	Щ.Муцаммад		4
	5		+ызичоим– ыйинчо=	+.Ботиров		3
	6		Щур Республикам	Щ.+аюмов		3
31		В.Мейен			5	-
32	1	Л.Муждабаева	Пришел Навруз	Я.Ходжаева	11	2
	2		Ялпиз	+.Ота		
	3		Ызбекистоним			
33	1	Г.Мушель	Кыклам		3	2
34	1	А.Муцаммедов	Алла	З.Обидов	21	3
	2		Арча =ышили	А.Бырибоев		6

	3		«5» бацо	П.Мымин		3
	4		Капалак	З.Диёр		5
	5		Салимжон нимжон	П.Мымин		4
	6		Юлдузчам	Н.Орифжонов		4
	7		+ы\ирчо\им аллае	П.Мымин		5
35	1	Ш.Муцхаммедова	Арча =ыши\и	З.Диёр	12	6
	2		Какку	А.Рацмат		5
	3		Хардам илгари			3
36		М.Муцхаммаджонова			5	-
37	1	Б.Надеждин	Бацор	А.Бобожон	13	2
	2		Бойчечак	И.Муслим		
	3		Ёшлигим	А.+аюмов		
	4		Тилла =ын\из	И.Муслим		
	5		Эрталаб	Ш.Саъдулла		
38	1	Ж.Нажмиддинов	Болалар ва \озлар	М.+ышо=ов	10	4
	2		Пианино			3
39	1	Ф.Назаров	Арча	З.Диёр	80	3
	2		Бахтли болалар	+ .Хикмат		4
	3		Давраимизга келинлар	П.Мымин		3
	4		Ёз	И.Муслим		4
	5		Ёшлик	Т.Илщомов		3
	6		Кичик пахтакор	Шоназар		3
	7		Мактабим	И.Муслим		6
	8		Мещрибон ойижон	П.Мымин		3
	9		Пахтаой	Т.Илщомов		8
	10		Пахтаойнинг байрами			5
	11		Синф =ыши\и	П.Мымин		4
	12		Тепловоз	Э.Рацимов		4
	13		Теримда	Ы.Рашид		3
	14		Ухлаб турдим	П.Мымин		3
	15		Чилонзор	Ж.Оймирзаев		3
	16		+ызиларим	О.+ыч=ор-беков		3
40		Э.Налбантов			5	-

41	1	М.Насимов	Ацмад Бо'бон	М.+ышо=ов	13	3
	2		Биздан сизга ким керак?	Я.+урбонов		3
	3		Булбулчам	К.Муцхаммаджон		3
	4		Тинчлик бо'ли	Т.Тыла		7
42	1	Н.Норщыжаев	Гуллар маним кулганим	П.Мымин	56	3
	2		Диёр мадши	Щ.Рацмат		3
	3		Каклигим	Н.Орифжон		4
	4		Кенг Туркистон	П.Мымин		3
	5		Мунажим бобо			3
	6		Наваралар =ыши'ли	С.Барноев		3
	7		Салом берган болалар	П.Мымин		5
	8		Чамандаги гуллармиз			4
	9		Шафтолимга саволим			6
	10		Эщ орзулар			Р.Толипов
	11		Ызбегимдан айланай	А.Рацмат		3
	12		Ща==алар	Н.Орифжонов		3
43	1	С.Нурметов	Светофор	С.Очил	17	2
44	1	Д.Омонуллаева	Болаларнинг кызлари	+ .Ота	50	2
	2		Бувижоним	Й.Суюнов		3
	3		Ватанжоним-Ватаним	П.Мымин		3
	4		Дилоромнинг =ыши'ли	И.Дониш		3
	5		Нишолда	Р.Толиб		4
45	1	М.Отажонов	Болаларнинг кызлари	+ .Ота	9	2
46	1	Ш.Рамазонов	Ызбекистон	Ф.Шоцисмоил	6	4
47	1	Щ.Рацимов	Болалар	Ж.Жабборов	17	3
	2		Бухоро	С.Барноев		2
	3		Мен - \унчаман	Н.Нарзуллаев		
	4		Юртга садо=ат	С.Барноев		

	5		Самар=анд			
48	1	Щамид Рацимов	Бахт куйида сайрайман	П.Мымин	7	2
	2		Толимаржон	Сайёр		
49		Е.Романовская			5	-
50		Д.Сайдаминова			5	-
51		Д.Сааткулов			4	-
52	1	Г.Сабитов	Октябрь байрами	З.Александров (И.Муслим т.)	5	4
53	1	Т.Соди=ов	Бахт =онуни	А.Бобожон	3	2
54	1	Т.Тошматов	Айи= полвонлар бо\часи	Щ.Муцхаммад	28	5
	2		Бахтий эркатой			6
55		В.Успенский			6	-
56	1	Е.Шварц	Гул тутаман онажон	Щ.+аюмов	63	4
	2		Доно бобомиз	К.Рызимуцхаммедов		3
	3		Куйланг болалар	+ .Муцхаммадий		4
	4		Щаёт сени севаман	Т.Илщомов		3
57		Я.Шерфединов			8	-
58	1	С.Юдаков	Бахт =ыши\и	Миртемир	13	4
	2		Бизнинг бо\ча	/./улом		2
	3		Ёшлар =ыши\и	А.Мухтор		
	4		О= теракми кык терак	/./улом		
59		М.Юсупов			12	
60	1	Ф.Янов-Яновский	+уёш	Л.Зубкова (И.Муслим т.)	2	2
61	1	/./одиров	Айи=чам	А.Рацмат	103	3
	2		Арча =ыши\и	Э.Рацимов		3
	3		Бахтимиз	М./аниев		3
	4		Биз эккан арча	+ .Щикмат		3
	5		Бинафша	А.Рацмат		6
	6		Бобом улу\ ешида	Э.Рацимов		4

	7		Болчамиз	А.Рацмат		5			
	8		Ватан ышили (3 =. сюита)	Б.Бой=обилов		3			
	9		Гул элтамиз	Т.Илщомов		3			
	10		Гунафша	А.Рацмат		3			
	11		Дангасалик-касаллик	П.Мымин		4			
	12		Ёш физкультура-чилар марши			3			
	13		Мактабжон-офтобжон (4 =. сюита)	Т.Илщомов		3			
	14		Олма	З.Диёр		5			
	15		Она юртим	Б.Акбаров		4			
	16		Она ыллари	Т.Илщомов		6			
	17		Орзу			3			
	18		Ота-оналарга	Э.Рацимов		4			
	19		Ызбекистон	Щ.Муцхаммад		3			
	20		+иш	Уйун		3			
	21		+ушлар	А.Рацмат		3			
	62		1	С.Щаитбоев		Кимнинг хати чиройли?	С.Жыра	13	3
			2			Мещмонга келинг	М.Зайниддинов		4
			3			Хыроз ва хыроз=анд	Э.Самандаров		3
			4			Ы=и, аъло билим ол	А.Иброштимов		3
	63		1	И.Щамроев		Бинафша	П.Мымин	25	3
			2			Икки она	Уйун		
3		Кулчанон	П.Мымин						

*Комментарии к таблице*

Цель данной таблицы – выделить наиболее часто переиздаваемые песни для детей.

В таблицу не включались авторы, имеющие менее 3-х опубликованных песен, за исключением тех, кто имеет достаточное количество их переиздания или достаточное количество изданных.

Определение наиболее ярких песенных образцов по этой таблице в определенной мере относительно, т.к. для новых, только что изданных песен или исполняемых в концертах, записанных на радио, телевидении требуется время для их публикации и переиздания. Однако, в определенной степени выявить некоторые наиболее яркие образцы представляется возможным.

**СПИСОК  
НАИБОЛЕЕ ЯРКИХ ОБРАЗЦОВ ПЕСЕН ДЛЯ ДЕТЕЙ  
КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА**

П /н	Название песни	Композитор	Поэт	Где издано <sup>1</sup>
1.	Кичкинтой кулгимиз	К.Абдуллаев	Щ.Ё=убов	1, 9, 14
2.	Лайлак =ор	С.Абрамова	Ё.Исцо=ов	5, 8, 21
3.	+ы\ирчо\им		А.Рызимуцам-медов	5, 26, 109, 127
4.	Алла	Ик.Акбаров	Мирмуцсин	94, 118, 126
5.	Гуллола		М.О=илова	6, 32, 60
6.	Оппо= =андим	Ф.Алимов	П.Мымин	124, 127
7.	Сари= жыжалар		О.Пылатов	124
8.	Гулшан Ватаним	А.Берлин	А.Пылат	19
9.	Дастёр =из	С.Бобоев	Ш.Саъдулла	8, 21, 89, 118
10.	Хуш келдингиз		Щ./улом	118, 123

<sup>1</sup> «Где издано» – в этой графе цифрами обозначен порядковый номер «Каталога нотной литературы детских песен», который следует сразу за данным списком и по которому можно определить в каком сборнике и когда была опубликована та или иная песня.

11.	Капалак	М.Буршонов	З.Диёр	8, 12, 14, 20, 60, 127
12.	Дыстлик =ыши\и	С.Варелас	О.+ыч=орбеко в	47, 121
13.	+изилштон	Б.Гиенко	+ .Мушаммади й	15, 124
14.	Майса	Ш.Ёрматов	Р.Толипов	107, 124
15.	Оймомажон ром былди		+ .Мушаммади й	59, 64, 107
16.	/илдирагим		Т.Бащомов	33, 56
17.	Бинафша =ыши\и	Д.Зокиров	П.Мымин	8, 97, 111
18.	Болалар учун вальс		Учкун	8, 32, 52, 118
19.	Бирга куйлайлик	Х.Изомов	Н.Орифжонов	10, 47, 118, 127
20.	Тинчлик куйлаймиз	К.Кенжаев	Б.Исроил	46, 57, 80
21.	Пахта =ыши\и	М.Левиев	П.Мымин	10, 11, 94, 129
22.	Ким эпчилу, ким ча==он	А.Мансуров	А.Обиджон	104
23.	Муз=аймо=		Щ.+аюмов	33, 59, 76
24.	Ощангларда – эртақлар		А.Мансуров	63, 102
25.	Алла		З.Обидов	84, 118
26.	Арча =ыши\и		А.Бурибоев	41, 66, 118, 120, 127
27.	«5» бацо		П.Мымин	8, 9, 21, 27
28.	+ы\ирча\им аллаё		П.Мымин	14, 28, 66, 94

29.	Арча =ыши\и	Х.Мухамедова	З.Диёр	7, 9, 28, 32, 60
30.	Хардам илгари		А.Рацмат	7, 32, 118
31.	+алдир\оч	Б.Надеждин	Ш.Саъдулла	32
32.	Болалигим гулбахор	Ж.Нажмеддинов	Ы.Рашид	10, 105
33.	Пианино		М.Зайниддинов	8, 22
34.	Бахтли болалар	Ф.Назаров	+ .Щикмат	41, 111, 118, 121
35.	Мешрибон ойижон		П.Мымин	14, 58, 127
36.	Пахтаой		Т.Илщомов	7, 13, 22, 70, 71, 94
37.	Синф =ыши\и		П.Мымин	46, 88, 111
38.	Учаверинг турналар		Т.Илщомов	111, 121
39.	Булбулчам	М.Насимов	К.Муцхаммаджон	41, 62, 127
40.	Дарахтлар суцбати	Н.Норхыжаев	Э.Вохидов	124
41.	Чамандаги гуллармиз		П.Мымин	64, 107, 111, 128
42.	Яхши бола			125
43.	Щаккалар		Н.Орифжонов	33, 56, 74
44.	Бувижоним	Д.Омонуллаева	Й. Суюнов	33, 74, 102
45.	Ватанжоним–ватаним		П.Мымин	74, 77, 101
46.	Дилоромнинг =ыши\и		И. Дониш	33, 75, 81
47.	Болаларнинг кызлари	М. Отажонов	+амбар ота	102, 107
48.	Ызбекистон	Т. Рамазанов	Ф. Шоцисмоилов	64, 80, 107, 118, 129
49.	Болалар	Щ. Рацимов	Ж. Жабборов	15, 76, 101
50.	Бухора		С. Барноев	55, 102
51.	Толимаржон		Сайёр	83, 118

52.	Айи= полвонлар боʻчаси	Т. Тошматов	Х. Мушаммад	22, 25, 33, 76, 87
53.	Бахтий Эркатоӣ			9, 21, 59, 75
54.	Куйланг болалар	Е. Шварц	+. Мушаммадий	10, 47, 118, 127
55.	Бахт +ышиʻи	С. Юдаков	Миртемир	41, 47, 94, 118
56.	Боʻчамиз	/. +одиров	А. Рашмат	14, 28, 62, 121, 127
57.	Дангасалик касаллик		П. Мымин	58, 107, 114, 123
58.	Она юртим		Б. Акбаров	110, 115, 117, 118
59.	Она =ыллари		Т. Илшомов	58, 64, 107, 111, 114, 127
60.	Янги йил =ышиʻи		И. Муслим	14, 111
61.	Кимнинг хати чиройли?	С. Шайитбоев	С. Жыра	9, 20, 105
62.	Мешмонга келинг		М. Зайниддинов	10, 21, 127, 129
63.	Хыроз ва Хыроз=анд		Э. Самандаров	76, 87, 12
64.	Икки она	И. Шамроев	Уйʻун	31, 41, 60
65.	Кулчанон		П. Мымин	90, 111
66.	Ызбекистон кемаси		Ё. Мирзо	61, 125
67.	Ызбекистон – жаннат	Х. Шсанов	Д. Ражаб	15

## КАТАЛОГ НОТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЕТСКИХ ПЕСЕН

1. Абдуллаев К. Арлимчо=. –Т.: /афур /улом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти<sup>1</sup>, 1972. –32 б.
2. Абдуллаев К. Ёш авлодлар куйлайди. –Т.: /./улом, 1978. –37 б.
3. Абдуллаев К. Пахтамизни куйлаймиз: 9 =исмли сюита. –Т.: /./улом, 1976. –19 б.
4. Абдуллаев Р. Шодлик =ыши\и. –Т.: /./улом, 1990. –46 б.
5. Абрамова С. Бувижоним, бувижон.-Т.:/./улом, 1972.-28 б.
6. Акбаров И. Болалар ашуласи.-Т.: Уздавнашр, 1939.-5 б.
7. Акбаров И., Щусаинов Т.-Ашула алифбеси: 1-синф дарслиги.-Т.: Ы=итувчи, 1972.-120 б.
8. Акбаров И., Субаева М. Ашула дарслиги. 2-синф.-Т.: Ы=итувчи, 1973.-136 б.
9. Акбаров И., Щусаинов Т. Ашула дарслиги. 3-синф.-Т.: Ы=итувчи, 1974.-150 б.
10. Акбаров И. Щусаинов Т. Муси=а: 5-синф дарслиги.-Т.: Ы=итувчи, 1976.-144 б.
11. Антология детской песни. Вып. 12 /Сост.: М. Румер, Е. Тиличеева, Н. Шипицина.–М.: Музгиз, 1962, с. 21–52.
12. Антология детской песни. Вып. 1 /Сост.: Л. Жарова, Л. Тихеева.–М.: Музыка, 1986, с. 11, 12.
13. Антология детской песни. Вып. 2 /Сост.: Е. Николаева, М. Борисова.–М.: Музыка, 1987, с.54,55,88,89.
14. Бахтли авлод: кичкинтой лар учун =ыши=лар /Тыпловичи /.+одиров.–Т.: /./улом, 1974.-56 б.
15. Бегматов С., Мамиров +., Мансуров А., Каримова Д., Рузиев И. Муси=а: 6-синф учун дарслик.-Т.:/./улом, 2001.-88 б.
16. Берлин А. Веселые песенки.–Т.: /./улом, 1980.-51 с.

---

<sup>1</sup> В дальнейшем название этого издательства дается в сокращении «/./улом».

17. Берлин А. Музыкальные загадки.–Т.: Ё=итувчи, 1984.-48 с.
18. Берлин А. Песня – наш друг.–Т.: /. /улом, 1975.-25 с.
19. Берлин А. +увно= давра.-Т.:/. /улом, 1983.-47 б.
20. Биз куйлаймиз /Тыпловичи С.Карцева.-Т.: Ёздавадабнашр, 1959.-128 б.
21. Биэфшахон, бинафша (Фиалки) /Тузувчи С. А. Варелас.-Т.:/. /улом 1972.-80 б.
22. Биринчи синфда муси=а дарслари: ё=итувчилар учун ё=ув-метод. =ылланма /Муаллиф.:Д. Омонуллаев ва б.-Т.:/. /улом, 1987.-88 б.
23. Бобоев С. Ватанимни куйлайман.-Т.:/. /улом, 1973.-24 б.
24. Бойчечак. Подснежник /Тузувчи К.Кенжаев.-Т.:/. /улом, 1985.-64 б.
25. Бойчечак /Тузувчи /. +ыч=оров.-Т.: ЁзР ХТВ РТМ, 1997.-107 б.
26. Болалар ашуласи /Тыпловичи ва ред. И. Акбаров.-Т.: Ёздавнашр, 1948.-31 б.
27. Болалар ашуласи /Тузувчи Б. Б. Надеждин.-Т.: Ёздавнашр, 1955.
28. Болалар бо\часида муси=а /Тузувчилар: Д. Омонуллаев, П. Бурхонов, Ф Назаров.-Т.: Ё=итувчи, 1980.-120 б.
29. Болалар учун =ыши=лар /ББТМУ (ЦДХВД).-Т.: Тошкент, 1942.-12 б.
30. Болалар учун =ыши=лар тыплами /Муаллиф Х.Ино\омов.-Т.: ЁзР ХТВ РТМ, 1995.-36 б.
31. Болалар =ыши=лар /Редактор Б. Б. Надеждин.-Т.: Ёздавнашр, 1950.-64 б.
32. Бошлан\ич мактабда муси=а: ё=ув =ылланма /Тузувчи Г.С.Гончарова. –Т.: Ёздавнашр, 1951. –480 б.
33. Бошлан\ич синфларда муси=а маданияти дарслари учун методик =ылланма /Муаллифлар: Г.Шарипова, Д.Каримова, Ш.Ращимов. – Т.: Низомий ном. ТДПУ, 2001. –66 б.
34. Варелас С. Песни для малышей. –Т.: Ташкент, 1965. –40 с..
35. Варелас С. Песенки для малышей. -Т.: /. /улом, 1977. –41 с.

36. Фасиллар (Времена года): вокал цикли /Ю.Яковлев шеъри, И.Муслим тарж. –Т.: Ызадабиётлар, 1960. –16 б.
37. Варелас С., Зудов В. Уч=унлар. Искорки. –Т.: /.улом, 1988. –60 б.
38. Гиенко Б. Йил быйи: 12 – ашула. Времена года. С.Маршак шеъри, И.Муслим тарж. –Т.: Ыздавнашр, 1957. –37 б.
39. Гиенко Б. Музыкальные загадки: 12 песен на стихи Ю.Коринца. –Т.: Узгосиздат, 1964. –31 с.
40. Гудкова Е., Кензер Е. Ашула дарслиги. 6-7 синф. –Т.: Ы=итувчи, 1965. –408 б.
41. Гудкова Е., +ылдошев Л., Щайитбоев С. Муси=а: 4-синф дарслиги. –Т.: Ы=итувчи, 1975. –159 б.
42. Гусельки. –М.: Сов. Композитор, 1978, № 57, с. 32; 1979, № 59, с. 28-29; 1980, № 60, с. 16-17; 1983, № 72, с. 28-30.
43. Дадабоев М. Куйланг булбуллар. –Н.: Наманган, 1988. –36 б.
44. Деменьтев В. По земле шагают дети. –Т.: Узсовпроф, 1968.– 40 с.
45. Дорога мастеров /Сост. Е.Зверева. –М.: Музыка, 1984, с. 28-29.
46. Ёш авлод /Тузувчи Б.Гиенко. –Т.: /.улом, 1980. –85 б.
47. Ёшлар =ыши\и /Тузувчи Т.Головянц. –Т.: Тошадабийнашр, 1964. – 41 б.
48. Ёшлик =ыши\и /Тузувчи Б.Надеждин. –Т.: Ыздавнашр, 1954. –60 б.
49. Жаранглар болалар =ыши\и /Тузувчи С.Варелас. –Т.: /.улом, 1977. –38 б.
50. Зокиров Д. Дыстлик =ыши\и. –Т.: /.улом, 1975. –20 б.
51. Зокиров Д. Чин ешлигим: 5 =исмли сюита. Щ.Мушаммад шеъри. – Т.: /.улом, 1978. –56 б.
52. Зокиров Д. +изил гул. –Т.: /.улом, 1979. –48 б.
53. Зудов В. Цветы весенние. –Т.: /.улом, 1976. –14 с.
54. Иброшчимова О., Иброшчимова Ж. Ботиров Й. Муси=а: 4-синф учун дарслик. –Т.: /.улом, 2003. –112 б.

55. Иброшимов О. Муси=а: 7-синф учун дарслик. –Т.: /./улом, 2007. – 248 б.
56. Иккинчи синфда муси=а дарслари //Муаллифлар: С.Фаттахова, Д.Омонуллаев ва б. –Т.: /./улом, 1987. –95 б.
57. Кенжаев К. Тинчликни куйлаймиз. –Т.: /./улом, 1981. –33 б.
58. Кензер Е., Ёрматов Ш. Муси=а: 6-синф дарслиги. –Т.: Ы=итувчи, 1977. –208 б.
59. Кичик ёшдаги болалар хори билан маш’улот ытказиш усуллари: Методик тавсиянома /Тузувчилар: +.Мирзаев, М.Тыраева. –Т.: ЫЗР МВ ХИММИ ЖИММ, ЫЗР ХТВ ЖЫММ, 1990. –72 б.
60. Кичкинтойлар муси=аси /Тыпловчи И.Акбаров. –Т.: Ыздав-нашр, 1955. –328 б.
61. Кичкинтойлар учун =ыши=лар /Тузувчи А.Берлин. –Т.: /./улом, 1980. -81 б.
62. Кичкинтойлар =ыши\и /Тузувчи Т.Соломонова. –Т.: Ызадабий-нашр, 1962. –360 б.
63. Мансуров А. Ощангларда–эртаклар. –Т.:Ы=итувчи, 1999.–48 б.
64. Мансуров А., Каримова Д. Муси=а: 5-синф учун дарслик. –Т.: /./улом, 2001. –96 б.
65. Мушель Г. Кыклам. Мирмухсин шеъри. –Т.: Ыздавнашр, 1950. –4 б.
66. Мушаммедов А. Юлдузчам. –Т.: Ыздавнашр, 1963. –20 б.
67. Мы самые счастливые /Ред.Э.Соболева. –М.: Музыка, 1982, с. 25, 27-28.
68. Надеждин Б. Ёш болалар учун =ыши=лар. Т.: Ыздавфимнашр, 1949. –8 б.
69. Назаров Ф. Ватан бизнинг онамиз: 5 =исмли сюита. Ы.Рашид шеъри. –Т.: /./улом, 1957. –27 б.
70. Назаров Ф. Детские песни. –М.: Сов. Композитор, 1982.–47 с.
71. Назаров Ф. +увонч. –Т.: /./улом, 1966. –17 б.
72. Насимов М. Бизнинг отряд. –Т.:/./улом, 1975. –25 б.

73. Norxo'jayev N. Bolaligim – Podshohligim. –Т.: Musiqa. –24 б.
74. Нурматов Щ., Иброшимов О. Муси=а: 6-синф учун ы=ув =ылланма. –Т.: Ы=итувчи, 1997. –112 б.
75. Нурматов Щ., Норхыжаев Н. Муси=а алифбоси: 1-синф дарслиги. –Т.: Ы=итувчи, 1998. –112 б.
76. Нурматов Щ., Норхыжаев Н., Миррашимов А. Муси=а: 2-синф дарслиги. –Т.: ./улом, 2000. –128 б.
77. Нурматов Щ., Норхыжаев Н., Миррашимов А. Муси=а: 3-синф учун дарслик. –Т.: ./улом, 2001. –136 б.
78. Нурметов С. Исти=лол навоси. –Т.: Ы=итувчи, 1997. –24 б.
79. Омонуллаев Д., Ёрматов Ш., Бурхонов П. Муси=а: 7-синф дарслиги. –Т.: Ы=итувчи, 1978. –128 б.
80. Омонуллаев Д., Иброшимов О, Ерматов Ш. Муси=а: 8-синф дарслиги. –Т.: Ы=итувчи, 1995. –80 б.
81. Омонуллаева Д. Топишмо=-айтишув. –Т.: ЫзР ММИУ, 1993. –16 б.
82. Омонуллаева Д., Мымин П. Алифбо =ыши=лари: 1-синф ы=увчилари учун =ылланма. –Т.: Ы=итувчи, 2000. –80 б.
83. Ощангда щаёт нафаси: Методик =ылланма /Муаллифлар: +.Мамиров, Ы.Рашимов, И.Рызиев. –Т.: Низомий ном. ТДПУ, 1998. –57 б.
84. Песни солнечного Узбекистана /Сост. Е.Годзиковская. –М.: Сов. Композитор, 1977. –52 с.
85. Поет Узбекистан /Сост. В.Зудов. –М.: Музыка, 1974. –64 с.
86. Романовская Е.Е.: Статьи и доклады. Записи муз. Фольклора /Сост. М.Ковбас. –Т.: Госиздат, 1957. –288 с.
87. Санъат байрами. 1-нашр /Тузувчи Т.Саидов. –Т.: ./улом, 1982. –44 б.
88. Санъат байрами. 2,3-нашр /Тузувчи Т.Саидов. –Т.: ./улом, 1985. – 60 б.

89. Саъва (Чижик): кичкинтойлар учун =ыши=лар /Тузувчи С.Варелас. Т.: Ызадабийнашр, 1965. –37 б.
90. Севимли мактабимиз (Любимая школа) /Тузувчи М.С.Ковбас. –Т.: /./улом, 1966. –40 б.
91. Сто песен народов СССР /Сост. Л.Куприянова. Изд. 1, 2. –М.: Музыка, 1987, 1990, с. 39, 42, 43, 70.
92. Тошматов Т. Был тайёр: 6 =исмли кантата. А.+осимов шеъри. –Т.: /./улом, 1981. –37 б.
93. Тоштемиров Н.Б. Жиззах хал= =уши=лари. –Т.: РУММ, ХТХ МОМИ, 1994. –48 б.
94. Хрестоматия: для начальных классов школ Узбекистана /Авторы-сост.: С.Костанян, Г.Халиков, Т.Савельева. –Т.: /./улом, 1988. –77 с.
95. Шварц Е. Был омон. –Т.: /./улом, 1977. –45 б.
96. Шварц Е. По жизни время сверяем: кантата. Стихи Н.Куликова. –Т.: /./улом, 1979.
97. Шварц Е. +ыши=чам. –Т.: /./улом, 1985. –41 б.
98. Шварц Е. /азалхон ешлигим. –Т.: /./улом, 1981. –48 б.
99. Ызбек хал= муси=аси. III-том /Тыпловчи ва нотага олувчи Ю.Ражабий. –Т.: Ыздавбададабнашр, 1959, б. 538-544, 455-480.
100. Ызбек хал= =ыши=лари. I, II-китоб /Тузувчилар: Е.Е.Романов-ская, И.А.Акбаров. –Т.: Ыздавфимнашр, 1939, -168, 156 б.
101. Ызбекистон – Ватаним маним /Тыпловчи ва мус. муцарр. Щ.Ращимов. –Т.: Мещнат, 1996. –80 б.
102. Ызбекистон – Ватаним маним. 2-китоб /Тыпловчи ва мус. муцарр. Щ.Ращимов. –Т.: Мещнат, 1997. –112 б.
103. Ызбекистон – Ватаним маним. 3-китоб /Тыпловчи ва мус. муцарр. Н.Норхыжаев. –Т.: Шар=, 1999. –120 б.
104. Ызбекистон – Ватаним маним. 4-китоб: Ы=ув =ылланма /Муаллиф ва тыпловчи. Н.Норхыжаев. –Т.: /./улом, 2000. –64 б.

105. Ўзбекистон тонг юртим /Тузувчи Д.Омонуллаев. –Т.: УзР ММИУ, 1992. –16 б.
106. Ўйнаб бер: Кичкинтойлар учун Ғышилар /Тузувчи /.+одиров. – Т.: /.улом, 1977. –116 б.
107. Ўрта (V-VII) синфларда мусиға маданияти дарслари учун методик Ғылланма /Муаллифлар: Г.Шарипова, /.Нажметдинов. – Т.: Низомий ном. ТДПУ, 2001. –91 б.
108. 30 ашула. Саъдулла шеъри ва тарж. /Тузувчилар: И.Акбаров, В.Успенский, Е.Романовская, Щ.Мушаммедова. –Т.–М.: Ўздавнашр, 1935. –28 б.
109. Ўувчи болалар Ғыши /Тыпловчи М.С.Ковбас. –Т.: Ўздадабийнашр, 1962. –41 б.
110. Ўил болалар куйлайди /Тыпловчи Е.Кензаер. –Т.: Ўитувчи. 1969. –65 б.
111. +одиров Р./. Бошланғич мактабда кыповозли куйлаш (Многоголосное пение в начальной школе): Ўув Ғылланма. – Т.: Ўитувчи, 1977. –160 б.
112. +одиров Р. Туркий халларда болалар фольклор Ғышиларни кып овозда куйлаш /Туркий халлар V Миллатлараро конгресси материалларида. –Анкара: ТЖ Култур Баканлиги, 1997, б. 204-210.
113. +одиров /. Бахтли болалик. –Т.: /.улом, 1983. –37 б.
114. +одиров /. Биз, ешлармиз.–Т.: /.улом, 1977. –32 б.
115. +одиров /. Мактабжон – офтобжон: 4 Ғисмли сюита. Т.Илщомов шеъри.–Т.: /.улом, 1974. –25 б.
116. +одиров /. Пиллачи Ғиз.–Т.: /.улом, 1974. –20 б.
117. +одиров /. +уёш ва биз.–Т.: /.улом, 1975. –21 б.
118. +озиев Н.И. Хор дирижёрлиги хрестоматияси. I,II-Ғисм. –Т.: Ўитувчи, 1976. –196, 168 б.
119. +увнаб-увнаб куйлаймиз /Тузувчилар: А.Берлин, К.Кенжаев. – Т.: /.улом, 1982. –91 б.

120. +увно= =ыши=лар /Тузувчи И.Акбаров. –Т.: Ыздавнашр, 1956. – 68 б.
121. +увно= =ыши=лар /Тузувчилар: Ф.Назаров, П.Бурхонов. –Т.: Ы=итувчи, 1973. –112 б.
122. +уёш юртим: Методик =ылланма /Муаллифлар: +.Мамиров, И.Рызиев, Ы.Рацимов. –Т.: Низомий ном. ТДПУ, 1999. –68 б.
123. +ылдошев Л. Мактабда хор тыгараги. –Т.:Ы=итувчи, 1975.–52 б.
124. +уши= бизнинг дыстимиз. Песня – наш друг. /Тыпловчилар: С.Абрамова, Ф.Алимов. –Т.: /.улом, 1989. –80 б.
125. +уши=лар тыплами: Ырта мактаб ы=увчилари учун /Тузувчи П.Бурхонов. –Т.: Ы=итувчи, 1983. –48 б.
126. +уши=лар хрестоматияси. 1-китоб /Тузувчи-муаллифлар: М.Жалилов, Ж.Садиров. –Т.: Ы=итувчи, 1995. –96 б.
127. +уши=лар хрестоматияси I, III-китоб. /Муаллифлар: Ж.С.Садиров, Н.А.Абдурашидова, Н.Б.+ащщоров. –Т.: Низомий ном. ТДПИ, 1996. –78, 73 б.
128. /унчалар. Бутончики /Тыпловчи П.Бурхонов. –Т.: /.улом, 1985. – 90 б.
129. Щайитбоев С., Щусаинов Т. Ашула дарслиги. 5-6 синф. Т.: Ы=итувчи, 1964. –208 б.

### *Комментарии к каталогу*

Данный каталог имеет достаточно полный перечень нотной литературы, опубликованных песен для детей композиторов Узбекистана. Количество опубликованных песен, вошедших в эту литературу, имеет около 1500 наименований. Некоторые из этих песен переиздавались от 2 до 7 и даже 8 раз. Таким образом, общее количество опубликованных песен в этой нотной литературе – около 4000 (сведения к 2008 году).

\*\*\*

Весь этот массив детской песенной литературы используется в воспитании молодёжи, приобщении их к музыкальному искусству, культуре, духовно обогащает и всесторонне развивает человека. Задача педагога-воспитателя донести это богатство до сердца и души ребёнка. Какими путями и методами это достигается, является основными вопросами музыкальной педагогики.

## ГЛАВА III

### ОБУЧЕНИЕ МНОГОГОЛОСНОМУ ПЕНИЮ, КАК ОДНА ИЗ АКТИВНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Существующая педагогическая литература и практика по музыкальному воспитанию и образованию в целом весьма многочисленна и разнообразна. Круг этих вопросов достаточно широко простерается от методических рекомендаций великих педагогов, музыкантов до объёмных учебных учебников, пособий, сборников, хрестоматий, школ, оригинальных образовательных систем, мастер-классов, радио и телепередач, аудио и видео записей и современных компьютерных технологий. Подготовить настоящего музыканта, человека способного слышать и понимать музыку это особое искусство и педагогический кропотливый труд.

В данном пособии как пример возможно полного педагогического исследования предлагается рассмотреть вопрос обучения многоголосному пению, как одну из активных форм музыкальной педагогики. Всестороннее изучение вопроса предполагает раскрытие его главных дидактических основ в историческом, теоретическом и методологическом аспектах. Некоторую трудность в решении этой задачи представляет особенность условий узбекской музыкальной культуры, долгое время находившейся в русле монодийного, одноголосного развития. Таким образом, важное значение на начальном этапе исследования данной проблемы имеет исторический анализ традиционной музыки и её взаимосвязь с новыми формами и жанрами узбекского многоголосного музыкального искусства.

#### **Проблемы многоголосия в узбекской музыке**

Наверное, ни одна из проблем в истории узбекской музыки не вызывала таких жарких споров, как проблема многоголосия. И это не

случайно. Музыка Востока на протяжении многих столетий находилась в русле монодийного, одноголосного развития, и естественно, что появление в ней новых жанров и форм (опера, симфония, кантата, оратория и др.) вызывало протест многих консервативно мыслящих деятелей культуры.

Противники введения многоголосия говорили о неправомерности внедрения в узбекскую музыку якобы чуждых ей элементов. Эти домыслы «музейно-охранительной» политики являлись результатом недооценки, недопонимания прогрессивного значения многоголосия.

В историческом пути развития многоголосной музыки в Узбекистане можно выделить с известной долей условности два существенно отличающихся друг от друга этапа.

I этап – до 1920 г. – связан в основном с характерными для монодийной восточной музыки элементами народной полифонии (гетерофония, бурдон, параллельные движения в кварту, квинту и октаву, органумы, скрытая полифония и др.).

II этап – после 1920 г. – характеризуется активным развитием композиторского творчества, многоголосной музыки, проникновением в нее европейских полифонических и гармонических форм. На этом этапе прослеживаются несколько исторических периодов. Первый период – 20-е годы – этнографический, когда осторожно, стараясь не нарушать народных традиций, композиторы осуществляли многоголосные обработки узбекского музыкального фольклора (В.А.Успенский, Н.Н.Миронов). Вторым периодом – это 30-40-е годы, когда появляются первые узбекские многоголосные произведения оркестровой, хоровой и камерной музыки (Т.Садыков, М.Ашрафи, М.Бурханов, С.Юдаков), создаются ранние узбекские оперы, балеты, музыкальные драмы, симфонии, кантаты, оратории. Для третьего периода – начиная с 50-х годов – характерна тенденция ко все более полному освоению многоголосия. Метод прямого и многократного цитирования узбекскими композиторами музыкального фольклора уступает место оригинальным сочинениям, новым полифоническим и гармоническим

сочетаниям, передающим характер и традиции узбекской музыки, но уже в новых для нее, многоголосных формах.

Казалось бы, такая периодизация второго этапа вполне отражает объективную закономерность развития узбекской музыки. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидной ее некоторая односторонность. Помимо ярко вычерченной линии развития профессионального композиторского творчества этого периода (что, безусловно, является важной ветвью общего процесса развития) в ней не нашли должного отражения традиционная музыка (ма=ом, ашула, =ыши=, лапар, ялла), методы изустного музыкального творчества и традиционных форм музыкального воспитания молодежи. Кроме того, сам процесс развития представлен в отрыве от смежных областей искусства (хореографии, литературы, живописи, прикладного творчества, театра). Упущены из виду и характеристика традиций, психологии народа (детские песни, игры, считалки, народные праздники, обычаи и т.д.). А ведь в узбекской многоголосной музыке, которая является неотъемлемой частью современной эпохи и всей музыкальной культуры в целом, сосуществуют вместе традиционная национальная музыка и музыка композиторов. Диалектика процесса развития такова, что народная музыка питает современное многоголосие, которое, в свою очередь, обогащает народную музыку новыми средствами многоголосной выразительности.

Узбекская музыка, получив возможность многоголосного развития, обогащается в своем звучании, при этом элемент национального в ней не пропадает. Процесс этот протекает естественно, обогащая национальную специфику, общечеловеческую культуру и служит интернациональному прогрессу.

Так уж сложилось, что о выразительных возможностях многоголосия узбекской музыки говорят в основном, только имея в виду произведения узбекских композиторов. Музыковеды подробно изучают симфоническую, хоровую, камерную музыку, со всей тщательностью анализируют и

раскрывают семантику гармонического языка этих произведений, а что касается выразительно-смыслового значения многоголосия народной традиционной музыки, то, как показало изучение литературы, вопрос этот практически не поднимался. Происходило это в силу субъективных и объективных причин.

Одной из причин субъективного порядка является укоренившееся в европейском музыкознании, а затем распространившееся и на Востоке понятие о восточной музыке как о культуре монодийной. Термин «монодия» в переводе с древнегреческого означает: «монос» – один, «одос» – певец, буквально: песня одного певца. Хотя в понятии «монодийная культура» и допускаются все существующие в ней проявления многоголосия, сам термин «монодия» прочно ассоциируется в сознании людей с одноголосием. О монодийных культурах принято говорить, что «они развивались на основе или в русле одноголосной музыки», а появляющиеся в ней элементы многоголосия – это всего лишь его зачатки. На самом же деле это многоголосие и составляет истинный смысл, неотъемлемую часть музыкальной культуры народа, столетиями шлифующего свое искусство. Узбекская народная полифония представляет собой ценнейшее достижение высокоразвитой монодийной культуры и должна всесторонне изучаться и быть освоена в современном музыкальном искусстве.

К ряду объективных причин отсутствия в литературе работ, посвященных изучению и определению семантики полифонических проявлений в монодии, можно отнести некоторую инертность музыкально-теоретической мысли на протяжении XVII-XIX веков. Однако, как показывает опыт, основная причина скорее всего коренится в своего рода «второстепенности» функции самого многоголосия в монодии.

В музыкальном фольклоре Востока многоголосие не получило своего развития, тогда как другие стороны музыкальной выразительности – мелодия, ритм, тембр, мелизмы – несут основную смысловую нагрузку. Поэтому семантика многоголосия узбекской народной традиционной музыки

мало исследовалась, однако в трудах ученых средневекового Востока (Фараби, Ибн Сина, Урмави, Ширази, Мараги, Джами, Девеш Али Чанги и др.), хотя и в теоретическом плане, все же находим попытку осмысления выразительных возможностей многоголосного звучания. Так в «Трактате о музыке» Абдурахмана Джами (1414-1492) можно встретить замечания относительно интервала «большого целого тона», что «два тона не нежны в созвучии, а нежны в следовании одного за другим»<sup>1</sup>. Это высказывание Джами еще требует своего изучения, а мы понимаем его как объяснение психологии восприятия интервала в его гармоническом и мелодическом положениях. По этому поводу ученый-музыковед М.П.Блинова, проводя исследования элементарного звуковысотного синтеза, пишет: «Если чистая мелодическая кварта в восходящем движении воспринимается как интервал активный, то гармоническая кварта будет казаться ясной и спокойной по звучанию. Изменение темперамента интервала и его семантического значения от формы существования обуславливается различием физиологических процессов, вызывающих в обоих случаях разные ощущения «Интервальной напряженности»»<sup>2</sup>. Ниже рассмотрим некоторые суждения ученых энциклопедистов средневекового Востока о выразительных возможностях многоголосного звучания, консонанса и диссонанса.

И в традиционной, и в профессиональной бытовой узбекской музыке многоголосие развивалось естественным и своеобразным путем. Оно зарождалось в коллективном, ансамблевом и хоровом пении, представляя собой антифонное пение как в самих вокальных партиях, так и между вокальными и инструментальными партиями. В хоровом пении многоголосие возникало в имитациях, переключках мужских и женских голосов, в октавном унисоне.

Подлинной полифонией узбекскую музыку питали быт и традиции народа. Такие виды народной полифонии мы находим в обрядовых и

---

<sup>1</sup> Джами А. Трактат о музыке /Пер. с персидского А.Н.Болдырева. Т., 1960, с. 24.

<sup>2</sup> Блинова М.П. Физиологические основы элементарного звуковысотного синтеза /Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963, с. 226.

культовых песнопениях, в детских играх, песнях, считалочках. В обрядовых песнопениях, как «йи\и»<sup>1</sup>, сливаются в едином звучании подчас до 7-8 различных голосов, каждый из которых имеет свою ярко выраженную индивидуальность. В свадебных «ёр-ёр», «улан» идет переключка солиста и хора, которая дополняется отдельными репликами, выкриками участников торжества. В детской игре «Чиллак»<sup>2</sup> сталкиваемся с долгим, протяжным звуком на слог «зув». Частое и закономерное проявление многоголосия в узбекских народных детских песнях, играх, считалочках – это развитая мелодия в верхних голосах и ее естественное противосложение оstinатного характера, сохраняющего основной ритмический рисунок, но звучащее обычно на одном из ладовых устоев (чаще – на тонике, реже на доминанте или субдоминанте) в нижних голосах.

Постоянным спутником узбекской вокальной музыки является ритмическое сопровождение ударных инструментов (дойра, кошук, кайрак и др.) или просто постукивание, всевозможные щелчки и хлопки в ладоши. Даже в пении без инструментального сопровождения, например, в такой форме традиционного профессионального музыкального творчества, как «катта ашула»<sup>3</sup>, исполнители тихонько, как бы незаметно выстукивают пальцами ритм по тарелочке (держа ее в руке), которая служит дополнительным резонатором для вибрации усиления и уменьшения звучности их голосов.

Высокоразвитое чувство ритма – характерная особенность узбекского народа. В коллективном исполнительстве несмотря на большое количество участников без особого труда устанавливается единая четкая ритмическая организация. Вот как описывает В.С.Виноградов услышанную им узбекскую песню «Беш-карсак» («Пять хлопков») в исполнении доириста и хора мужчин: «...пение сопровождалось ударами в ладоши, коллективными выкриками в форме усулей – «ой», «хо», «эй» и т.д. Временами слышался

---

<sup>1</sup> Йи\и – плачи, причетания похоронного обряда.

<sup>2</sup> Чиллак – наподобие русской игры «Чижик» (с длинной и короткой палочками).

<sup>3</sup> Катта ашула (буквально: большая песня) – крупная профессиональная форма узбекского традиционного вокального искусства, распространенного в Фергано-Ташкентском районе.

речитативный запев солиста в окружении этих возгласов. Но в целом звучал очень интересный, сложный, полиритмический, многоголосный ансамбль. При этом надо учесть, что все участники его пели и танцевали»<sup>1</sup>.

Такая тяга к ударно-ритмическому сопровождению в узбекской музыке не случайно. Сложные, витиеватые, насыщенные синкопами, разукрашенные всевозможными мелизмами узбекские мелодии требуют четкой, ритмической организации. Об узбекских мелодиях Б.В.Асафьев в частности писал, что они волнуют узорами «ритмов и орнаментов», своей свежестью и любопытной техникой синкопирования. Таковы были его «впечатления от живой песенной ритмомелопластики и от этих вкусных и ароматных, как травы, цветы и мед, интонаций»<sup>2</sup>. С другой стороны, музыкально-эстетическое чувство, музыкальный слух не удовлетворяются однолинейностью мелодии, пусть даже такой высокоразвитой. Поэтому узбекская музыка, как бы насквозь пропитана ритмами, или, как их называют на Востоке, усулями. Ритмическая фигура усуля может быть простой или, напротив, очень сложной и развитой. Усуль представляет собой ритмоформулу или внутри ритмическую пульсацию музыкального произведения. Обычно усуль передается звучанием дойры, нагоры и др. ударных инструментов. Часто встречаются сочетания сразу нескольких усулей (полиритмия). В распространенных в Узбекистане народных инструментальных ансамблях одновременное сочетание нескольких различных усулей составляет характерную их особенность. Усули тесно связаны с мелодией, являясь составной частью единого музыкально-художественного образа. Известный композитор и музыковед Х.С.Кушнарев так сказал об усулях: «Каждый усуль характеризуется не только определенным ритмом, но и определенной интонацией (движением по высоте). Усуль – мелодия, в которой ритмическая

---

<sup>1</sup> Виноградов В.С. Музыка Востока. М., 1968, с. 107.

<sup>2</sup> Асафьев Б.В. В письме к Романовской Е.Е. // Романовская Е.Е. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора // Сост. М.С.Ковбас. Т., 1957, с. 25-26.

сторона выдвинута на передний план и является ведущей, интонационная же – оттеняющей»<sup>1</sup>.

Разнообразие усилей в узбекской музыке настолько велико и глубоко традиционно, что в народе бытуют слоговые и звуковые подражания им. Например, слоги «бум-бак» подражают звучанию дойры, слоги «трак, такатум» – звучанию нагоры, слоги «\a-та, \a-та\у» копируют звучание карная. При этом усиле многих ударных инструментов, таких, как дойра и нагора, обретают звуковысотную определенность (чаще всего это секундовые и кварто-квинтовые скачки), получая в следствие этого вокальную жизнеспособность.

В узбекской музыке особенно сильно проявляется связь вокальной и инструментальной музыки. Помимо ударно-ритмического инструментального сопровождения, способствующего достижению наибольшей полноты в передаче и восприятии музыкально-художественных образов, в вокальной музыке часто встречаются всевозможные инструментальные отыгрыши, вступления, заключения. И, наоборот, в инструментальную музыку нередко вводятся вокальные номера. Например, в такой крупной многочастной циклической форме узбекской традиционной профессиональной музыки, как маком, инструментальные номера чередуются с вокальными, а между частями вводятся отдельные хоровые номера (тарона).

Многоголосие инструментальной музыки несколько отличается от вокального многоголосия и имеет свои характерные особенности. Среди основных видов и средств инструментального многоголосия можно выделить: параллельное движение кварт, квинт и октав, остинатные и фоновые явления, гетерофония. Этот вид многоголосия отвечает законам узбекской монодийной музыки и опирается на народные традиции и особенности музыкального восприятия.

---

<sup>1</sup> Кушнарев Х.С. Доклад в Институте искусствознания Узбекистана в 1949 г. (текст утерян). –Цитируется по статье Ю.Г.Кона: Тонкость наблюдений, глубина выводов. –Сов. музыка, 1969, № 4.

Параллельные движения кварт, квинт и октав в дутарной, танбурной, домбровой музыке имеет определенное смысловое и выразительное значение. Это своеобразное «утолщение» одноголосной мелодической линии создает в некоторой степени впечатление объемности звучания. Вместе с тем второй голос не затушевывает, а, наоборот, с еще большей силой выделяет мелодию, подчеркивает ее индивидуальность, делая ее как бы более выпуклой. Возникающая подобного рода объемность и выпуклость звучания мелодии имеет под собой прочную физиологическую и акустическую основу. Октавный, квинтовый и квартовый звуки являются одними из первых в ряду обертоновых призвуков. Таким образом, открытое параллельное движение вместе с мелодией одного из этих первых обертоновых призвуков не нарушает мелодической индивидуальности, а создает характерную «прозрачную» объемность звучания. Потому-то для неподготовленного слушателя узбекская музыка долгое время оставалась музыкой «чистого одноголосия».

Другими видами многоголосия узбекской традиционной музыки являются фоновые и остинатные явления. Этот вид ритмо-остинатного и остинатно-фоновое многоголосия также способствует выделению основной мелодии. Характерной его особенностью является звучание мелодии на фоне выдержанных или повторяющихся остинатных звуков. В инструментальном ансамбле, состоящем из ударных (дойра, нагора) и духовых (сурнай, карнай) инструментов, этот фон создают карнай и сурнай. Причем карнай создает фон ритмо-остинатного характера в виде повторяющихся в форме усилей скачков на квинту, малую септиму и октаву. У сурнай же образуется многоголосие фонового характера, при этом звучит еще мелодия. Достигается это благодаря высокому мастерству исполнителя, выработавшего с помощью длительных тренировок способность одновременного вдоха и выдувания нужной струи воздуха из надутых щек. Постоянное звукоизвлечение и создает этот своеобразный дополнительный к мелодии фон.

Следующий весьма распространенный в узбекской традиционной инструментальной музыке вид многоголосия – бурдон<sup>1</sup>. Его также можно отнести к числу ритмо-остинатного и остинатного-фонового многоголосия. На струнных инструментах, таких, как дутар, танбур, домбра, рубаб и др. (с открытыми не укорачиваемыми при игре струнами), бурдонирующее звучание струн создает фон, на который накладываются зачастую в кварту, квинту, октаву двухголосная мелодическая линия и тем самым образуется своеобразное трехголосие.

Ритмы и тембры узбекского музыкального творчества развились до сложных полиритмов и политембров, что в известной степени аналогично той многоплановости и объемности звучания, которое в европейской музыке достигается с помощью гармонического и полифонического многоголосия. Связь мелодии, ритма, тембра и специфического многоголосия нашла свое отражение, как в вокальной, так и в инструментальной музыке Востока.

В вокальной музыке эта многоплановость выражается в органичном сочетании сложных ритмических рисунков мелодической линии (синкопы, триоли), темповых изменений (замедления, ускорения, частые смены метроритма), всевозможных мелизмов, украшений (опевание звука, глиссандо, форшлаги, усиленное вибрато) с разнообразием тембрового решения (пение с горловыми, гортанными, носовыми, грудными, брюшными, смешанными призвуками). Д.М.Муллокандов в статье «О некоторых особенностях и видах узбекского национального пения» выделяет три вида пения: бинниги (носовой), гулиги (горловой) и ишками (брюшной)<sup>2</sup>.

В инструментальной музыке эта связь мелодии, ритма, тембра многоголосного звучания проявляется не только в ансамблевом, но и в индивидуальном музицировании. Например, при игре на дутаре многоголосие возникает в тех случаях, когда исполнитель в едином звучании сочетает мелодию с ударно-ритмическим аккомпанементом бурдонирующей

---

<sup>1</sup> Бурдон (фр.) – буквально: густой бас.

<sup>2</sup> Муллокандов Д.М. О некоторых особенностях и видах узбекского национального пения. // Народные музыканты Узбекистана. Т., 1959, с. 19.

струной или параллельным движением кварт, квинт и октав. Политембровость этого инструмента выражается в том, что чуть приглушенные, негромкие музыкальные звуки дутара имеют еще и характерные суховатые, напоминающие шелест призвуки. Все это вместе и создает объемность звучания. А на таком ударном инструменте, как дойра, можно получить любой ритмический рисунок – от простого усуля до сложного полиритма. Дойра имеет также богатейшую палитру тембровых красок – от резкого щелчка до гулко-протяжного звучания. Недаром о дойре говорят, что она «поет». И не удивительно поэтому, что дойра является не только солирующим инструментом, но и непременно входит в состав всех ансамблей узбекского музыкального творчества.

Таким образом, многоголосие узбекской народной традиционной музыки развито ровно настолько, чтобы не нарушать органичного и своеобразного единства с мелодией, ритма и тембра при доминирующей роли мелодико-ритмического начала.

Анализ проблем многоголосия узбекской музыки имеет целью раскрыть характерные формы традиционной полифонии, что позволяет, особенно на начальном этапе обучения многоголосному пению, верно отбирать репертуар или делать необходимую многоголосную аранжировку.

В 20-х годах такие узбекские народные музыканты, как Домулла Халим Ибадов, Уста Алим Камиров, Мулла Туйчи Ташмухаммедов, Тохтасин Джалилов, Юнус Ражаби и др.; создавали первые узбекские музыкальные драмы, песни на современную тематику, содействовали организации музыкальных учебных заведений, руководили музыкальными коллективами, работали в школах. В этот период в результате активного взаимодействия и взаимовлияния музыкальных культур появились новые, синтетические виды, формы и жанры музыкального искусства. В Узбекистане таким видом музыкального искусства стал жанр музыкальной драмы, получившей большое распространение и пользующийся популярностью по сей день. Среди произведений этого жанра можно выделить такие. Как «Халима»

Г.Зафари (1920) и позже – «Тахир и Зухра» Т.Джалилова (1940). Народные и авторские мелодии в этих произведениях подбирались соответственно сценической ситуации.

Весьма плодотворным был контакт русских композиторов с узбекскими народными музыкантами. Русские композиторы обрабатывали узбекские мелодии (для разных исполнительских составов), на основе национальных мелодий создавали первые симфонические и музыкально-сценические произведения, которые положили начало развитию современного композиторского творчества в Узбекистане. В числе этих сочинений – «Музыкальные картинки Узбекистана» М.М.Ипполитова-Иванова (1931), «Ферганский праздник» В.А.Золотарева (1931), сюита «Лола» А.Ф.Козловского (1931), «Ферганский праздник» Р.М.Глиэра (1939) для оркестра, а также музыкальные драмы – «Гульсара» Глиэра (написана при участии Т.Садыкова и народно-профессионального музыканта Т.Джалилова - 1936), «Фархад и Ширин» В.А.Успенского (при участии народного певца Шорахима Шоумарова, а также композитора Г.А.Мушеля - 1937). Эти произведения с успехом были показаны на первой Декаде узбекского искусства и литературы в Москве (1937 г.).

В становлении и развитии узбекской композиторской школы, многоголосной музыки, в приобщении к достижениям европейской музыкальной культуры большую помощь оказали русские профессиональные музыканты – В.А.Успенский, Е.Е.Романовская, Н.Н.Миронов, которые приехали в те годы в Узбекистан и вели большую культурно-просветительскую работу: организовали первые музыкальные учебные и научно-исследовательские учреждения европейского типа, осуществляли экспедиции по сбору и записи народного музыкального фольклора, создавали многоголосные (полифонического и гармонического склада), произведения симфонической, хоровой и камерной музыки, проявляя при этом тонкое понимание специфики узбекской народной музыки, не нарушая устоявшихся народных традиций. Так В.А.Успенский в своих первых произведениях для

симфонического оркестра – обработке «Четырех мелодий народов Средней Азии» (1934), музыкальной драме «Фархад и Ширин» (1936) – широко пользовался фольклором. В основе многоголосной фактуры его произведений лежали приемы узбекской народной полифонии (утолщение мелодии – октавный унисон, кварто-квинтовость ладового строя, сочетание различных усугублений). Вслед за Успенским к узбекскому музыкальному фольклору обратились и другие русские композиторы (Г.А.Мушель, А.Ф.Козловский, Б.Б.Надеждин).

«К области обработок народных мелодий обращались и первые узбекские авторы (например: З.Махсуди, К.Абдуллаев – в это время студенты музыкальных учебных заведений). Подчеркнем одну закономерность связанную с «языковыми» поисками. Узбекские музыканты словно стремились уйти от фольклора, оторваться от цепких притяжений привычного традиционного в музыке, скорейшим образом переключиться на систему европейского многоголосного письма. Русские же авторы двигались как бы в противоположном направлении, торопясь постичь специфику местного фольклора с тем чтобы максимально впитать его, а затем, разгадав тайны, служить его развитию»<sup>1</sup>.

В некоторых работы, посвященных истории музыкально-педагогического образования в Узбекистане, отмечалось, что музыкально-эстетическое воспитание в 20-30 гг. отставало от общего развития музыкальной культуры. В общеобразовательных школах урока музыки практически не существовало. А в тех школах, где проводились различного рода музыкальные занятия, они страдали бессистемностью и нерегулярностью<sup>2</sup>. «С 1929 года в школах Узбекистана были введены уроки пения, однако вплоть до 50-х годов музыкально-эстетическое воспитание осуществлялось с большими трудностями, поскольку почти совсем

---

<sup>1</sup> Янов-Яновская Н.С. У истоков многоголосия в узбекской музыке //Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4 /Сост. и ред. В.С.Виноградов. М., 1984, с. 34.

<sup>2</sup> Полувековой путь народного образования Узбекистана. Т., 1974.

отсутствовали учительские кадры, не было учебно-методических пособий»<sup>1</sup>. Внедрение новых методик в практику музыкального воспитания общеобразовательной школы шло пассивно, так как в них слабо отражалась национальная специфика. В тоже время из истории мы знаем и положительные примеры организации музыкального воспитания в школах, где обучение осуществлялось с учетом и на основе традиционных методов восточной педагогики. Одну из таких школ в Бухаре организовал Абдурауф Фитрат.

Как показывает изучение литературы, музыкальное воспитание детей в те годы осуществлялось в основном традиционными методами, где господствовали примеры изустной музыкальной педагогики; обучали в основном народным детским играм с пением, считалочками, песнями, которые исполнялись обычно коллективно – хором. Широкое распространение получили такие народные песни-игры, как «О= теракми, кык терак» («Белый, зеленый тополек»), «Ошхур каптар» («Ненасытный голубок»), «Зув-зув борагай» («Ну-ну, поиграй») и др. Большой любовью и популярностью пользовались народные детские песни – «Бойчечак» («Подснежник»), «Лайлак келди» («Аист прилетел»), «Ёмгир ёгалок» («Дождик, поливай»), «Офтоб чи=ди» («Солнце взошло»).

Обучение на каком-либо музыкальном инструменте проводилось в домашних условиях, а для профессиональных занятий брались частные уроки у народных музыкантов-профессионалов, которые также обучали традиционными изустными методами.

Отсутствие в те годы в школах Узбекистана европейского типа программ, соответствующих условиям узбекской школы, и уроков музыки стихийно рождало новые виды практических музыкальных занятий в школе. Так, в крупных городах (Ташкенте, Самарканде, Бухаре, Фергане, Андижане, Намангане, Коканде и др.), а затем в районах и кишлаках в 20-х и начале 30-х годов в школах получил распространение такой вид музыкальных занятий,

---

<sup>1</sup> Юлдашева С.Х. Развитие музыкального воспитания и образования в Узбекистане. Т., 1979, с. 59-60.

как *шаркий* (маршировка с пением). Школьники маршировали под музыку, исполняя хором песни.

В некоторых опытно-показательных школах, где работали народные музыканты и музыканты-профессионалы, проверялись на практике новые программы и методы музыкального воспитания учащихся. «В таких опытно-показательных школах, как «Намуна», школа интернат (женский) им. Зебинисо, мужской техникум им. Н.Нариманова, школа им. К.Либкнехта..., школа им. Н.Чернышевского, узбекская школа интернат 1-й и 2-й ступени им. Алмаи, проводились занятия музыкой, рисованием, устраивались тематические концерты, учащиеся пели в хоре, занимались ритмикой и т.д. Эти школы сыграли большую роль в пропаганде музыкального просвещения среди коренного населения».<sup>1</sup>

Многие представители музыкально-педагогической общественности, деятели культуры и искусства Узбекистана вносили свой посильный вклад в дело музыкального просвещения детей и юношества. Е.Е.Романовская, И.А.Акбаров, Ю.Ражаби собирали детский музыкальный фольклор. В.А.Успенским были предложены музыкальные таблицы, наглядные пособия по обучению. Е.Е.Романовская и И.А.Акбаров в 1938 году подготовили и выпустили методическое пособие «Нота саводи» («Нотная грамота») для учителей музыки начальной и средней школы. В эти же годы выходят первые сборники узбекских песен для детей: «30 песен» (1935), «Песни для детей» (1942), «Детские песни» (1948) и ряд других.

В те годы работа над песней сводилась в основном к однополосному ее исполнению. Методики по обучению школьников многоголосному хоровому пению, тем более в начальной школе, еще не существовало. Однако в работе со смешанными взрослыми хоровыми коллективами узбекские музыканты уже вели активный поиск новых для национального хорового искусства форм многоголосной музыки. Так, в 30-х годах известный народный музыкант, композитор, дирижер, крупный общественный деятель Узбекистана

---

<sup>1</sup> Юлдашева С.Х. Развитие музыкального воспитания и образования в Узбекистане. Т., 1979, с. 33-34.

Тохтасын Джалилов в работе с хоровыми коллективами Ташкентского музыкального театра с успехом опробовал некоторые своеобразные формы оstinатно-ритмического многоголосия. На фоне ритмического оstinато в форме усилей, звучащих в нижних голосах, он предлагал верхним голосам исполнять основную мелодию песни. В результате получалось удивительное сочетание ритма, мелодии и гармонии. По аналогичному пути шло развитие хорового многоголосия и в соседних регионах – в Кыргызстане, Туркменистане, Таджикистане, Казахстане, Армении, Азербайджане. Об этом свидетельствует опыт работы с хоровыми коллективами видных деятелей музыкальной культуры этих государств. Так, до Тохтасына Джалилова подобную работу с хором проводил основоположник азербайджанской классической музыки Узеир Гаджибеков.

В многоголосной фактуре произведений хоровой и симфонической музыки узбекских композиторов (Т.Садыкова, М.Ашрафи, М.Бурханова, С.Юдакова, М.Левиева) в 30-40-е гг. одно из ведущих мест занимает ритмическое оstinато в форме усилей и всевозможные фоновые элементы многоголосия (органный пункт, бурдон и др.).

Однако многоголосие в произведениях этого периода не ограничивалось только полифоническими ритмо-оstinатными и оstinатно-фоновыми формами. Узбекские композиторы вели активный поиск и гармонических средств выразительности. Они старались найти в гармонических созвучиях такие сочетания, которые наиболее точно передавали бы характер узбекского мелоса, его своеобразие. Ярким примером этого является творчество Г.А.Мушеля и С.А.Юдакова.

В конце 30-40-х гг. появляются первые узбекские оперы, написанные в соавторстве с русскими композиторами: «Буран» М.А.Ашрафи и С.Н.Василенко (1939), «Лейли и Меджнун» Р.М.Глиэра и Т.С.Садыкова (1940). Одно из ведущих мест в операх занимает хоровая музыка. В хорах получил развитие и совершенствовался национальный многоголосный вокально-хоровой стиль. «Многообразие приемов, выражающиеся в

применении гомофонно-гармонического и полифонического складов, усложнении гармонического языка, использовании различных типов и видов хора, в богатстве вокально-тембровых красок и динамических оттенков развитого многоголосного звучания, сохраняющего национальные черты, – свидетельство высокого художественного уровня хорового письма во многих оперных хорах».<sup>1</sup>

Значительное место в творчестве узбекских композиторов 40-60-х гг. отводится вокальной и хоровой музыке. В эти годы создаются произведения песенного жанра (М.Бурханова, М.Насимова, Х.Изамова), кантатно-ораториального жанра (М.Левиева, С.Юдакова, И.Акбарова). Особый интерес представляют национальные хоры а cappella М.Бурханова (1954), которые практически доказали возможность органического синтеза традиционной узбекской монодии и многоголосия. Говоря о применении принципов и методов новой программы по музыке в школах, Д.Б.Кабалевский отмечал: «В республиканских школьных программах, естественно, должны быть отражены такие, например, факты, как рождение в Узбекистане хорового многоголосия (хоры М.Бурханова)»<sup>2</sup>. Вслед за М.Бурхановым плодотворно в этом жанре работали И.Акбаров, С.Бабабев, М.Насимов, Б.Умеджанов, М.Бафоев. В их хоровых произведениях как бы переосмысливаются народные традиции. В узбекском хоровом искусстве рождается новый, «многоголосный» язык, особенностью которого является насыщенное, полновесное, объемное звучание хора. Достигается это использованием ритмо-остинатных, фоновых, полифонических форм многоголосной музыки, политембровостью хоровых партий.

Анализируя узбекские хоровые произведения крупной формы, в 1976 году заведующая кафедрой хорового дирижирования Ташкентской консерватории профессор Е.А.Гудкова в своем труде «Узбекская хоровая литература» писала: «Узбекские композиторы достигли определенных

---

<sup>1</sup> Гудкова Е.А. Узбекская хоровая литература (очерки) Т., 1974, с. 102.

<sup>2</sup> Кабалевский Д.Б. О применении принципов и методов новой программы по музыке... – Музыка в школе, 1985, № 1, с. 12.

успехов, сумев найти новые гармоническо-функциональные средства, обогащающие узбекскую музыку современными, свежими, интересными красками и в тоже время сохраняющие специфику национального звучания. Хоровое искусство находится на верном пути...»<sup>1</sup>.

К достижениям развития хоровой культуры в Узбекистане можно отнести выступление хора Узбекского Гостелерадио под управлением народного артиста Узбекистана Б.Х.Умеджанова весной 1983 года в Таллинне, получившего высокую оценку музыкальной общественности (был отмечен высокий профессиональный уровень хорового коллектива и прогрессивное значение взаимовлияния музыкальных культур). Еще раньше, в 1972 году, на Самаркандском международном симпозиуме «Музыкальная трибуна Азии» его участниками высказывалось мнение о хоре Гостелерадио Узбекистана, поразившего всех своим многоголосием, как о явлении уникальном в истории монодийной культуры, требующем всестороннего развития.

Возрастает интерес композиторов и к детской музыке. Активно включаются в работу над произведениями для детей опытные мастера узбекской музыки – Г.Кадыров, Ф.Назаров, А.Мухаммедов. Из под их пера выходят вокально-симфонические сюиты, кантаты, хоры без сопровождения. Высоко поднимается профессиональный уровень жанра детской песни. Детская песня звучит по радио, с концертной эстрады; новые произведения для детей обсуждаются в секциях Союза композиторов. Высокую оценку получили песни А.Берлина («Песня цветов»), А.Мансурова («Петух-будильник» и «Ослик»), Н.Нарходжаева вокальный цикл («Беседа деревьев») и других композиторов.

Характерной особенностью многоголосного языка современной узбекской детской песни является введение в нее полифонических и гармонических элементов многоголосия. Если у композиторов 30-60-х гг. в многоголосных произведениях для детей самым распространенным и часто

---

<sup>1</sup> Гудкова Е.А. Узбекская хоровая литература (очерки). Т., 1974, с. 213, 217.

повторяющимся интервалом была терция, то в произведениях 70-90-х гг. наблюдается возврат к фольклору, что выражается в более широком использовании элементов народной полифонии. Совершенствование многоголосного языка в произведениях для детей связано с развитием обще музыкальной культуры в республике. В школах и домах культуры многих городов и поселков создаются детские хоровые коллективы, исполнительское мастерство которых возрастает год от года. Росту хоровой культуры Республики способствуют ежегодно проводимые праздники песни, смотр-конкурсы, где исполнение школьниками многоголосных произведений является необходимым условием.

Весомый вклад в развитие детского хорового искусства в Узбекистане вносит большой детский ансамбль песни и танца «Булбулча» («Соловушка») и его руководитель народный артист Узбекистана Шермат Ёрматов. Телевизионные и радио передачи с участием этого ансамбля всегда пользуются большой популярностью, что прививает слушателям любовь к хоровому искусству. Высокую профессиональную оценку ансамбль «Булбулча» получил в 1981 году на заседании клуба хормейстеров детских и юношеских коллективов «Камертон», а на международном конкурсе детских хоровых коллективов в Югославии в 1982 году этот ансамбль был удостоен звания лауреата.

С ростом профессиональных национальных кадров совершенствуется методика музыкального воспитания. Появляется ряд научных исследований, освещающих различные стороны детского музыкально-эстетического воспитания (С.Юлдашева, Ф.Жураев, Х.Нурматов, К.Мамиров, И.Киргизов и др.).

В 60-х годах создаются учебники музыки для общеобразовательных школ, в которые включены лучшие образцы народной, классической и современной музыки<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Авторы учебников созданных в 60-80-х годах: Акбаров И.А., Хусаинов Т.Х. «Музыка Алифбоси» («Музыкальный букварь») для 1 класса; Акбаров И.А., Субаева М.М. «Музыка дарслиги» («Учебник музыки») для 2 класса; Акбаров А.И., Хусаинов Т.Х. «Музыка дарслиги» («Учебник музыки») для 3

В 90-х – 2000-х годах созданы новые учебники для урока музыки в общеобразовательных школах. Их авторы талантливые музыканты, педагоги на основании современных требований продолжают путь совершенствования и развития детского музыкального воспитания<sup>1</sup>.

Как показал исторический экскурс, развитие музыкального искусства в Узбекистане идет по линии все более полного освоения многоголосия и в инструментальной и в вокальной музыке на основе использования народных и современных видов многоголосия. Быстрые темпы развития детской хоровой музыки предполагают более ранний переход учащихся к освоению многоголосия. В этой работе положительных результатов можно добиться исполнением элементов народной полифонии, применением традиционных методов обучения. На этом основании можно утверждать, что органичное соединение народных музыкальных традиций с современными формами и методами в обучении детей многоголосному пению благотворно влияет на музыкально-эстетическое воспитание школьников.

Однако не смотря на определенные достижения в области хорового искусства в целом хоровая культура в республике еще далека от широких народных масс.

В сближении хорового искусства с жизнью велика роль учителей музыки общеобразовательных школ, которые являются самым массовым звеном народного образования.

Обучение хоровому искусству в школе требует от учителя глубоких знаний его истории и теории, умений практической работы, а тем более по формированию навыков многоголосного пения как наиболее сложной музыкально-творческой деятельности. В связи с этим обратимся к достижениям отечественной и зарубежной педагогики по данной проблеме. Рассмотрим некоторые современные формы и методы обучения

---

класса; Гудкова Е.А., Кулдашев Л.Х. «Музыка дарслиги» («Учебник музыки») для 4 класса; Акбаров А.И., Хусаинов Т.Х. «Музыка» для 5 класса; Кензер Е.М., Ёрматов Ш.Е. «Музыка дарслиги» («Учебник музыки») для 6 класса; Амонуллаев Д.Ф., Бурханов П.И., Ёрматов Ш.Е. «Музыка» для 7 класса.

<sup>1</sup> Авторы учебников созданных в 90-2000-х годах: взяты из каталога нотной литературы детских песен.

многоголосному пению в школе как материала, развивающего традиции и обогащающего методику музыкального воспитания.

## **Современные формы и методы обучения детей многоголосному пению**

В начале 70-х годов были проведены исследования по проблемам обучения многоголосию учащихся общеобразовательных школ. Так, О.П.Соколовой<sup>1</sup> и А.И.Евсеевым<sup>2</sup> были опровергнуты существовавшие у некоторых педагогов мнения о необязательности введения многоголосного пения в систему музыкального воспитания начальной школы. Экспериментально и теоретически было доказано, что после специально разработанного подготовительного периода – перехода от унисона к двух- и трех-голосию – учащиеся уже во втором классе способны освоить некоторые несложные формы многоголосного пения (с выдержанными контрастными формами, каноны, элементы терциевого двухголосия).

В исследовании О.П.Соколовой, которое целиком посвящено младшему школьному возрасту, много внимания уделяется унисону, развитию гармонического слуха, привитию первичных навыков двухголосия. В подготовке учащихся к двухголосному хоровому пению О.П.Соколова выделяет такие методы, как исполнение одноголосных песен с не дублирующим мелодию аккомпанементом, пение дуэтом учителя с классом и разные другие формы, близкие к условиям двухголосного пения.

Она обосновывает положение о рациональности использования на начальном этапе обучения двухголосному пению таких песен, которые имеют не параллельное, а контрастное движение голосов.

Соответственно условиям школ Узбекистана положение О.П.Соколовой о полифоническом начале в обучении многоголосию имеет

---

<sup>1</sup> Соколова О.П. Формирование навыков двухголосного пения в начальной школе. М., 1971.

<sup>2</sup> Евсеев А.И. Методика формирования навыков одноголосного, двух- и трехголосного пения на уроках музыки. М., 1973.

под собой реальную почву, связанную с такими элементами полифонии, как выдержанная педаль, ритмо-остинатные, гетерофонные движения аккомпанирующих голосов, словом со всем тем, что является характерным для узбекской вокальной и инструментальной музыки.

Много интересных методов найдено О.П.Соколовой для подготовительного периода обучения многоголосию в условиях одноголосного пения, приближенного к хоровому двухголосию. Однако как показывает опыт педагогической практики, умение, присущее узбекским детям, без особого труда исполнять специфические ритмо-остинатные и фоновые многоголосные формы дает возможность с первых же уроков переходить непосредственно к многоголосному пению, минуя подготовительный этап. В этом случае подготовительный период, на который отводится весь первый год обучения, в узбекской школе может быть с успехом использован одновременно и для обучения многоголосному пению.

Много внимания подготовительному, унисонному, периоду уделяет так же в своей работе А.И.Евсеев, рассматривая его как основу двухголосного пения. Центральным моментом подготовительного периода в его исследовании становится интонирование мелодических комплексов, с помощью которых учащиеся готовятся к двух- и трехголосному пению. Такими мелодическими комплексами используемыми в условиях школ Узбекистана, могут быть кварто-квинтовые, секундовые мелодические последовательности, характерные для узбекской музыки.

Исследования О.П.Соколовой и А.И.Евсеева обусловлены объективной потребностью школы того времени в овладении системой формирования многоголосных навыков.

Изучение литературы более раннего периода показывает, что одним из основных вопросов, который волновал ученых, педагогов, музыкантов, был вопрос о музыкальном материале начального этапа обучения многоголосию, т.е. о виде голосоведения. Мнения на этот счет не были едиными. Так,

И.П.Пономарьков, опираясь на разработки педагогов-музыкантов раннего периода (до 20-х годов) – А.Н.Карасева, Н.М.Ковина, Д.И.Зарина, А.Л.Маслова и др., считал наиболее благоприятным использование песен с параллельным голосоведением. Ученые-методисты более позднего периода – С.М.Любский, А.А.Луканин и др. – отдавали предпочтение многоголосному пению с самостоятельным голосоведением.

Исторически возникло так, что полифонические формы (к которым относятся песни с самостоятельным голосоведением) появились раньше гармонических (с параллельным голосоведением). Однако в работах более раннего периода предпочтение отдается многоголосному пению с параллельным голосоведением и, наоборот, в более поздних – самостоятельному голосоведению. А.А.Луканин в книге «Начало двухголосного пения в школе» объясняет это тем, что педагоги-методисты раннего периода (до 20-х годов) опирались на певческие традиции городского населения, где бытовали народные песни, голосоведение которых строилось главным образом на параллельных терциях.

Таким образом, у детей накапливались слуховые и певческие навыки исполнения хоровых песен с параллельным голосоведением в терцию. Естественно, что обучение двухголосному пению в школе начинали с параллельного голосоведения, считая его наиболее простым и легким для усвоения.

Параллельное голосоведение как метод освоения школьниками многоголосного пения рассматривается и современной методикой музыкального воспитания. Такие формы обучения многоголосному пению, как пение методом «вторых» и другие виды терцевого голосов внедряются в школьную практику.

Хотя терция и не характерна для узбекской музыки, тем не менее в двухголосных песнях для детей узбекских композиторов 30-70-х годов она была основным элементом многоголосной художественной выразительности.

Овладение узбекскими композиторами профессиональной европейской школы композиции дает возможность по-новому взглянуть на современность и народные традиции. В многоголосных сочинениях для детей 70-2000-х годов все чаще звучат элементы народной полифонии, переосмысленные на основе современных гармоний. Это рождает новые многоголосные сочетания, с еще большей силой подчеркивающие национальную (доступную уже и для европейского слушателя) специфику. Ярким проявлением взаимосвязи традиционного и современного в музыке можно считать связь элементов характерной полифонии с терциевым многоголосием. Терцовое двухголосие уже нельзя считать чуждым узбекской музыке. При освоении учащимися терцевого двухголосия полезно использовать такую особенность монодийного мышления, как прочное запоминание мелодии. Тогда мелодию песни они могут исполнять в параллельном движении на различные интервалы, в том числе и на терцию. В момент пения полезно задерживаться на отдельных интервалах и слушать их звучания.

Первоклассники современной школы благодаря развитым умственным и физическим способностям, появлению новых произведений и эффективных методов обучения, основанных на элементах народной полифонии, способны освоить некоторые несложные формы многоголосного пения.

Еще в 20-е годы педагог-исследователь детского музыкального воспитания Н.Н.Доломанова писала: «Наблюдались случаи, когда трехлетки, случайно присутствуя на занятиях старших (дошкольников –Р.К.) держали, ничуть не сбиваясь нижний голос в двухголосной песни. Быть может, особая чуткость к звукам и способностям к звукоподражанию в раннем возрасте дает эту легкость, особенно у маленьких детей, подхватывать подголоски, и чем раньше, тем легче».<sup>1</sup> Другим педагогически важным выводом в исследованиях Н.Н.Доломановой является то обстоятельство, что с детьми, «...которые до 9 лет не получили музыкальной подготовки, приходится начинать почти так же, как и с малютками, а иногда начало с такими детьми

---

<sup>1</sup> Доломанова Н.Н. Музыка в дошкольных учреждениях: пособие для руководителей. М., 1923, с. 38.

бывает даже труднее, чем с самыми маленькими, в силу того, что им уже предварительно даны неправильные навыки в этой области»<sup>1</sup>.

Возможность участия детей в многоголосном пении, как известно, отмечалось еще с появлением кантов (XVII в.). В общеобразовательных учебных заведениях дети хорошо овладевали многоголосием, пели на 4-8 голосов.

Обучение детей многоголосию с младшего возраста необходимо в связи с тем, что оно способствует полноценному развитию музыкального слуха. Известно, что при одноголосном пении совершенствуется мелодический слух, гармонический же слух, так необходимый при хоровом пении, почти не развивается.

Поэтому, как показывает передовой опыт теории и практики музыкального воспитания в школе, работу по формированию навыков многоголосного пения не следует откладывать на более позднее время в ожидании того момента, когда ученики, наконец, освоят одноголосное унисонное пение и уже тогда смогут перейти к двух-, а потом и трехголосию. Это укоренившееся и довольно часто встречающееся мнение в музыкальной педагогике не является верным. Сторонники этих позиций забывают, что наличие в произведении двух и более голосов еще не свидетельствует о его трудности. Ведь некоторые одноголосные мелодии исполнять гораздо труднее, чем иные двух- и трехголосные песни. (На наш взгляд, это еще одна из причин того, что в узбекской школе не получило широкого распространения многоголосное хоровое пение). В заблуждение вводит еще и то, что, впервые разучивая с учащимися третьих или четвертых классов многоголосную песню, учителя подчас с большим трудом добиваются правильного ее исполнения. Неверно было бы усматривать в этом только трудность самой музыкальной деятельности, какой является многоголосное пение. Скорее причина кроется в отсутствии систематичности данного вида работы в младших классах. И учитель никогда не добьется настоящего

---

<sup>1</sup> Доломанова Н.Н. Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет. Л., 1925, с. 26-27.

многоголосного звучания хора и чистоты унисона, если класс будет петь постоянно одни лишь одноголосные мелодии. Вспомним слова Золтана Кодая: «Что же должно поддерживать первые шаги начинающего в бесконечном царстве звуков? Скажу: не музыкальный инструмент с контрастирующим тембром и темперированным строем, а вторая вокальная партия. До сих пор наши учебные программы вводили двухголосное пение слишком поздно. Между тем трудно переоценить его значение не только для развития полифонического слуха, но и с точки зрения одноголосного пения. Можно сказать, кто участвует всегда только в одноголосном пении, тот не умеет петь чисто. Более того, чистое одноголосное пение можно усвоить полностью лишь в двухголосном пении. Две партии направляют, уравнивают друг друга. Только тот «попадает» на звуки в их последовательности, кто чувствует их внутреннюю связь в одновременном звучании»<sup>1</sup>.

Конечно выработка навыков многоголосного пения требует, несомненно, более длительной и целенаправленной работы, чем достижение унисона. Но, безусловно, и то, что одно не исключает другого и оба звена должны дополнять друг друга, органично сочетаясь со всей системой музыкального воспитания в школе. По этому поводу В.К.Тевлина пишет: «Часто в общеобразовательных школах к моменту перехода на двухголосное пение еще не достигнуто нужное качество унисона (что является основой многоголосного пения – Р.К.). На этот счет существует мнение, что в таких случаях включение в работу двухголосных песен необходимо и вот почему.

Во-первых, многоголосное (в том числе и двухголосное) пение способствует активному развитию гармоничного слуха, ладового чувства, точной интонации, художественного вкуса. Значит, лишить учеников возможности пробуждения таких компонентов их музыкальных способностей просто нельзя. С другой стороны, разучивание более трудной и новой в качественном отношении музыки может дать толчок слуховому

---

<sup>1</sup> Кодай З. Избранные статьи /Пер. с венгер. и коммен. П.Ф.Вейса /сост. и общ. ред. И.И.Мартынова. М., 1973, с. 259.

развитию учеников и внести положительные изменения в унисонное пение. Очевидно, в таких случаях работа над совершенствованием унисона и проба исполнения песен на два голоса должна проходить параллельно»<sup>1</sup>.

Какие же многоголосные песни — с параллельным или самостоятельным голосоведением, двух или трехголосные, народные, композиторов-классиков или современных авторов — наиболее целесообразно использовать на начальном этапе обучения многоголосному пению в школе? В 1972 году на IV научной конференции, посвященной вопросам развития музыкального слуха, певческого голоса и музыкального восприятия детей и юношества, А.И. Евсеев заметил, что, «вероятно, можно найти точки соприкосновения этих видов голосоведения и использовать наиболее рациональные пути обучения двухголосию»<sup>2</sup>.

Эта же мысль высказана авторами выпуска 1 «Школы хорового пения», предназначенной для работы со школьниками младшего возраста (А.В.Бандина, В.С.Попов, Л.С.Тихеева): «Часто спрашивают, с какого вида двухголосия лучше всего начинать обучение. Нам думается, что однозначного ответа на этот вопрос дать нельзя. Видимо, правильнее будет использовать одновременно несколько видов соединения голосов. Наиболее удобны в этом плане песни подголосочного и гетерофонного склада, с «педалью» и «второй», канонические и с относительной самостоятельностью каждого голоса. Подголоски и гетерофонный склад наиболее типичны для русских народных песен, поэтому рекомендуется сначала обратиться к фольклору»<sup>3</sup>.

В книге «Русская народная песня в детском хоре» на большом фактическом материале В.С.Попов проводит анализ народной полифонии, рассматривает типы соединения голосов (гетерофонный, подголосочно-

---

<sup>1</sup> Тевлина В.К. Вокально-хоровая работа //Музыкальное воспитание в школе /Сост. О.А.Апраксина. М., 1982. Вып. 15, с. 65.

<sup>2</sup> Евсеева А.И. Проблема обучения двухголосному пению на уроках музыки в общеобразовательной школе: Тез. Докл. IV науч. конф. По вопросам развития музыкального восприятия детей и юношества. М., 1972, с. 52.

<sup>3</sup> Бандина А.В., Попов В.С., Тихеева Л.В. Школа хорового пения. Вып. 1. Для школьников младшего возраста. М., 1981, с. 14.

полифонический, втора, аккордово-гармонический) и подчеркивает следующий важный момент: «Все эти типы многоголосия представляют собой лишь разновидность единого подголосочно-полифонического склада народной музыки. Вот почему во всех видах многоголосия сохраняется в большей или меньшей степени индивидуальности каждого голоса.

Именно поэтому использование фольклора в начальном периоде музыкального воспитания открывает в будущем перед ребенком широкие перспективы в освоении богатейшего классического наследия и современного творчества»<sup>1</sup>.

Обучение младших школьников Узбекистана многоголосному хоровому пению имеет ряд особенностей, связанных с музыкальными традициями узбекского народа. На этом основании в пособии приводится такой музыкальный материал, с помощью которого в полной мере можно достигнуть желаемого результата. Для школьников Узбекистана, связанный с традициями монодической музыки, это путь от ритмо-остинатных, остинатно-фоновых, полифонических форм многоголосной музыки к гармоническим.

Знакомство учащихся с многоголосным песенным материалом на начальных этапах обучения лучше начинать с известных им мелодий, интонаций, элементов народной полифонии, детского фольклора. И здесь незаменимыми окажутся узбекские народные детские песни, представленные в хоровой обработке.

О многоголосных обработках узбекского песенного фольклора музыковед Т.Б.Гафурбеков пишет, что в Узбекистане «... эта область творчества имела решающее значение в процессе становления профессиональной (многоголосной) музыки»<sup>2</sup>.

В узбекской учебно-методической литературе по вопросам обучения многоголосному хоровому пению – в рекомендациях И.А.Акбарова и

---

<sup>1</sup> Попов В.С. Воспитание навыков многоголосия и пения без сопровождения //Русская народная песня в детском хоре. М., 1985, с. 49-79.

<sup>2</sup> Гафурбеков Б.К. Об обработках узбекского песенного фольклора //История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972, с. 183.

Т.Х.Хусаинова к учебнику по музыке для 3 класса – можно встретиться с такими методами работы, как пение дуэтом учителя с классом, определение на слух интервалов с последующим их пропеванием и т.п. Определенный интерес представляет момент обучения двухголосному пению по нотам, где присутствует один из важнейших элементов обучения – наглядность<sup>1</sup>. Очень важно также при работе над многоголосием, методы обучения по нотам сочетать с традиционными изустными (по слуху).

Относительно обучающего многоголосного материала в 40-х годах известный хоровой дирижер А.А.Егоров, писал: «Узбекская народная песня чрезвычайно богата в мелодическом отношении, поэтому в самой узбекской песне можно найти основу для построения тех самостоятельных мелодических линий, которые необходимы для подлинного многоголосия, и здесь к самым благоприятным результатам может привести практика канонического пения»<sup>2</sup>. Егоров считал, что это естественная для узбекской музыки полифоническая форма может служить переходным этапом к гармоническому многоголосию.

Канону как действенному средству приобщения детей к многоголосному хоровому пению большое внимание уделяют и современные ученые, педагоги, музыканты, работающие над проблемами детского музыкального воспитания. Так, Ю.Б.Алиев в статье «Пути формирования многоголосных навыков в детском хоре» отмечает: «Пение канонов является наиболее доступной, интересной и результативной формой работы по овладению пением на несколько голосов. Канон вносит в работу элементы игры, соревнования (чья партия спета лучше?) при полном равенстве мелодического материала».<sup>3</sup>

Заметим, что различие слов при одновременном исполнении канона в начале даже облегчает освоение многоголосия, выступая для неопытного

---

<sup>1</sup> Акбаров И.А., Хусаинов Т.Ш. III синф Муси=а дарслиги учун методик =ылланма. Т., 1974, с. 6-8.

<sup>2</sup> Егоров А.А. Хоровое пение в Узбекистане //Пути развития узбекской музыки. / под. ред. С.Л.Гинзбурга. Л., -М., 1948, с. 160.

<sup>3</sup> Алиев Ю.Б. Пути формирования навыков многоголосного пения в детском хоре. //Музыкальное воспитание в школе. /Сост. О.А.Апраксина. М., 1975. Вып. 10, 137-138.

певца некой «соломинкой», помогающей пению своей хоровой партии. Но после того, как удастся добиться равнозначного исполнения обеих партий, весьма желательно исполнять каноны просто на какой-нибудь слог или с закрытым ртом. При этом особенно ясно звучит сама музыкальная ткань, что способствует укреплению гармонического слуха, развитию навыков многоголосного пения.

Итак, через канон к собственно многоголосию – таков, по мнению Ю.Б.Алиева, наиболее рациональный путь первоначального овладения многоголосным пением.

Использование канонов при освоении многоголосия доступно и целесообразно, поскольку на их разучивание и исполнение затрачивается времени немногим больше, чем на работу над одноголосными песнями (это очень важно в условиях ограниченности количества уроков музыки в общеобразовательной школе – 1 час в неделю), так как в каноне один голос является прямым повторением другого. При одинаковых мелодических линиях, но смещенных по горизонтали, в каноне возникают различные гармонические сочетания, благодаря которым у учащихся развивается гармонический слух и формируются навыки многоголосного пения.

Таким образом, каноническое пение является связующим звеном между одноголосием и гармоническими формами. Однако на начальном этапе, пожалуй, больший эффект дают песни с характерным ритмо-остинатным и фоновым многоголосием, более близким узбекским школьникам.

Следует отметить, что в узбекской учебно-методической литературе последних лет обучению многоголосному пению стали уделять более пристальное внимание. Так, в учебно-методическом пособии «Иккинчи синфда мусика дарслари» («Уроки музыки во 2 классе») даются активные формы обучения двухголосному пению, что является значительным шагом вперед, т.к. раньше методическая литература ориентировала процесс обучения многоголосию для узбекских школ с 3 класса. Однако необходимо

заметить, что в данном пособии еще недостаточно учитываются узбекские народные традиции. Опыт педагогической практики показывает, что только логическое сочетание разных форм и методов обучения с народными традициями может дать положительный результат.

Ценные идеи по проблемам многоголосного пения в школе высказывают и зарубежные педагоги. Так, предложенный профессором Бухарестской консерватории Ливиу Комесом метод приобщения детей к полифоническому пению перекликается с традициями узбекской музыки и живо вписывается в условия узбекской школы.

«Освоение и исполнение второго голоса в двухголосных песнях гармонического склада, – говорит Комес, – представляет для детей большую трудность: мелодическая линия, сама по себе маловыразительная, кажется им непривычной и не естественной, а опора на гармонию при нетренированном гармоническом слухе невозможно»<sup>1</sup>. В связи с этим Комес предлагает подводить детей к полифонии через посредство некоторых форм примитивной полифонии, развившихся из монодии – антифонии, органного пункта, остинато, имитации, которые встречаются в народной музыке, в частности в румынской, как вокальной, так и инструментальной.

Для многоголосного оформления песен Комес использует такие приемы, как диалоги, эхо- и звукоподражательные слова, слоги и пр. комбинируя эти приемы, он сочиняет двух- и даже трехголосные песни, которые дети поют с большим удовольствием. Этот музыкально-творческий процесс можно сравнить с «раскрашиванием рисунка» или «представлением сказки в лицах».

Л.Комес подчеркивает, что «... развитие чувства полифонии открывает детям доступ не только к хоровому пению, но, что еще более важно, и к инструментальной, камерной и симфонической музыке, понимание которой без знания полифонии невозможно»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Комес Л. Метод приобщения детей к полифоническому пению. //Музыкальное воспитание в современном мире. М., 1973, с. 278-279.

<sup>2</sup> Там же, с. 280.

Таким образом, только органично сочетая те или иные уже зарекомендовавшие себя формы и методы обучения, находя свои, индивидуальные решения, педагог должен непременно связывать их с теми условиями, в которых он проводит работу не забывая о традициях, свойственных музыке его народа. Только не нарушая эти традиции, он сможет добиться естественного освоения учащимися многоголосия.

## **Особенности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки детьми**

Знание физиологических, акустических и психологических особенностей восприятия и воспроизведения многоголосной музыки школьниками позволяет с определенной точностью организовать педагогический процесс. Основой формирования навыков многоголосного пения является полнота восприятия многоголосной музыки. «Музыку слушают многие, а слышат не многие», – писал Б.В.Асафьев. Чем полнее учащийся слышит в многоголосной музыке каждый голос в отдельности и все голоса вместе, тем успешнее он участвует в многоголосном музицировании. И, наоборот, учить детей слышать, воспринимать многоголосную музыку результативней тогда, когда ребенок сам участвует в практической музыкальной деятельности. Такую возможность для учащихся на уроках музыки в полной мере представляет многоголосное хоровое пение.

Для начала рассмотрим некоторые физиологические факторы, имеющие прямое отношение к проблеме восприятия и воспроизведения многоголосной музыки детьми младшего школьного возраста.

По данным ученых-физиологов, у детей 4-7 летнего возраста происходит развитие аналитико-синтетических функций мозга и взаимодействие сигнальных систем. В результате этого могут формироваться

условные рефлексы на комплекс раздражителей. При этом наиболее сильный компонент комплекса начинает отражаться во второй сигнальной системе<sup>1</sup>. С возрастом аналитико-синтетические механизмы сигнальных систем формируются значительно интенсивнее. Так, у детей младшего школьного возраста (о чем свидетельствуют данные лаборатории А.Г.Иванова-Смоленского) уже после 2-5 сочетаний вырабатываются условные рефлексы, которые являются более устойчивыми и менее тормозимыми, чем временные связи у детей дошкольного возраста. Однако быстрота выработки условных рефлексов не является только возрастным показателем, а зависит также и от ведущей деятельности, которой занят ребенок, от тех условий, в которых он находится. Современные исследования показывают, что значительное влияние на развитие высшей нервной деятельности ребенка оказывает школьное обучение. Например, А.И.Федотчев, изучавший динамику рефлекса у детей 6-7-летнего возраста, утверждает, что установление условных рефлексов у 6-летних детей, обучающихся в школе, происходит на много быстрее, чем у их дошкольных сверстников. Все это убедительно свидетельствует о необходимости включения многоголосного пения уже в первый год занятий в школе. Многоголосная музыка представляет собой именно такой комплекс раздражителей, ответная реакция на который стимулирует у детей младшего школьного возраста развитие аналитико-синтетических функций их организма.

При восприятии и воспроизведении многоголосной музыки ребенок находится под влиянием сложного звукового комплекса.

Каким образом происходит восприятие многоголосной музыки в процессе обучения детей хоровому пению? Какие акустические и психофизиологические механизмы приходят при этом в действие?

Ответ на эти вопросы дают фундаментальные труды по музыкальной акустике, физиологии и психологии восприятия музыки (Г.Гельмгольц,

---

<sup>1</sup> Воронин Л.Г. Вопросы теории и методологии исследования высшей нервной деятельности человека: Избр.труды. М., 1982, с. 57.

С.М.Майкапар, С.Н.Ржевкин, Н.А.Гарбузов). Так, говоря об особенностях восприятия и воспроизведения музыкальных звуков, И.М.Сеченов отмечает, что «ухо ощущает сочетание звуков конкретно и может разлагать это сочетание на составные музыкальные тоны. Эта аналитическая способность развивается, как известно, далее упражнением»<sup>1</sup>. Конкретность восприятия музыкального звукового множества (интервала, аккорда и других сочетаний) объясняется органичностью работы аналитико-синтетических механизмов, взаимосвязью сигнальных систем. Опираясь на положение И.М.Сеченова о необходимости включения в сенсорные акты моторных реакций, на резонансную теорию слуха Г.Гельмгольца, в основе которой лежит акустический закон Ома о способности звука разлагать сложный звук на составляющие его простые тоны, а также на труды других ученых, изучавших проблемы восприятия музыки, современные психологи пришли к выводу, что восприятие музыки никогда не является только слуховым процессом: оно всегда слухо-двигательный процесс<sup>2</sup>.

Механизм восприятия многоголосной музыки можно представить следующим образом: каждому тону музыкального созвучия соответствует свой слуховой нерв, находящийся в кортиевоом органе слухового аппарата внутреннего уха. По И.М.Сеченову, таких слуховых нервов насчитывается до 3000 (по 400 на октаву). Они передают возбуждения, полученные сразу от нескольких волн, достигающих эти слуховые нервы преимущественно путем прохождения через внешнее и среднее ухо, в анализаторы головного мозга. Те, в свою очередь, посылают импульсы к мышцам голосового аппарата. Это движение характеризуется также и обратной связью, направленной к соответствующим анализаторам головного мозга, где на основании предшествующего опыта и вновь полученной информации создаются художественные образы многоголосного музыкального произведения, которые фиксируются памятью и переносятся на последующее восприятие.

---

<sup>1</sup> Сеченов И.М. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1952. Т. I. Физиология и психология. с. 87.

<sup>2</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей //Избранные труды в 2-х т. М., 1985.

Наиболее активно в процесс восприятия многоголосной музыки включаются мышцы голосового аппарата: голосовые связки, голосообразующие мышцы формантных областей верхних резонаторов (губ, языка, щек, неба, носоглотки, горла), мышцы нижних резонаторов (легких, диафрагмы, брюшного пресса, бронхов, трахеи). Они как бы подстраиваются, ощупывают слышимые звуки, создавая при пении, разговоре, слушании их «мускульные образы», которые связаны непосредственно с рождением художественных образов, возникающих в сознании ребенка в процессе тончайшей активной и многосложной работы аналитико-синтетических механизмов головного мозга. Восприятие музыки тесно связано с ее воспроизведением, мышечными ощущениями, которые откладываются в памяти. Так, И.М.Сеченов пишет: «Я не в силах мысленно пропеть себе одними звуками песню, а пою ее всегда мышцами: тогда является как будто и воспоминание звуков»<sup>1</sup>. «На этом основании, – продолжает И.М.Сеченов, – слуховая память подкрепляется еще памятью осязательной. Когда ребенок думает, он непременно в тоже время говорит»<sup>2</sup> (у взрослых этот процесс проходит в более скрытой форме). Продолжая мысль И.М.Сеченова, отметим, что степень моторной активности мышц голосового аппарата при восприятии музыки всегда не одинакова и не однозначна. Вследствие этого можно предложить, что чем активнее моторные акты, тем полнее восприятие музыки. Отсюда вытекает еще один вывод, имеющий важное значение для практики музыкального воспитания: подкрепление возникающих при слушании музыки внутренних моторных актов внешней моторикой (пением) создает оптимальное условие для обучения детей хоровому, в частности многоголосному пению и способствует развитию у них навыков восприятия (слушания) и воспроизведения (пения) многоголосной музыки. В этом также появляется взаимосвязь (единство) восприятия и воспроизведения. Такие изменения функций вокальной моторики (подстраивание голоса к звукам –

---

<sup>1</sup> Сеченов И.М. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1952. Т. I. Физиология и психология, с. 87.

<sup>2</sup> Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. М., 1961, с. 145.

эталонам, подаваемым электрогенератором, пропевание этих звуков «про себя», вслух и после прекращения их звучания с последующим определением звуковысотных различий и т.п.) были успешно использованы А.Н.Леонтьевым в экспериментальном исследовании по формированию тонального слуха. Это позволило ему прийти к выводу, что «без отработки и включения в рецепирующую систему вокального действия собственно тональный слух не формируется»<sup>1</sup>.

Таким образом, одно из важных условий развития у учащихся младших классов способности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки – их неперенное участие в многоголосном хоровом пении, в процессе которого активно формируются качественно новые знания, умения и навыки.

Другим видом психофизических особенностей, но уже имеющим прямое отношение к эмоционально-эстетической сфере восприятия и воспроизведения многоголосной музыки, является консонансная и диссонансная природа интервалов. Н.А.Гарбузов выделяет две наиболее известные теории – Г.Гельмгольца и К.Штумпфа. Согласно теории Г.Гельмгольца, музыкальные звуки состоят из частичных тонов (основного тона и обертонов). От количества и громкости биений, возникающих между этими частичными тонами при одновременном звучании, зависит степень консонантности и диссонантности интервалов. Г.Гельмгольц разделяет консонансы на абсолютные (прима, октава), совершенные (кварта, квинта), средние (б.6, б.3) и несовершенные (м.3, м.6), а все остальные интервалы относит к диссонансам. Г.Гельмгольц объясняет консонансную и диссонансную природу интервалов акустически, К.Штумпф же подходит к ней с психологической стороны: «Если два звука при одновременном воспроизведении сливаются в нашем сознании в один звук, то образуемое ими двузвучие есть консонанс, в противном случае – диссонанс»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. М., 1983, с. 86.

<sup>2</sup> Музыкальная акустика. //Общ. ред. Н.А.Гарбузова. М., 1954, с. 198.

О психофизической природе консонанса и диссонанса писали еще ученые-энциклопедисты средневекового Востока. Например, Ширази (1236-1310) отмечает: «Различные интервалы обладают различным воздействием на настроение человека, и степень их воздействия далеко не одинакова»<sup>1</sup>. У Ибн Сины (980-1037) мы читаем: «Диссонанс – это то, что не обладает совершенным соединением двух тонов или не доставляет наслаждения душе».<sup>2</sup> Абдурахман Джами (1414-1492) в «Трактате о музыке» среди интервалов, одобряемых слухом полностью гармонических, выдвигает на первый план октаву как интервал, «... оба тона которого, будучи взятыми одновременно, сливаются для слуха в один тон»<sup>3</sup>. Далее в консонансном ряду интервалов у Джами стоят квинта, кварта, а затем уже остальные интервалы.

Хотя в средние века в музыкальной культуре Востока не существовало развитого многоголосия (как такового), тем не менее в дошедшей до наших дней литературе мы уже видим понимание акустических и психофизиологических особенностей консонанса и диссонанса как в мелодическом (последовательном), так и гармоническом (одновременном) их положении.

Теперь попробуем выяснить, воспринимают ли консонансную и диссонансную природу многоголосной музыки младшие школьники. Какие особенности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки характерны для них? Какие специфические особенности монодийного мышления можно использовать в их обучении многоголосному пению? Все эти вопросы нацелены на разработку теоретических основ восприятия многоголосной музыки, способствующих улучшению педагогического процесса, направленного на формирование многоголосного пения у учащихся.

Необходимость развития у учащихся способности воспринимать многоголосную (гармоническую и полифоническую) музыку подтверждается

---

<sup>1</sup> Ширази. Наука о музыке. //Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 298.

<sup>2</sup> Джумаев А.Б. Музыкально-эстетические взгляды Абу Али Ибн Сины. //Музыка народов Азии и Африки. /Сост. и ред. В.С.Виноградов. вып. 4. М., 1984, с. 170.

<sup>3</sup> Джами А. Трактат о музыке /Пер. с перс. А.Н.Болдырева. Т., 1960, с. 75.

работами З.А.Ринкявичуса и Г.В.Ананченко. В докладе «О полифоничности музыки и развитии полифонического мышления у детей» З.А.Ринкявичус отмечал: «Развитие полифонического мышления способствует предупреждению диффузного восприятия многоголосной музыки, которое в условиях отсутствия обучения полифоническому мышлению не преодолевается, закрепляясь в «одномелодийном», «гомофонном» переходе к музыке». Психологические особенности детей младшего школьного возраста, как показывает исследование, наиболее благоприятны для развития качеств, способствующих восприятию полифонии<sup>1</sup>.

В процессе исследовательской и опытно-экспериментальной работы по формированию гармонического слуха младших школьников Г.В.Ананченко установила, что «... большинство детей (98%) отдают предпочтение многоголосной разнотембровой музыке. Это позволяет сделать вывод, что младшие школьники воспринимают ее более эмоционально, хотя и недостаточно дифференцировано»<sup>2</sup>. Рассматривая гармонический слух в узкоспециальном значении (отделяя от полифонического слуха), методику его формирования у первоклассников Г.В.Ананченко строит на основе единства ладовысотных, тембровых и ритмических музыкально-слуховых представлений у них и во взаимосвязи с восприятием и воспроизведением музыки. Она использовала следующие методы: моделирования аккордов, сравнения выразительности консонансов и диссонансов, устойчивости и неустойчивости созвучий, определения различных гармонизаций и др. В итоге ею был обозначен ряд факторов, способствующих наиболее активному и успешному формированию гармонического слуха у первоклассников. Выделим главный из них – это опора на восприятие высоты звука, на метроритмическую пульсацию, а также тембровую дифференцированность,

---

<sup>1</sup> Ринкявичус З.А. Воспринимают ли дети полифонию? Л., 1979.

<sup>2</sup> Васильева Г.В. (Ананченко Г.В.) Развитие гармонического слуха младших школьников в процессе музыкальной деятельности /Вопросы формирования всесторонне развитой личности. Кишинев, 1980, с. 82.

которая «способствует эффективности восприятия вертикальных звуковых комплексов»<sup>1</sup>.

Современная наука рассматривает восприятие и воспроизведение музыки как художественную (эстетическую) деятельность целостного музыкально-творческого процесса: композитор – исполнитель – слушатель.

Раскрывая перед педагогами многосложность и многоплановость процесса музыкального восприятия, в частности восприятия многоголосной музыки, музыковед М.Е.Тараканов пишет: «Самое элементарное проявление аналитической способности восприятия – умение услышать в многоголосном изложении ведущую мелодию, отделить ее от сопровождения, ритмически фактурного и гармонического фона, на котором она звучит».<sup>2</sup> В последующих стадиях восприятия М.Е.Тараканов выделяет ощущение связи мелодии и сопровождения, осознание красоты гармонии, а также взаимной координации голосов полифонического изложения, но это, по его мнению, уже более высокая стадия воспринимающей способности.

Как считают психологи, крайне важное значение в практике музыкального воспитания имеет *заинтересованность* детей музыкальным материалом, вовлечение их в доступную музыкальную деятельность, особенно в младшем школьном возрасте. Яркие образы многоголосной музыки с разнохарактерными голосами представляются детям младшего школьного возраста интересными и привлекательными, что активизирует их внимание. В этом возрасте, отмечают физиологи, наиболее эффективными для привлечения внимания и осуществления различных видов деятельности являются эмоционально-значимые стимулы и затруднена организация целенаправленного поведения в ответ на раздражители, не обладающие непосредственной привлекательностью.

---

<sup>1</sup> Ананченко Г.В. Формирование гармонического слуха первоклассников как условие развития их музыкального восприятия //Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательных школ: Сб. тез. VI науч. конф. М., 1982, с. 116-118.

<sup>2</sup> Тараканов М.Е. Восприятие музыкального образа и его внутренней фактуры //Развитие музыкального восприятия школьников. М., 1971, вып. II, с. 17.

Важность практической музыкальной деятельности, которая начинается в первом классе, заключается в том, что у детей своевременно формируются навыки не только воспринимать (слушать) многоголосную музыку, но и воспроизводить (исполнять) ее, что является одним из неперенных условий развития навыков многоголосия. В этом процессе Ю.Б.Алиев определяет следующую рациональную последовательность: «... услышал, исполнил, перенес полученные навыки на восприятие более сложной музыки»<sup>1</sup>.

Постараемся определить, как воспринимают многоголосную музыку дети, участвующие в многоголосном хоровом пении. Решение этого вопроса целесообразно начать с представления конкретных условий в момент исполнения многоголосного произведения. Е.Я.Гембицкая характеризует эти условия следующим образом: «Каждый поющий в хоре сливается в точный унисон со своей партией, вслушивается в звучание всего хора, в образующиеся созвучия, строит высоту звука других партий хора»<sup>2</sup>. Из приведенной характеристики видно, что неперенным условием участия в многоголосном хоровом пении является в достаточной мере развитая способность воспринимать многоголосное окружение в момент собственного пения. В этом музыкально-творческом процессе для передачи соответствующего художественного образа необходима правильная ориентировка (по высоте, силе, тембру, ритму, эмоциональному настрою) собственного голоса в звучании отдельной хоровой партии, всего хора, инструментального сопровождения. Качество хорового звучания во многом зависит от адекватности восприятия собственного голоса в едином хоровом звучании.

В экспериментальных исследованиях на магнитофон были записаны отдельные голоса учащихся на фоне общего хорового звучания, а затем им дали возможность прослушать запись. В результате мало кто из поющих

---

<sup>1</sup> Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. Музыкальное восприятие школьников. М., 1975, с. 159.

<sup>2</sup> Гембицкая Е.Я. Певческие навыки в их развитии в I-IV классах. М., 1968, с. 45.

узнал собственный голос, многие представляли его себе другим, более густым и низким. Было замечено, что те учащиеся, которые при пении формируют звук правильно (ближе к губам, а не к носоглотке), обычно быстрее и точнее узнают свой голос; те же, у которых плохая дикция или кто поет «в нос», вообще не могут отличить свой голос.

Психофизический механизм восприятия собственного голоса приобретает несколько усложненный вид в условиях многоголосного хорового пения. В момент одновременного восприятия многоголосной музыки аналитико-синтетические функции мозга детей младшего школьного возраста, активно формирующиеся в этот период, получают большой стимул к своему развитию. Акустические особенности многоголосной хоровой и инструментальной музыки благоприятно влияют на приобщение детей к новой и более сложной музыкальной деятельности, в основе которой лежит педагогически управляемый психофизиологический процесс формирования навыков многоголосного пения, развития музыкальных способностей и в частности способности отличать собственный голос от остального вокального или инструментального окружения. В работе «Рефлексы головного мозга» И.М.Сеченов подчеркивает: «Что условия отличия собственного голоса от окружающих людей не смотря на то, что эти ощущения чисто субъективны, очень резки»<sup>1</sup>. Отличия эти заметны хотя бы в том, что посторонний голос воспринимается преимущественно через потрясение барабанной перепонки среднего уха, а свой голос – также и через потрясение кости черепа. В многоголосном хоровом пении эти особенности звукового восприятия имеют свои положительные и отрицательные стороны. Положительным является то, что дети при пении в хоре достаточно ясно слышат себя и это дает им возможность во время пения подстраивать свой голос к звучанию других голосов. Как показывает опыт, учащиеся увереннее чувствуют себя в пении многоголосных песен с ярко выраженной ладогармонической и метроритмической основой. В частности, в

---

<sup>1</sup> Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. М., 1961, с. 56.

соответствии с традициями узбекской музыки такую основу представляют кварто-квинтовость ладового строя, бурдонирующая, остинантная метроритмика (усуль), органно-педальный фон аккомпанирующих голосов. Отрицательным моментом психофизических особенностей для многоголосного хорового пения может стать субъективная индивидуальная специфика восприятия собственного голоса, которая порой препятствует подстраиванию своего голоса к звучанию всего хора. Особенно это касается учащихся, неправильно формирующих звук при пении.

Другими характерными особенностями восприятия и воспроизведения многоголосной музыки в процесс ее исполнения являются акустические свойства взаимовлияния музыкальных тонов. О.П.Соколова, опираясь на данные теории звуковой маскировки, выделяет следующие ее положения: «... высокие звуки сильно маскируются низкими звуками, а сами оказывают на низкие звуки незначительное влияние; наиболее сильно выражено маскирующее влияние звуков, близких по высоте к маскируемому»<sup>1</sup>. В обучении школьников двухголосному пению важное значение имеет то обстоятельство, что «... в двухголосной музыке сильным компонентом является голос, ведущий основную тему. Он резко угнетает слабый»<sup>2</sup>.

Вышеприведенные объективные психофизические особенности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки школьниками, безусловно, должны учитываться на музыкальных занятиях в школе и по мере необходимости варьироваться. Так, в школах Узбекистана большое значение в процессе обучения многоголосному пению приобретают монодийные традиции узбекской народной музыки. Поэтому выявление и использование характерных особенностей при обучении их многоголосному пению является первоочередной задачей.

Одна из особенностей узбекских школьников, которую целесообразно учитывать при обучении – это развитое чувство ритма и тембра. И здесь

---

<sup>1</sup> Соколова О.П. Некоторые вопросы формирования навыков многоголосного пения в хоре // Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательных школ. М., 1982, с. 200.

<sup>2</sup> Там же, с. 200.

самые благоприятные результаты может дать обучение с опорой на ассоциативность и элемент игры.

Ассоциации с усулями (характерными ритмами) дойры, нагоры и их тембровым звучанием помогают учащимся верно представлять, исполнять и имитировать аккомпанирующие ритмо-остинантные партии в многоголосном пении. Исполнение органного пункта на слог «зув», взятый из узбекских народных детских игр, ассоциируется у учащихся с долгим и протяжным звуком, что помогает им в освоении такого хорового приема, как «цепное дыхание», способствует развитию глубины дыхания и плавности голосообразования.

Игра продолжает оставаться важным и эффективным средством воспитания, образования, обучения и развития детей. Подражая в пении ярким образцам узбекских национальных игр, они с живым интересом передают характер, содержание, звуковые элементы таких, например, детских игр, как «О= теракми, кык терак» («Белый, зеленый тополек»)<sup>1</sup>, «Чиллак», «Зув-зув боралай» («Зув-зув поиграй»)<sup>2</sup> и др. Копируя звучания народных музыкальных инструментов – дойры, нагоры, карная и других, учащиеся не просто воспроизводят в пении их звучание, а как бы сами вживаются в эти образы, вовлекаясь тем самым в доступную им музыкально-творческую деятельность.

Способность к прочному запоминанию у узбекских детей, воспитанных на традициях монодийной музыки, различных по сложности одноголосных мелодий, позволяет исполнять эти мелодии без поддержки инструмента, с не дублирующим мелодию аккомпанементом, в дуэте с учителем, который исполняет второй голос и т.д. Эту особенность монодийного мышления можно использовать также в пении канонов и при параллельном движении мелодии на различные интервалы как с инструментальным сопровождением, так и без него.

---

<sup>1</sup> Наподобие игры «разрывные цепи».

<sup>2</sup> Игры «Чиллак» и «Зув-зув...» имеют звуковой элемент в виде долгого протяжного звука на слог «зув».

Другая особенность монодийного мышления – это развитое чувство ощущения скрытого многоголосия, заключенного в мелодии. В этом случае мелодия воспринимается не как однолинейная, а как музыкальная фактура, имеющая элементы многолинейности, что в общем характерно для чувства восприятия многоголосной музыки. Определив скрытое многоголосие в мелодии, наметив места возможного ее расщепления, можно вывести это многоголосие из скрытого состояния и воплотить его в двух- или трехголосном пении.

Такого рода многоголосие усваивается учащимися намного легче и быстрее, так как получено в результате логического, естественного расщепления мелодии на несколько голосов, восприятие и ощущение которых находилось у учащихся в подсознательном, скрытом состоянии, а значит в определенной мере уже было воспринято ими.

Учитывая эту характерную особенность монодийного мышления при восприятии и воспроизведении ритмической, оstinатно-фонной и тембровой многоплановости музыки, следует еще раз подчеркнуть, что такие элементы узбекской народной полифонии, как бурдон, органнй пункт, органумы, сочетания различных усилей, гетерофония, представляют наиболее благодатный материал для начального этапа обучения. Фонное и ритмо-остинатное звучание главных устоев лада (I, V, IV ступени) дает возможность в хоровом пении (при опоре на прочный ладовый стержень) уверенно исполнять основную мелодию песни.

Таким образом, изучив особенности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки школьниками, приходим к выводу, что народная музыка, ее традиции служат надежной основой для обучения детей многоголосному пению.

Поскольку младший школьный возраст является благоприятным периодом для обучения детей многоголосному хоровому пению, подготавливать их к этому, используя некоторые элементы обучения

многоголосию, можно и задолго до школы, по крайней мере с первых шагов участия в коллективном пении.

Обучать детей многоголосному хоровому пению необходимо не только на уроках музыки, но и в различных формах внеклассной и внешкольной работы. Всесторонний анализ этой деятельности дает возможность планировать педагогический процесс на всех его этапах и достигать ощутимых положительных результатов в музыкальном воспитании.

В заключении приведем несколько наиболее характерных и оптимальных образцов детских песен для формирования навыков многоголосного пения у детей и развития у них соответствующих музыкальных способностей.

## **Многоголосный песенный материал с методическими рекомендациями**

Многоголосный песенный материал представлен также в переводе на русский язык для более благоприятной возможности освоения его и в школах с русским языком обучения.

### *Вокально-хоровые упражнения*

Вокально-хоровые упражнения являются неотъемлемой частью хорового воспитания учащихся. Хоровые упражнения, попевки позволяют добиться правильного развития голосового аппарата, верного вокального произношения и интонирования, четкой дикции, чистоты строя, ансамбля.

Многоголосные вокально-хоровые упражнения, представленные в данном пособии, рассчитаны на учащихся. Некоторые из них даются в виде отдельных фраз. Основная цель этих упражнений – формирование у учащихся навыков многоголосного пения и подготовка их к многоголосной вокально-хоровой работе.

Упражнения поются как с инструментальным сопровождением, так и без него.

Полезно выбрать одно или два упражнения и для закрепления постоянно исполнять их в течение всего учебного года. Знакомый вокально-хоровой материал в случае необходимости даст возможность сразу настроить хор на многоголосное хоровое исполнение.

### Шошилмай (Не спеша)

Зув

Бум бак, бум бак, бум бак, бум.

Detailed description: This musical score is for the exercise 'Шошилмай (Не спеша)'. It is written in 2/4 time. The vocal line consists of a single melodic line with a long note value (approximately 8 beats) that spans across the first four measures. The accompaniment is a simple bass line with quarter notes. The lyrics are 'Зув' followed by 'Бум бак, бум бак, бум бак, бум.' in the second line.

### Ўртача тез (Умеренно)

Са - лом, ку - ёш - жон! Са - лом, мак - таб - жон!  
Вшко - лу мы пой - дём! Пес - ню за - по - ём!

Жон, жон.  
Шко - - - ла.

Detailed description: This musical score is for the exercise 'Ўртача тез (Умеренно)'. It is written in 2/4 time. The vocal line has two phrases. The first phrase is 'Са - лом, ку - ёш - жон!' and the second is 'Са - лом, мак - таб - жон!'. The accompaniment is a simple bass line with quarter notes. The lyrics are written below the notes. There are two lines of lyrics: the first line is 'Са - лом, ку - ёш - жон! Са - лом, мак - таб - жон!' and the second line is 'Вшко - лу мы пой - дём! Пес - ню за - по - ём!'. Below the notes, there are two lines of lyrics: 'Жон, жон.' and 'Шко - - - ла.'.

### Шошилмай (Не спеша)

Беш ба - ҳо аъ - ло ба - ҳо, беш ба - ҳо.  
Хо - ром пес - ню мы по - ём, мы по - ём.

Беш ба - ҳо,  
Мы по - ём, мы по - ём.

Detailed description: This musical score is for the exercise 'Шошилмай (Не спеша)'. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line has two phrases. The first phrase is 'Беш ба - ҳо аъ - ло ба - ҳо,' and the second is 'беш ба - ҳо.'. The accompaniment is a simple bass line with quarter notes. The lyrics are written below the notes. There are two lines of lyrics: the first line is 'Беш ба - ҳо аъ - ло ба - ҳо, беш ба - ҳо.' and the second line is 'Хо - ром пес - ню мы по - ём, мы по - ём.'. Below the notes, there are two lines of lyrics: 'Беш ба - ҳо,' and 'Мы по - ём, мы по - ём.'.

### Ўртача тез (Умеренно)

Ы=итувчи (Учитель)

Са - лом бо - ла - лар.  
Хо - ро - шо жи - вём.

Detailed description: This musical score is for the exercise 'Ўртача тез (Умеренно)'. It is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal line has two phrases. The first phrase is 'Са - лом бо - ла - лар.' and the second is 'Хо - ро - шо жи - вём.'. The accompaniment is a simple bass line with quarter notes. The lyrics are written below the notes. There is a line of text 'Ы=итувчи (Учитель)' to the right of the notes. Below the notes, there are two lines of lyrics: 'Са - лом бо - ла - лар.' and 'Хо - ро - шо жи - вём.'.

Са - лом му - ал - лим!  
Друж - но все по - ём.

Ы=увчилар (Ученики)

Ас - са - лом.  
Все по - ём.

**Қувноқ, шўх (Радостно, весело)**

Зув

Зув

Бум бак, бум бак, бум бак, бум бак, бум бак,

тра - ка та - ка тум тум,

бум бак, бум бак, бум бак,

тра - ка та - ка тум, тра - ка та - ка тум тум, тра - ка та - ка тум,

**Енгил, қувноқ (Легко, весело)**

Диль ди - ли диль, ди - ли ди - ли ди - ли диль.

Диль

Диль диль, дильдиль, диль диль, дильдиль.

Ўртача тез (Умеренно)

Ош-хўр э - кан кап - тар, нон-хўр э - кан кап - тар, ош-хўр кап-тар.  
 Не - на-сыт-ный го - лубь крош ки хле - ба лю - бит. Хлеблю-бит он.

Ош - - - хўр

Ош-хўр кап-тар, нон-хўр кап-тар, ош-хўр кап-тар, нон-хўр кап-тар, ош-хўр кап-тар.  
 Не - на-сыт-ный го - лу-бо-чек, не - на-сыт-ный го - лу-бо-чек хлеб лю-бит он.

Ўртача тез (Умеренно)

Лай-лак кел-ди, ёз бўл-ди, қа - но - ти қо - роз бўл-ди.  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи - на - ет - ся.

Лай-лак кел-ди, ёз бўл-ди, қа - но - ти қо - роз бўл-ди.  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи - на - ст - ся.

Ёз  
 Ле

Лай-лак кел-ди, ёз бўл-ди, қа - но - ти қо - роз бўл-ди.  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи - на - ет-ся.

Шошилмай (Не спеша)

До ре ми ми фа соль соль фа ми ми ре до.

### Тез (Быстро)

Бум бак бум, бум бак бум. Оҳ дои - ра ўй - нар: бак бум.  
Бум бак бум, бум бак бум. Ах, дой - ра зву - чит: бак бум.

Бум

### Песни

«О= теракми кык терак?»                      «Белый,                      зеленый  
тополек»

Узбекская народная детская песня-игра «Белый, зеленый тополек» аналогична русской детской игре «Разрывные цепи». В этой игре две команды становятся друг против друга на большом расстоянии и, взявшись за руки, по очереди предлагают выбрать игрока, который с разбега должен разорвать сцепку рук команды соперников. Если это ему удастся, то он уводит одного из игроков в свою команду, а если нет, то сам остается в команде соперников.

Эта веселая песня-игра, представленная в трехголосном изложении без инструментального сопровождения, исполняется легко, в умеренно-быстром темпе. Усуль (ритмический рисунок) нижней партии голосов, имитирующей звучание дойры, можно менять на более сложный в зависимости от подготовленности учащихся и желания учителя, например:

ба-ка ба-ка бум бак, ба-ка ба-ка бум бак

А можно исполнять сразу два вида усуля, тогда получится своеобразное четырехголосие...

При распределении и размещении голосов в классе необходимо помнить, что партия, исполняющая мелодию песни, должна хорошо слышать усуль (ритмическое остинато) на слогах «бум бак» или «ба-ка, бака бак» в нижних голосах и долгий выдержанный звук (органый пункт на слоге «зув») в средних голосах, который исполняется на «цепном дыхании». Учащиеся младших классов легко и естественно осваивают этот хоровой прием. Усуль и органый пункт аккомпанирующих голосов, звучащих на главных ладовых устоях (тонике и доминанте), способствуют устойчивому и уверенному исполнению мелодии песни основной партией голосов в условиях а сарелла. Имена ребят в тексте песни могут по желанию меняться, например: «Кичик Салима керак», «Анваржон бизга керак», «Бахтиёр бизга керак», «Саша нужен нам, дружок» и т.д.

**О= теракми, кык терак**  
**(Ўзбек хал= болалар уйин=ышили)**  
**Р.+одиров =айта ишлаган**

**Белый, зеленый тополек**  
**(Ўзбекская народная детская песня-игра)**  
**Обработка Р.Кадырова**

Тезроқ (Allegretto) М.М. ♩=84

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of Allegretto (♩=84). It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top staff is for the vocal melody with lyrics, the middle staff is for the 'Зув' (mf) accompaniment, and the bottom staff is for the 'Бак бум' rhythmic accompaniment. The second system also has three staves with similar parts. The lyrics are in Uzbek and Russian. The 'Зув' part is marked *mf* and consists of a long, sustained note. The 'Бак бум' part is a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

**System 1:**

- Vocal: Оқ те - рак - ми, Бе - лый, зе - лё - ный
- Зув: *mf* Зув
- Бак бум: Ба - ка, ба - ка, бум бак, ба - ка, ба - ка, бум бак, ба - ка, ба - ка, бум бак, Бак бум, бак бум, бак бум,

**System 2:**

- Vocal: кўк те - рак, биз - дан сиз - га ким ке - рак? то - по - лёк вы - би - рай се - бе, дру - жок!
- Зув: (Sustained accompaniment)
- Бак бум: ба - ка, ба - ка, бум бак, ба - ка, ба - ка, бум бак, ба - ка, ба - ка, бум бак, бак бум, бак бум,

### Вопросы к учащимся

1. Какие вам известны слоговые звукоподражания, имитирующие в пении звучание дойры? Как при этом звучат «бум» и как звучит «бак»?
2. В какой из детских игр встречается слог «зув» и как он исполняется?
3. Что такое «цепное дыхание»? В каких случаях используют этот хоровой прием?

### «Дождик, поливай»

### «Ём\ur ё\ало=»

Узбекскую народную детскую песню «Дождик, поливай» обычно поют, когда идет веселый весенний дождик, которому радуются ребята.

Многоголосная обработка этой песни полифонической формы. Во вступлении песни верхние голоса имитируют звонкие капельки начинающегося дождя (на нюансе *p*). Во втором такте со вступления нижних голосов создается некоторая напряженность, а с четвертого такта на нюансе *f* начинается двухголосное пение в виде канона, чем создается впечатление сильно идущего, проливного дождя. Заключение повторяет вступление за исключением смыслового фермата (◡) на паузе и двух последних четвертей, которые исполняются приемом стаккато (отрывисто), что характеризует последние капли – конец дождя.

Песня исполняется легко, подвижно, без особых трудностей. Она обычно нравится учащимся и они поют ее с удовольствием.

**Ёмғир ёғало=**  
 (Ўзбек хал= болалар =ыши\и)  
 Р.одиров =айта ишлаган

**Дождик, полива)**  
 (Ўзбекская народная детская песня)  
 Обработка Р.Кадырова

Тезроқ (Allegretto) М.М. ♩=120

*p* Ём - ғир,  
 Дождик, дождик, дождик, дождик, дождик, дождик, дождик, дождик, дождик,  
 Ём - ғир  
 Дождик,

*f*  
 ём - ғир, ём - ғир, ёғ.  
 дождик, дождик, лей.  
 Ём - ғир ё - ға - лоқ,  
 дождик, по - ли - вай,  
 ям - я - шил ўт - лоқ.  
 зем - лю о - ро - шай,  
 ё - ға - лоқ,  
 по - ли - вай.  
 Ём - ғир ё - ға - лоқ,  
 Дождик, по - ли - вай,  
 ям - я - шил ўт -  
 зем - лю о - ро -

*p* Эн - ди э - кин - лар,  
 яр - кой зе - лень - ю  
 чи - қа - рар қу - лоқ.  
 край наш на - ря - жай.  
 лоқ.  
 шай,  
 Эн - ди э - кин - лар,  
 яр - кой зе - лень - ю  
 чи - қа - рар қу - лоқ.  
 край наш на - ря - жай.

Тамомлаш учун (для окончания)

Ём - ғир, ём - ғир, ём - ғир,  
 Дождик, дождик, дождик,  
 ём - ғир, ём - ғир, ём - ғир,  
 дождик, дождик, дождик,

ём - ғир, ём - ғир, ём - ғир,  
 дождик, дождик, дождик,  
 ём - ғир, ём - ғир, ёғ.  
 дождик, дождик, лей.  
 Ём - ғир.  
 Дождик.  
 Ём - ғир  
 Дождик,  
 ё - ға - лоқ,  
 по - ли - вай.

1. Ём\ир ё\оло=  
Ям-яшил ытло=  
Энди экинлар,  
Чи=арар =уло=.

2. Ари=лар тылар,  
Зыр анщор былар.  
Сув сероб экан,  
Кып пахта унар.

1. Дождик, поливай,  
Землю орошай,  
Яркой зеленью  
Край наш наряжай

2. Много ручейков  
Полноводных рек,  
Хлопка урожай  
Радует нас всех.  
*Перевод Р.Кадырова*

### *Вопросы к учащимся*

1. Какая эта песня по характеру: веселая или грустная?
2. Как надо исполнять эту пенью: медленно, тяжело или быстро и легко? И почему?
3. Как в музыке изображена картина дождя?

### *«Прилетели аисты»*

### *«Лайлак келди»*

Узбекская народная детская песня «Прилетели аисты» хорошо знакома детям и любима ими, поэтому на ее разучивание в классе затрачивается минимальное количество времени – в основном на то, чтобы несколько раз повторить вторую часть песни.

Предлагаемый в многоголосии тройной канон, возникающий при трех одинаковых мелодических линиях, также сокращает работу в разучивании, что не маловажно в целях экономии времени.

Мелодия песни удивительно вписывается, органично вживается в форму тройного канона. Ее можно охарактеризовать как образец интервально-аккордовой консонантности (благозвучности), возникающей между тремя голосами при их равномерном смещении. Мелодию с таким удачным сочетанием многоголосия (при тройном каноне) можно назвать уникальной.

Этот канон полезно закрепить и в дальнейшем использовать на музыкальных занятиях как многоголосное вокально-хоровое упражнение.

Эту песню можно также исполнять и в другом многоголосном варианте, где нижние голоса имеют вид сотинатно-фонового сопровождения.

### Лайлак келди

(Ўзбек хал= болалар =ыши\и)

Р.+одиров =айта ишлаган

### Прилетели аисты

(Ўзбекская народная детская песня)

Обработка Р.Кадырова

Ўртача тез (Moderato) М.М. ♩=72

Лай-лак кел - ди, ёз бўл - ди, қа - но - ти қо - роз бўл - ди.  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи - на - ет - ся.

Лай-лак кел - ди, ёз бўл - ди, қа - но - ти қо - роз  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи - на -

Лай-лак кел - ди, ёз бўл - ди, қа - но - ти қо -  
 При - ле - те - ли а - ис - ты ле - то на - чи -

Да - ла дашт - лар қулф у - риб,  
 По - по - лям, лу - гам боль - шим

бўл - ди. Да - ла дашт - лар қулф у -  
 -ет - ся. По - по - лям, лу - гам боль -

роз бўл - ди. Да - ла дашт - лар  
 -на - - ет - ся. По - по - лям, лу -

дар - ё бўй - и соз бўл - ди.  
 реч - ка раз - ли - ва - ет - ся.

риб, дар - ё бўй - и соз бўл - ди.  
 шим реч - ка раз - ли - ва - ет - ся.

кулф у - риб, дар - ё бўй - и соз бўл - ди.  
 гам боль - шим реч - ка раз - ли - ва - ет - ся.

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Лайлак келди ёз былди,<br/>+аноти =о\оз былди.<br/>Дала-даштлар =улф уриб,<br/>Дарё буйи соз былди.</p> <p>2. Лайлак келадур то==а.<br/>+уло=ларида щал=а.<br/>Щал=аси тушиб =опти,<br/>Топиб берсангиз ол=ар.</p> <p>3. Мен биби хожи эдим,<br/>+изларнинг тожи эдим.<br/>+излар ыйин тушганда,<br/>Мен но\орачи эдим.</p> <p>4. Но\орам бузилди,<br/>Занжирлари узилди.<br/>Но\орачи ырнига<br/>Лайлак буйим чызилди.</p> | <p>1. Прилетели аисты –<br/>Лето начинается.<br/>По полям, лугам большим,<br/>Речка разливается.</p> <p>2. Светит солнце жаркое,<br/>А колечко яркое,<br/>Аист белый потерял,<br/>Я нашел – ему отдал.</p> <p>3. Он благодарит так, так,<br/>Нагора трещит трак, трак.<br/>Песню счастья он поет,<br/>И на праздник нас зовет.</p> <p>4. Дети собираются –<br/>Праздник начинается.<br/>Поиграй нам, нагора,<br/>Веселится детвора.</p> |
|---|---|

*Перевод Р.Кадырова*

*Вопросы к учащимся*

1. Что такое канон?
2. Какие каноны вы еще пели?
3. Что вы знаете про аиста?

*«Пой, петушок»*

*«+ич=ир хЫрозим»*

Узбекская народная детская песня «Пой, петушок» была записана в 1982 году и впервые опубликована в сборнике «Сто песен» в 1987 году. Включена в данное пособие в многоголосной обработке.

Песня начинается с яркого, звучащего на нюансе *f* четырехтактового вступления, в котором звучит подражание кукарекуню петушка. В шестом такте два нижних голоса поют песню на те же слова, что и верхние голоса, только в другом ритме. С девятого по двенадцатый такт нижние голоса подражают сухому, резкому звучанию нагоры, на слогах «така-така тум» и трубному, призывному звучанию карная на слогах «ку-ка-ре-ку». В конце песни перед триолью очень важно выдержать небольшую смысловую паузу,

взять быстрое короткое дыхание и на твердой атаке звука спеть четко заключительную триоль на слове «петушок».

**«ич=ир хырозим**  
 (Ўзбек хал= болалар =ыши\и)  
 Р.+одиров =айта ишлаган

**Пой, петушок**  
 (Ўзбекская народная детская песня)  
 Обработка Р.Кадырова

Тезроқ (Allegretto) М.М. ♩=88

§ Тамомлаш учун (для окончания) *f* *3*

син. рят. Ку - ку - ку - ку! Ку - ка - ре - ку! Хў - ро - зим. Пе - ту - шок.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. +ич=ир хырозим, =ич=ир хырозим,<br/>Болалар уйлонсин.<br/>То'лар, ырмон, тепаларда,<br/>Лолалар очилсин.</p> | <p>1. Пой, мой петушок, пой, мой петушок,<br/>Разбуди скорей ребят.<br/>Горы, лес, поля, пригорки –<br/>Все тюльпанами горят.</p>        |
| <p>2. +ич=ир хырозим, =ич=ир хырозим,<br/>Тонглар еришсин.<br/>Тонг щовоси =уешидан,<br/>Болалар =увонсин.</p>     | <p>2. Пой, мой петушок, пой, мой петушок,<br/>Рассветает все кругом.<br/>Утро встретит всех ребят,<br/>Эх, солнцем, свежим ветерком.</p> |

*Перевод Р.Кадырова*

#### *Вопросы к учащимся*

1. Какая эта песня по характеру исполнения?
2. Как звучат музыкальные инструменты карнай, нагора?

#### *«Весна пришла»*

#### *«Бацор келди»*

Узбекская народная детская песня «Весна пришла», так же как и песня «Пой петушок», была записана в 1982 году и впервые опубликована в сборнике «Сто песен» в 1987 году. Включена в пособие в двухголосной полифонической обработке для детского хора без инструментального сопровождения.

Песня не имеет особых трудностей, легко и быстро запоминается учащимися.

**Бащор келди**  
(Ўзбек хал= болалар =ыши\и)  
Р.одиров =айта ишлаган

**Весна пришла**  
(Узбекская народная детская песня)  
Обработка Р.Кадырова

Ўртача тез (Moderato) М.М. ♩=80




- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Бащор келди, очилди<br/>Гуллар щар енда.<br/>Булбуллар сайрашади,<br/>У ён - бу ёнда.</p> | <p>1. Зацвели сады весной –<br/>Аромат дивный.<br/>Слышны трели соловья –<br/>Край родной, милый.</p> |
| <p>2. Тошдан тошга эчкилар<br/>Сакраб ыйнайди.<br/>То\ ба\рида =ызилар,<br/>Ытлаб маърайди.</p> | <p>2. Скачут козочки в горах,<br/>Хвостиками машут.<br/>А ягнята на лугах<br/>Веселятся, пляшут.</p>  |

*Перевод Р.Кадырова*

*Вопросы к учащимся*

1. Каков характер исполнения этой песни?
2. Какие еще песни о временах года вы знаете?

«Мой медвежонок»

«Айи=чам»

Веселая, шутливая песня «Мой медвежонок» исполняется легко, игриво и в быстром темпе.

Написана эта песня для двухголосного детского хора без инструментального сопровождения в полифонической форме. Двухголосие средней части представляет собой имитационную полифонию – переключку

верхних голосов с нижними. Здесь надо обратить особое внимание на половинную ноту, связанную лигой с целой нотой, которую очень важно выдержать на всем ее протяжении. Завершается песня веселой и радостной каденцией.

### Айи=чам

Р.одиров муси=аси

А.Хожи шеъри

Тез (Allegro) М.М. ♩=132

### Мой медвежонок

Музыка Р.Кадырова

Слова А.Ходжи

*mf* 1. А - йиқ - чам бор му - ло - йим, мен би - лан ўй - нар до - им.  
1. Мед - ве - жо - нок мой смеш - ной, по - иг - рай ско - рей со - мной.

2. Қўрқ - манг - лар, тиш - ла - май - ди. Ўр - мон - да қиш - ла - май - ди.  
2. Но не бой - ся ты е - го, он не тро - нет ни - ко - го.

А - сал бер - сам а - сал бер - сам е - май - ди. тун - да кў - зин  
Но вот бе - да: но вот бе - да: мёд не ест, ночь - ю не спит.

Лой дан ў - зим лой дан ў - зим я - са - дим, қо - ра мун - чоқ  
Я сам из гли - я сам из гли - ны его слепил, глаз - ки е - му

тун - да кў - зин юм - май - ди. Оф - тоб - га қў -  
ночь - ю не спит, он не спит. И на сол - ныш -

қо - ра мун - чоқ дан кў - зи  
глаз - ки е - му смас - те - рил

Тамомлаш учун (для окончания)

йиб бир кун ку - ри - тиб ол - дим бу - тан.  
ке е - го под - су - шыл дав - ным - дав - но.

1. Айи=чам бор мулойим,  
Мен билан ыйнар доим.  
Асал берсам емайди,  
Тунда кызин юммайди.

2. +ыр=манглар, тишламайди.  
Ырмонда =ишламайди.  
Лойдан ясалган ызи,  
+ора мунчо=дан кызи.

Тамомлаш учун

Офтобга =уйиб бир кун,  
+уритиб олдим бутун.  
Офтобга =уйиб бир кун,  
+уритиб олдим бутун.

1. Медвежонок мой смешной,  
Поиграй скорей со мной.  
Но вот беда: мед не ест,  
Ночью не спит, он не спит.

2. Но не бойся ты его,  
Он не тронет никого.  
Я сам из глины его слепил,  
Глазки ему смастерил.

Для окончания

И на солнышке его,  
Подсушил давным-давно.  
И на солнышке его,  
Подсушил давным-давно.

*Перевод Р.Кадырова*

### *Вопросы к учащимся*

1. Каков характер исполнения этой песни?
2. О чем поется в песне?
3. На какие слова в песне звучит переключка между верхними и нижними голосами?

### *«Мой зайчик»*

### *«+уёним»*

Уже с первых нот прерывистой, синкопированный ритм точно передает характер этой песни, создает определенный эмоциональный настрой, связанный с образом весело прыгающего зайчика. Причем минорная тональность в сочетании с синкопированным ритмом придает песне светлую, лирическую окраску.

Некоторую трудность в разучивании представляет партия среднего голоса, ведущая самостоятельную мелодическую линию в несколько низкой tessiture. Поэтому полезно пропеть эту партию на многоголосном фоне, когда остальные голоса поют закрытым ртом и на нюансе *p* (пиано). Нижний голос (в данном случае он самый высокий) особой трудности в разучивании

не представляет. Учащиеся легко попадают на ноту «ми» второй октавы и после нескольких повторений уверенно поют эту партию до конца.

**+уеним** **(Мой зайчик)**  
**Р.одиров муси=аси** **Музыка Р.Кадырова**  
**А.Хожи шеъри** **Слова А.Ходжи**  
**Ўртача тез (Moderato) М.М. ♩=120**

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Cyrillic. The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is Moderato with a metronome marking of 120 beats per minute.

*mp* Ди - кир, ди - кир сак - рай - сан, шўх - лик қи - либ яй - рай - сан,  
 Зай - чик, зай - чик ми - лый мой, ты ве - сё - лый, о - зор - ной.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Cyrillic. The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is Moderato with a metronome marking of 120 beats per minute.

кун - да кел - тир - сам ка - ром бош э - гиб э - тиб са - лом.  
 Я ка - пус - ту при - но - сил, ты го - лов - ку на - кло - нил.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Дикир-дикир сакрайсан,<br/>         Шыщлик =илиб яйрайсан,<br/>         Кунда келтирсам каром,<br/>         Бош эгиб, этиб салом.</p> <p>2. Сабзи дегандек менга,<br/>         Термуласан кызимга<br/>         Сабзи берсам чопасан,<br/>         +ылларимни ыпасан.</p> | <p>1. Зайчик, зайчик милый мой,<br/>         Ты веселый, озорной.<br/>         Я капусту приносил,<br/>         Ты головку наклонил.</p> <p>2. А морковку я давал,<br/>         Ты меня поцеловал.<br/>         Я кормлю тебя из рук,<br/>         Ты мой самый лучший друг.</p> |
|--|--|

*Перевод Р.Кадырова*

*Вопросы к учащимся*

1. О чем эта песня?
2. Как в музыке переданы прыжки зайчика?
3. Знаете ли вы еще песни про зайчиков? И какие?

«Заботливая мамочка»

«Мещрибон ойижон»

В этой песне поется о милой, дорогой и самой любимой мамочке. Мелодии песни нежная. Теплые интонации как бы ласкают слух, создавая образ доброй, любящей, заботливой мамочки.

Первые две фразы песни требуют от учащихся глубокого дыхания и экономного выдоха, так как поются на одном дыхании. Конец фраз – половинные ноты – нужно протягивать до конца как можно дольше, плавно соединяя их с последующей фразой. Вторая часть песни так же состоит из двух фраз, между которыми в многоголосном хоровом звучании заметно выделяются два нижних голоса. Третья часть завершает песню нежным опеванием слова «мамочка».

Удивительные, проникновенные слова песни не оставляют детей равнодушными.

Вопросы к учащимся

1. Какая эта песня по характеру исполнения?
2. Какие песни о маме вы еще знаете?
3. На сколько частей можно разделить песню?

**Мещрибон ойижон**

Р.Тодиров муси=аси

П.Мымин шеъри

**Заботливая мамочка**

Музыка Р.Кадырова

Слова П.Мумина

Ўртача тез (Moderato) М.М. ♩=120

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a 4/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Moderato at 120 beats per minute. The lyrics are in Tatar. The score consists of four measures. The first measure is marked *mf*. The lyrics for the first measure are: Жу - да - ям аь - ло - сиз, Луч - шевсех на зем - ле. The lyrics for the second measure are: о - йи - жон, ма - моч - ка. The lyrics for the third measure are: жу - да - ям до - но - сиз, всех доб - рей, всех ум - ней. The lyrics for the fourth measure are: о - йи - жон. ма - моч - ка.

Сиз ме-ни кў-зим деб, се - ва - сиз, Нур тў - ла кў-зим, деб  
 Ты ме-ня зо-вёшь яг - нё-нок мой, свет о-чей, мо - я лю

се - ва - сиз  
 до - ро - гой

се - ва - сиз.  
 бовь сто - бой.

О - йи - жон.  
 Ма - моч - ка,

О - йи - жон,  
 Ма - моч - ка,

*tr*

о - йи - жон,  
 ма - моч - ка,

о - йи - жон.  
 ма - моч - ка.

*p*

1. Жудаям аьлосиз, ойижон,  
 Жудаям доносиз, ойижон.  
 Сиз мени кызим, деб севасиз,  
 Нур тыла кызим, деб севасиз.  
 Ойижон, ойижон, ойижон, ойижон.

2. Жилмайсам =увониб кетасиз,  
 Оҗрисам на=, ёниб кетасиз.  
 Мен учун куясиз-пишасиз,  
 Мен учун щар томон шошасиз.  
 Ойижон, ойижон, ойижон, ойижон.

3. Мен учун мещрингиз бир жащон,  
 Бахтимга бор былинг щар =ачон.  
 Щаммага, оламга ма=тайман,  
 Сизни мен =уёш деб айтайман,  
 Ойижон, ойижон, ойижон, ойижон.

1. Лучше всех на земле — мамочка,  
 Всех добрей, всех умней — мамочка.  
 Ты меня зовёшь ягненок мой,  
 Свет очей, моя любовь с тобой.  
 Мамочка, мамочка, мамочка, мамочка.

2. Если я слушаюсь, рада ты.  
 Если я заболел, лечишь ты.  
 Для меня живёшь ты на земле,  
 Все твои заботы — обо мне.  
 Мамочка, мамочка, мамочка, мамочка.

3. Для меня ты одна — целый свет,  
 Мне на счастье живи много лет.  
 Я пою о мамочке моей,  
 В мире нет любимей и родней.  
 Мамочка, мамочка, мамочка, мамочка.

Перевод Р.Кадырова

## **ГЛАВА IV**

### **ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

История музыкальной педагогики, как и педагогики в целом имеет древнейшие корни. Зародившись с момента появления человека на земле, история музыкальной педагогики отражает сущность развития человеческой цивилизации, ее музыкальной культуры. Старшие всегда передают младшим свой опыт и знания, тем самым совершенствуя и улучшая свою жизнь. От ритуальных, обрядовых танцев до современного балета, от колыбельной до кантат и опер, от народных бытовых методов воспитания до современных, информационных педагогических технологий, музыкальная педагогика открывает все новые и новые возможности освоения музыкального искусства, восприятия и понимания художественной природы мира звуков к их совершенству и красоте.

История музыкальной педагогики Узбекистана связана с культурой и бытом народа, веками развивающего и преумножающего лучшие формы и методы музыкального воспитания и образования. Накопленный опыт в области музыкальной педагогики должен всесторонне изучаться и активно передаваться последующим поколениям. Изучению этого музыкально-педагогического достояния посвящается содержание данной главы.

#### **Сводная таблица исторических и культурных основ музыкальной педагогики**

С момента провозглашения независимости и суверенитета Республики Узбекистан (1991) во всех отраслях народного хозяйства особо важное значение приобретает восстановление и развитие национальных культурных ценностей узбекского народа. Это жизненно важная основа любой национальной культуры является базовым фундаментом развития

общечеловеческого культурного достояния. Всемирное развитие национальных культурных ценностей – залог благосостояния и прогресса мировой цивилизации, так как в национальных культурных ценностях запечатлена мудрость поколений, опыт человечества проверенный временем.

Опираясь на эту методологическую предпосылку постараемся представить тот базовый фундамент национальных, исторических и культурных ценностей узбекского народа, который служит отправным моментом дальнейшего развития истории, теории и методики музыкального воспитания и образования. Основной целью является обобщение имеющихся данных этого направления в единой структуре, которая может быть использована также и как наглядное пособие в педагогической теории и практике системы музыкального воспитания и образования в Узбекистане.

В данной таблице представлены: исторические этапы развития, литературные памятники, а также системы музыкальной культуры и музыкальной педагогики Узбекистана. Эти исторические и культурные основы являются базовым фундаментом в изучении истории музыкальной педагогики.

### *1. Исторические периоды развития*

*500 тыс. лет до н.э. – Сельунгур (в Ферганской долине), Кольбулак (под Ташкентом), где были найдены останки культурной жизни древнего человека на территории Узбекистана.*

*150 тыс. лет – 1 тыс. до н.э. – Тешикташ, Аманкутан, Абирахмат, Учтут, Заманбаба, Чуст, Амирабад, Сополлитепа и др. исторические памятники культуры.*

*1 тыс. до н.э. – 1 век н.э. – Бактрия, Хорезм. Согд (Согдиана), Парфия, Маргиана, Афрасиаб, Кангх, Паркана, Тохаристан и др. древние государства.*

*I-XIV века – Кушанское царство, Хунну, Хеониты, Эфталиты, Тюркский каганат, Арабский халифат (Мавераннахр), Саманиды, Караханиды, Карлуки, Огузы, 10-12 вв. формирование узбекской народности, сельджуки. Золотая Орда.*

*XIV-XVI века* – Тимур и тимуриды, А.Навои, Шейбаниды.

*XVI-XIX века* – образование узбекских ханств (Хорезмское, Бухарское, Кокандское).

*1865-1917 года* – завоевание узбекских ханств царской Россией. Традиционные школы, образовательные системы «устоз-шогирид», культурно-просветительская деятельность джадидов (Мунавваркори, Бехбуди, Фитрат, Чулпан, Авлони, Айни, Шакури и др.).

*1917-1924 года* – революционный переворот, образование Хорезмской, Бухарской, Туркестанской АССР.

*1924-1991 года* – образование Узбекской ССР. С 1928 переход с арабской на латинскую графику письма, с 1940 г. на кириллицу.

*1991* – провозглашение независимости Республики Узбекистан. С 1995 г. в первых классах школ вводиться обучение на латинской графике письма.

## II. Литературные памятники культуры

1. Авеста, Коран, сказания, наставления, дастаны, музыкальные произведения и др.

2. Книги и трактаты о музыке ученых средневекового Востока.

Фараби – (873-950) – «Китаб ал-мусика ал-кабир» («Большая книга о музыке»), «Рисолаи мусикий» («Трактат о музыке»), «Китаб фи ихсаъснафил ийкаъат» («Книга о классификации категории ритмов»), «Китабул-иййкаъат» («Книга о ритмах»), «Китаб фи-н накра музафа ила-л икоъ» («Книга о мелодиях, связанных с ритмом»).

Ибн Сина (980-137) – «Жавами илим ал-мусика» («Свод науки о музыке»), из раздела «Математика» книги «Китаб аш-Шифа» («Книга исцеления»), Глава о музыке из «Китаб ан-Нажот» («Книга спасения»), раздел о музыке из «Донишнома» («Книга знания»).

Ахвон ал-Сафа (Братья чистоты) (X век) – о музыке в книге «Китабул ихванус сафа хуллан ул вафъа» («Послание Братьев чистоты и друзей верности»).

Кей-Кавус (1021-1098) – «Кабуснаме».

Урмави (ум. 1294) – «Рисолату аш-Шарафия» («Трактат прославления»).

Аш-Ширази (1236-1310) – «Дурратит-таж ли-гурратид-дебаж» («Жемчужина корона для украшения порфиры»).

Ал-Амули (ум. 1349) – «Матъа ал улум» («Драгоценности наук»).

Мараги (ум. 1435) – «Макосид ал-алхон» («Назначение мелодии»), «Жамиъ ал-алхон» («Свод мелодии»), «Шарх ал-адвор» («Комментарии кругов»).

Джами (1414-1492) – «Рисолаи мусикий» («Трактат о музыке»).

Ал-Хусайни (XV век) – «Конуни илми ва амали мусикий» («Научные и практические правила музыки»).

Каукаби (ум. 1576) – «Рисолаи мусикий» («Трактат о музыке»).

Дервиш Али Чанги (ум. 1572) – «Тухлатус ас-сурур» – «Рисолаи мусикий» («Трактат о музыке»).

Ад-Дехлави (1551-1642) – «Тахкик ас-самаъ» («Исследования о слушании музыки»), и др.

### III. Музыкальная культура Узбекистана

*Народные музыкальные инструменты* – дутар, рубаб, танбур, сато, гиджак, саз, тар, уд, чанг, най, сурнай, кушнай, карнай, дойра, чилдирма, нагора, сафоил, кайрак.

*Формы и жанры народной, народно-профессиональной музыки* – алла, «ЫШИ», лапар, ашула, ёр-ёр, улан, ялла, куй, болалар «ЫШИ»лари, достон, катта ашулла, ма«ом.

*Детский музыкальный фольклор* – «О» теракми, кык терак», «Чорий чанбар», «Ошщыр акам каптар», «Зув-зув бора'ай», «Томдан тараша тушди», «Олатой», «+ич=ир хырозим», «+уён», «Лайлак келди», «Бойчечак», «Ём\ир ё\ало=», «Бащор келди», «Рамазон», «Чучвара «айнади», «Читти гул» и др.

*Творчество бастакоров и композиторов* – традиционные жанры, мюздрамы, оперы, балеты, симфонии, кантаты, песни, романсы, камерная инструментальная и вокальная музыка, музыка к спектаклям, фильмам, радио и телепередачам.

*Организации и учреждения музыкальной культуры* – музыкальные отделы правительственных, неправительственных и государственных органов, ведомств, министерств. Театры, концертные залы, филармонии, ансамбли, творческие союзы, объединения, редакции газет, журналов, издательств, средств массовой информации, производственные объединения, воспитательные и научные учреждения.

#### *IV. Система музыкальной педагогики Узбекистана*

*Виды и формы музыкального воспитания и образования с древнейших времен* – бытовые, обрядовые, ритуальные, специальные, профессиональные. Начальные школы, средневековые академии, университеты, школы дабиров, медресе, научные общества, библиотеки, школы мечетей, мактабы, музыкальные ансамбли и труппы, народные праздники, гуляния, саилы, музыкально-педагогические системы, «Устоз-шогирд», народные музыканты и бастакоры, первые специальные музыкальные учебные заведения европейского образца и музыкальное воспитание общеобразовательных школ.

*Современные учреждения музыкального воспитания и образования* – детские сады, школы, гимназии, лицеи, интернаты, детские дома, кружки, клубы, средства массовой информации, театры, ДМШ, колледжи, институты, университеты, консерватория, ИУУ, ИПК, ФПК.

*Современные формы и виды музыкального воспитания и образования* – семейное, бытовое, дошкольное, школьное, общее и специальное, внешкольное, внеклассное, среднее и высшее специальное, аспирантура, стажировка, повышение квалификации, самообразование.

*Системы музыкального образования и воспитания* – организационно-управленческие структуры, кадры, стандарты музыкального образования, учитель-учащийся, закон об образовании, национальная программа по подготовке кадров, система учебно-методического материала, система видов музыкальной деятельности.

*Методическое и техническое оснащение преподавания музыки* – учебные планы, программы, учебники, книги, журналы, ноты, пособия, сборники, музыкальные инструменты, техническая записывающая и воспроизводящая музыку аппаратура, диапроекторы, наглядные пособия, портреты композиторов, оборудование аудитории, кабинета, класса, зала и др.

*Примечание:*

- основными принципами составления данной таблицы были: принцип историзма, принцип комплексности и широкого понимания такого явления, как национальные музыкальные культурные ценности и принцип единства теории и практики;
- для удобства практического использования данной таблицы как наглядного пособия, можно изготовить его в виде плаката, что даст возможность единовременного, целостного восприятия предлагаемого материала.



## А Б У Н А С Р Ф А Р А Б И ( 8 7 3 – 9 5 0 )

*Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Узлуг Тархан, Фараби* – великий ученый, мыслитель, энциклопедист. Абу наср Фараби родился в 873 году близ города Фараба (Отрар) в селении Васидж на реке Сырдарья. Его отец был военачальником тюркского происхождения. Учился Фараби в Шаше (Ташкент), Самарканде и Бухаре. Для совершенствования своих знаний отправляется в центр халифата Багдад. По пути в Багдад останавливается в городах Ирана – Рей (Тегеран), Хамадан, Исфахан и др. В Багдаде он знакомится с видными учеными, изучает античную литературу, философию, медицину, логику, языки и другие науки. Фараби знал 70 языков. За прекрасное знание и толкование работ такого светила науки, как Аристотель Фараби называют «Вторым (после Аристотеля) учителем», «Аристотелем Востока». С 941 года нужда приводит ученого в Дамаск, где на окраине города он работает смотрителем сада. Несмотря на это, он продолжает активно работать в области философии и других наук. Фараби

заслуживает внимания и покровительство правителя города Алеппо (Халаб) Хамдамида (годы правления 943–967), который приглашает его жить и работать к себе во дворец. Но Фараби отказывается, выбирая свободу жизни и творчества. Фараби продолжает плодотворно работать (943–949) в городе Алеппо. 949–950 годах он живет в Египте, затем в Дамаске, где и проходят его последние дни. Фараби похоронен в Дамаске на кладбище «Баб ас–Сагир».

Вклад в науку Фараби огромен. Им создано более 160 произведений. Его работы посвящены таким наукам и искусствам, как философия, логика, правоведение, политология, физиология, психология, педагогика, медицина, алхимия, астрономия, физика, математика, музыка, этика, риторика, эстетика, поэзия, а также вопросам «метафизики» Аристотеля, происхождению наук, особенностям наук и искусств и др. Из сохранившихся книг наиболее известны: «Геммы премудрости», «Трактат о взглядах жителей добродетельного города», «Трактат о разуме», «Вводный трактат в логику», «Трактат о государстве», «Книга о классификации наук», «Большая книга о музыке».

Как было отмечено в первой главе, помимо фундаментальных теоретических знаний Фараби прекрасно владел игрой на музыкальных инструментах. Люди восторгались его исполнительским искусством. Глубокие знания в естественных и гуманитарных науках, тонкое ощущение и понимание особенностей восприятия музыки слушателями и практические занятия музыкой формировали также и музыкально–педагогические взгляды Фараби, которые нашли отражение в его произведениях.

В представленных ниже выдержках из произведений Фараби рассматриваются его педагогические взгляды и их научные основы, а в последних двух («Книга о классификации наук», «Большая книга о музыке») вопросы музыкального искусства, музыковедения и непосредственно музыкальной педагогики.

Первоисточники взяты из книг: «Антология педагогической мысли Узбекистана»<sup>1</sup>, «Музыкальная эстетика стран Востока»<sup>2</sup>, Даукеева С.Д. «Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль-Фараби»<sup>3</sup>.

Переводы работ Фараби на русский язык в этих книгах осуществили: М.М.Хайруллаев, А.Л.Казыбердов, А.В.Сагадеев, С.Д.Даукеева.

### **Из «Вводного трактата в логику»<sup>4</sup>**

...Обретение человеком знаний осуществляется посредством чувств. Постижение им универсалий происходит через чувственное восприятие единичных предметов. Душа человека потенциально познающая. Так, душа ребенка предрасположена приобретать для себя начала и основы, которые вырабатываются у него непреднамеренно и неосознанно. Причиной того, что они у него вырабатываются, служит его предрасположенность к ним. Чувство – это средство, при помощи которого человеческая душа обретает знания [с. 147].

... Каждое из внешних чувств получает от воспринимаемого объекта впечатление соответственно его качеству. Если объект силен, то он оставляет впечатление надолго. Так, если глаз уставится на солнце, в нем останется очертание солнца, а когда он отвернется от тела солнца, это впечатление остается в нем долгое время. Иногда оно так действует на природу зрачка, что вредит ей. Так же и ухо: когда оно отвернется от сильного звука, то его еще долго сопровождает утомительный гул.

То же самое относится к обонянию и вкусу, а наиболее явно это проявляется в осязании.

---

<sup>1</sup> Антология педагогической мысли Узбекистана /Сост. С.Р.Раджабов, К.Х.Хашимов, К.М.Муминходжаев, С.К.Каримов. М., 1986.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика стран Востока /Общ. ред. В.П.Шестакова. М., 1967.

<sup>3</sup> Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль-Фараби. Алма-Аты, 2002.

<sup>4</sup> Перевод М.М. Хайруллаева // Избранные произведения мыслителей Ближнего и Среднего Востока. М., 1973.

Глаз – это зеркало, в котором рисуется отражение видимого, пока глаз находится напротив него. Когда видимый объект исчезает, то, если он не ярок, исчезает и [его отражение].

Ухо – это впадина, в которой волны воздуха бьются между двумя сталкивающимися телами, и поэтому ты слышишь.

Осязание – это сила, действующая в равномерно [устроенном] органе, который воспринимает всякую перемену, вызванную соприкосновением с чем–либо, производящим на него действие.

К силам души относится также умозрительный разум – тот, благодаря которому субстанция души достигает совершенства и становится актуально разумной субстанцией. Этот разум имеет свои степени: в одном случае он выступает как материальный разум, в другом – как обладающий разум, в третьем – как приобретенный разум.

Эти силы, воспринимающие умопостигаемое, представляют собой простую субстанцию и не являются телесными. Эта субстанция переходит из потенциального состояния в актуальное и становится совершенным разумом благодаря разуму, отрешенному [от материи], а именно благодаря деятельному разуму, приводящему ее в актуальное состояние.

Предметы разумного восприятия не могут находиться в чем–либо делимом или имеющем положение; субстанция души существует отрешенно от материи; она остается после смерти тела, и в ней нет такой силы, которая разрушилась бы. Она – единичная субстанция; она – человек в его истинной природе; силы ее распределяются по органам. Дарователь форм создает ее тогда, когда появляется нечто, способное принять ее.

Это нечто есть тело: когда оно есть, появляется и эта субстанция. Оно есть плоть. И дух, заключенный в одной из его частей, а именно в глубине сердца, есть первое вместилище души. Душа не может существовать раньше тела, как это утверждает Платон; точно так же она не может переселяться из одного тела в другое, как это утверждают сторонники учения о переселении душ.

После смерти тела душа испытывает и блаженство, и страдания. Эти состояния у различных душ бывают разными в зависимости от того, чего они заслужили. И все это определяется необходимостью и справедливостью. Так, например, от того, хорошо ли следит человек за здоровьем своей плоти, зависит приход в его тело болезни [с. 127].

...Нашей целью является рассмотрение искусства логики, искусства, которое содержит в себе вещи, ведущие разум к правильному мышлению всякий раз, когда существует возможность ошибки, и которое указывает на все предосторожности против заблуждения всякий раз, когда делается какой-либо вывод при помощи разума. Его положение по отношению к разуму подобно положению искусства грамматики по отношению к языку, и так же, как грамматика исправляет язык людей, для [нужд] которого она и создана, наука логики исправляет разум, с тем чтобы мышление протекало правильно всякий раз, когда существует возможность ошибки. Отношение науки грамматики к языку и языковым выражениям подобно отношению науки логики к разуму и понятиям, и так же, как грамматика является мерилем языка всякий раз, когда возможна ошибка в языковом выражении, наука логики суть мерило разума всякий раз, когда возможна ошибка относительно понятий [с. 128].

### *Из трактата «О достижении счастья»<sup>1</sup>*

... Добродетели могут быть приобретены двумя первичными путями: обучением и воспитанием.

Обучение – это наделение теоретическими добродетелями народов и городов. Воспитание – это способ наделения народов этическими добродетелями и искусствами, основанными на знании. Обучение осуществляется только словом, тогда как при воспитании народам и горожанам прививают привычку совершать действия, исходящие из свойств,

---

<sup>1</sup> Хайруллаев М.М. Фараби, эпоха и учение. Т., 1975.

основанных на знании, побуждая их к этим действиям, возбуждая в них желание совершить их, делая так, чтобы эти свойства и связанные с ними действия завладели душами людей и чтобы люди как бы воспылали к ним страстью. Возбуждение же желания совершать что-то осуществляется иногда посредством слова, иногда посредством действия [с. 320, 321].

... Тот кто хочет приступить к изучению наук, должен по природе иметь предрасположение к теоретическим знаниям. Эти условия изложил Платон в своей книге «Государство». Человек должен обладать прекрасным пониманием и представлением сущности вещей, и, более того, он должен быть сдержанным и стойким в процессе овладения науками, должен, по природе своей любить истину и ее поборников, справедливость и ее приверженцев, не проявлять своенравия и эгоизма в своих желаниях, не быть жадным в еде, питье, от природы презирать страсти, дирхемы и динары и все подобное этому. Он должен соблюдать гордость в том, что порицается людьми, быть благовоспитанным: легко подчиняться добру и справедливости и с трудом поддаваться злу и несправедливости, обладать большим благоразумием [с. 345].

### *Из трактата «Добродетельный город»<sup>1</sup>*

... По природе своей каждый человек устроен так, что для собственного существования и достижения наивысшего совершенства он нуждается во многих вещах, которые он не может доставить себе один и для достижения которых он нуждается в некоем сообществе людей, доставляющих ему каждый в отдельности какую-либо вещь из совокупности того, в чем он испытывает потребность. При этом каждый человек по отношению к другому находится точно в таком же положении. Вот почему лишь через объединения многих помогающих друг другу людей, где каждый доставляет другому некоторую долю того, что необходимо для его существования, человек

---

<sup>1</sup> Перевод М.М.Хайруллаева //Аль-Фараби. Социально-этические трактаты. Алма-Ата, 1973.

может обрести то совершенство, к которому он предназначен по своей природе. Деятельность всех членов такого сообщества в совокупности своей доставляет каждому из них все то, в чем он нуждается для существования и достижения совершенства. Вот почему человеческие индивиды размножились и заселили обитаемую часть земли, в результате чего и возникли человеческие общества [с. 303].

...Город, в котором объединение людей имеет своей целью взаимопомощь в делах, коими обретается истинное счастье, является добродетельным городом, и общество, где люди помогают друг другу в целях достижения счастья, есть добродетельное общество. Народ, все города которого помогают друг другу в целях достижения счастья, есть добродетельный народ. Таким же образом вся земля станет добродетельной, если народы будут помогать друг другу для достижения счастья [с. 305].

### *Из трактата «Указание пути к счастью»<sup>1</sup>*

... Нам следует сказать о хорошем здравомыслии. Сначала мы расскажем о хорошем здравомыслии, а затем – о способе, которым мы достигаем хорошего здравомыслия. Хорошее здравомыслие, говорю я, это то, благодаря чему мы получаем и достигаем познания всех вещей, которые человеку надлежит узнать. Здравомыслие двух видов: первому виду свойственно только знание, но не свойственно действие; свойством второго является и знание и действие. Например, мы знаем, что любовь родителей – хорошее качество, предательство – плохое качество, справедливость – хорошее качество или, например, что медицина способствует достижению здоровья. Тот вид, которому свойственно знание и действие, имеет завершенное действие. Если знание этих вещей не сопровождается действием, то оно несостоятельно, бесцельно. Тот же [вид здравомыслия], которому

---

<sup>1</sup> Хайруллаев М.М. Мироззрение Фараби и его значение в истории философии. Т., 1967.

свойственно знание, но не действие, имеет завершение только в знании. Каждый из этих двух видов охватывает какие-то искусства.

Тот вид, которому свойственно только знание, овладевает им только благодаря искусствам, способствующим приобретению познания, но не осуществлению его в действии.

А тот вид, которому свойственно знание и действие, овладевает также другими искусствами. Эти искусства также двух видов. Благодаря первому виду мы получаем только знакомство с наукой. Благодаря другому виду мы узнаем, что можно делать и способны ли мы сделать это.

Искусства, благодаря которым мы получаем знание того, что следует делать, и способность совершить это, двух видов. К первому виду относятся те, которыми человек пользуется в городах, например: медицина, торговля, земледелие, и тому подобные искусства. Ко второму виду относятся те, которыми человек пользуется в своем поведении. Он – самый лучший. Благодаря ему выявляются добрые дела и праведные действия, и благодаря ему проявляется способность совершить их. Каждое из этих трех искусств преследует определенную человеческую цель, т. е. оно обладает присущей ему целью [с. 31—33].

Счастье – это цель, к которой стремится каждый человек, ибо оно является неким совершенством. Разъяснение этого не нуждается в излишних словах, ибо это – предельно известная вещь.

Всякое совершенство есть цель, к которой стремится человек потому, что оно является неким благом, и это, без сомнения, предпочтительно. Поскольку цели, к которым стремятся как к предпочтительным благам, многочисленны, то счастье является самым полезным из предпочтительных благ.

Ясно, что счастье в числе благ является наибольшим благом и в числе предпочтительных вещей является самой совершенной целью, к которой стремится человек [с. 3].

...Человек не достигает счастья при обстоятельствах, которые могут повлечь за собой либо похвалу, либо порицание. Он достигает счастья при совокупности обстоятельств, которые влекут за собой и похвалу и порицание.

Таких обстоятельств, которые влекут за собой и похвалу и порицание, – три. 1. Это действия, которые нужны человеку для того, чтобы использовать свои телесные органы, например, для вставания, сидения, езды, видения, слушания. 2. Аффекты души. Например, страсть, наслаждения, радость, гнев, страх, тоска, сострадание, ревность и тому подобное. 3. Здравомыслие. Это третье свойственно человеку либо на протяжении всей его жизни, либо по временам [с. 5, 6].

Хороший нрав и сила ума, оба вместе, являются человеческим достоинством в том смысле, что добродетель каждой вещи состоит в превосходстве и совершенстве в ней самой и в ее действиях. Если они оба (хороший нрав и сила ума) имеют место, то мы получаем превосходство и совершенство в нас самих и в наших действиях, и благодаря им обоим мы становимся благородными, благими и, добродетельными: наш образ жизни становится добродетельным, а наше поведение – похвальным [с. 11].

... Мы говорим, что все нравственные качества, как прекрасные, так и безобразные, приобретаются. Когда человек не обладает сложившимся нравом, то, соприкасаясь с хорошим или плохим нравом, он может по своей воле перейти к противоположному нраву.

То, благодаря чему человек приобретает определенный нрав или: переходит от одного нрава к другому, с которым он соприкасается, – это и есть привычка, а под привычкой я подразумеваю частые, долгие повторения какого-либо одного действия. Поскольку прекрасный нрав также приобретается привычкой, то нам следует сказать как в тех вещах, привыкая к которым мы вырабатываем у себя хороший нрав, так и о тех, привыкая к которым мы получаем дурной нрав.

То, говорю я, благодаря чему мы в силу привычки получаем хороший нрав, – это не что иное, как действия, свойственные лицам с хорошим нравом. А то, благодаря чему мы получаем плохой нрав, – это (не что иное), как действия, свойственные лицам с плохим нравом [с. 12—13].

... Мы говорим, что храбрость – это хорошее нравственное качество и достигается оно за счет умеренной смелости, проявленной в опасных делах и воздержании от них. Чрезмерная смелость в этих делах приводит к безрассудству, а недостаток смелости приводит к трусости, а это уже плохое нравственное качество. А когда вырабатываются эти нравственные качества, то из них проистекают соответствующие действия.

Щедрость возникает по мере, проявленной в сбережении и в трате денег. Чрезмерная бережливость и недостаточная трата денег приводят к скупости, а это плохое нравственное качество. Чрезмерная трата и недостаточная бережливость приводят к расточительству. Из таких нравственных качеств вытекают соответствующие действия.

Воздержанье происходит при умеренном пользовании наслаждениями: едой, женщинами. Избыток в этих наслаждениях приводит к алчности, прожорливости, а недостаток в них приводит к отсутствию чувства удовольствия, а это порицается. Такие нравственные качества вызывают соответствующие действия.

Остроумие, а это хорошее нравственное качество, возникает при умеренном использовании шутки. Человек должен в своей жизни отдыхать, а отдых всегда лишь таков, что чрезмерность в нем бывает приятна или, по крайней мере, безболезненна. Шутка относится к числу того, что при своем обилии доставляет удовольствие или, по крайней мере, она безболезненна. Середина в шутке дает остроумие, избыток приводит к шутовству, а недостаток в ней приводит к отсутствию [юмора]. Шутка проявляется в том, что человек говорит, делает или использует. Мера в ней – это то, что подобает свободному, веселому, общительному человеку говорить и слушать [с. 17—18].

... Правдивость по отношению к самому себе возникает только тогда, когда человек приписывает самому себе благие качества, добрые поступки, которые у него имеются.

Когда же человек приписывает себе благие качества, добрые поступки, которых у него нет, то в нем вырабатывается ложное самомнение.

Когда человек приписывает себе что угодно, но не то, что ему присуще, то это вырабатывает в нем притворство.

Дружественность – это хорошее нравственное качество, которое возникает благодаря умеренности в общении одного человека с другими, ввиду чего он получает удовольствие в разговоре или поступках. Избыток в этом влечет за собой подобострастие, а недостаток – высокомерие. Если при этом он делает другому то, что того огорчает, то это влечет за собой недружелюбие [с. 19].

### *Из трактата «О классификации наук»<sup>1</sup>*

... В книге этой мы стремились перечислить известные науки одну за другой, объяснить все, что представляет каждая из них в целом, а также части каждой науки и содержание каждой из частей; мы разбили ее на пять разделов:

раздел первый – наука о языке и ее подразделы;

раздел второй – логика и ее подразделы;

раздел третий – математические науки, т. е. арифметика, геометрия, оптика, наука о звездах, музыка, наука о тяжестях и наука об искусных приемах;

раздел четвертый – физика и ее подразделы, метафизика и ее подразделы;

раздел пятый – гражданская наука и ее подразделы, юриспруденция и догматическое богословие.

---

<sup>1</sup> Казыбердов А.Л. Сочинения Абу Насра аль-Фараби в рукописях института Востоковедения АН РУз. Т., 1975.

Все то, что содержится в этой книге, полезно, так как если человек пожелает изучить и рассмотреть одну из этих наук, то он будет знать, с чего начать, что именно следует изучить, что годно, а что негодно для изучения и какой степени он достигнет. Таким образом, его подход к наукам будет зиждиться на знании и разуме, а не на слепоте и невежестве.

С помощью этой книги человек может сопоставить науки между собой и знать, какая из них достойнее, полезнее, совершеннее, достовернее и сильнее, а какая – менее значительна и слабее.

Она, эта книга, полезна также для разоблачения тех, кто хвастает, что какую-то из этих наук он знает, а в действительности он ее не знает. Поэтому если его, такого человека, попросить сообщить об этой науке в целом, перечислить ее части и сказать, что есть в каждой из них, то он – будучи несведущим – проявит свое невежество; этим вскроется ложь в его утверждении и разоблачится обман.

Благодаря этой книге выявится также тот, кто хорошо осведомлен в какой-либо из наук: знает ли он ее в целом или только часть ее и каков объем его знаний. Из нее извлекут для себя пользу как образованный и искусный, стремящийся приобрести наибольшие знания в каждой науке, так и тот, кто стремится походить на ученых таким образом, чтобы думали о нем самом как об одном из них [с. 53—55].

### ***«Книга о классификации наук»<sup>1</sup>***

Что касается науки о музыке, то она, коротко говоря, заключается в изучении видов мелодий, того, из чего они слагаются, для чего их слагают, как их слагают и какими они должны быть, чтобы их действие [на душу] было более проникающим и впечатляющим. То, что известно под этим названием, делится на две, науки, из коих одна образует практическую науку о музыке, а другая – теоретическую.

---

<sup>1</sup> Перевод А. В. Сагадеева. Осуществлен по арабскому тексту, содержащемуся в книге: Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music. Ed. by M.J.Farmer. New York, London, Frankfurt, 1960. Текст издан по рукописи библиотеки Эскуриала.

Практическая [наука о] музыке имеет своей целью создание тех или иных видов чувственно воспринимаемых мелодий при помощи различных средств, предназначенных для их [создания] либо природой, либо искусством. К числу естественных средств относятся гортань, язык, язычок и то, что в них имеется, а также нос. К числу искусственных средств относятся такие [инструменты], как мизмар, лютня и т. п. Музыкант-практик лишь извлекает тона и мелодии при помощи средств, которые обычно и служат для их создания.

Что же касается теоретической [науки о музыке], носящей умозрительный характер, то она дает знание о тонах и мелодиях, а также о причинах всего того, из чего создается мелодия, не постольку, поскольку она связана с материей, а в отвлеченной форме, безотносительно к инструменту и всякой материи. Она рассматривает мелодии как предмет слухового восприятия вообще, независимо от того, какому инструменту и какому телу случается быть их источником.

Теоретическая наука о музыке распадается на пять крупных разделов.

В первом разделе речь идет о началах и первоосновах, к которым обращаются при выяснении того, что включает в себя данная наука, о том, как эти начала применяются, какими способами исследуется это искусство, из каких и скольких элементов оно состоит и каким должен быть его исследователь.

Во втором [разделе] речь идет об основах этого искусства. Этот раздел касается происхождения тонов, дает знание об их количестве и количестве их видов, объясняет отношение одних тонов к другим и содержит доказательство относительно всего этого. В нем разъясняются также виды расположения и порядка тонов, благодаря которым последние становятся согласованными, с той целью, чтобы можно было подбирать подходящие тона и слагать из них мелодии.

В третьем разделе речь идет о применении того, что разъяснялось относительно основ, начал и доказательств, к различного вида

искусственным средствам, предназначенным для [создания тонов], об извлечении всех этих [тонов] при помощи упомянутых средств, о расположении их в заранее определенном порядке, коему разъяснение дается в началах [науки о музыке].

В четвертом разделе речь идет о видах естественных ритмов, составляющих метрическую основу тонов.

В пятом разделе говорится о составлении мелодий вообще, а также о составлении совершенных мелодий, каковые сочиняются для поэтической речи, слагающейся согласно определенному порядку и строю, о способах применения поэтической речи соответственно тем или иным целям мелодии и об определении тех мелодий, которые благодаря этой речи становятся более впечатляющими и проникающими [в душу], достигая цели, ради которой их создают.

#### [ О п р о и с х о ж д е н и и н а у к ] <sup>1</sup>

Я утверждаю, что после того, как субстанция получила движение, она получила и звук, который разделился на три вида – а именно: на высокий, низкий и промежуточный между ними. Отсюда потребовалась наука, благодаря которой мы познали бы высокие звуки, низкие и промежуточные между ними, так что от нас не осталось бы скрытым ничто в этом отношении. Это наука о звуках.

Эта наука полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли совершенства, и сохраняет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает помехи, то испытывает помехи и душа. Поэтому исцеление тела совершается таким образом, что

---

<sup>1</sup> Публикуется по изданию: С.Л.Григорян. Из истории философии Средней Азии и Ирана (VII-XII вв.). Перевод с латинского А.И.Рубина, стр. 150-151.

исцеляется душа, что ее силы, умеряются и приспособляются к ее субстанции, благодаря звукам, производящим такое действие.

[4]. Речь о познании причины, благодаря которой возникла музыкальная наука.

У этой науки имеются три корня: метр, мелодия и жесты. Метр изобретен для того, чтобы привести к известным пропорциям разумные понятия; мелодия изобретена для того, чтобы привести к известным пропорциям высокие и низкие звуки; эти два корня подчинены чувству слуха. Жест же подчинен чувству зрения; он установлен для того, чтобы подобные и подлежащие сравнению между собой движения были согласованы с метром и звуком. Наука жеста подчинена этим двум главным чувствам, то есть слуху и зрению. Таким образом, очевидно, откуда возникла наука музыки и как она произошла.

### *«Большая книга музыки»<sup>1</sup>*

#### *Предисловие к книге*

\*\*\*

[...]Совершенство человека в любом теоретическом искусстве заключается в достижении им трех качеств: первое из них – полное познание его основ, второе – способность выведения того, что с необходимостью следует из основ существующих предметов этого искусства, и третье – способность восприятия софистических данных этой науки, проверки взглядов других теоретиков, выявления здравого в их неверных высказываниях и исправления ошибок тех из них, кто заблуждался [146].

\*\*\*

#### *Обучение и практическая тренировка*

Мы уже разъяснили, как естественным образом возникло это искусство, и как оно развивалось, пока не достигло совершенства. (81) Что же касается [того, как] человек овладевает им в [процессе] обучения, то

---

<sup>1</sup> Перевод и книга: Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2002.

прежде всего он осваивает практические стороны [искусства], так как, приводя в движение органы, с помощью которых извлекаются [звуки], и исполняя мелодии, подражает в своих действиях тому, что уже обрела его форма [исполнения], совершенствуя ее [160] по мере приобретения [новых] слуховых и зрительных [впечатлений], так что, если увиденное или услышанное им запечатлится в его воображении, и его органы будут способны воспроизвести этот образ, он уже не будет нуждаться в том, чтобы увидеть или услышать [нечто подобное]. Если же он уже достиг определенного мастерства и способности быстрого воплощения [замысла] – а это случается лишь в результате постоянных занятий, вплоть до достижения натренированности, – то тогда он обретает эту форму либо сполна, либо в той мере, в какой это доступно ему от природы. Представление [своих действий во время исполнения], таким образом, возникает у [музыканта] вместе с постоянной практикой [исполнительства], и поэтому этот тип представлений становится неотделимым от [практической] подготовленности.

Форма же сочинения мелодии обретается при постоянном прослушивании различных мелодий, их сопоставлении, внимательном рассмотрении положений звуков каждой отдельной мелодии и заострении внимания на определенных моментах [композиции]. Это продолжается до тех пор, пока [музыкант] не сможет сочинить мелодии, подобные [прослушанным им образцам], как этому обучают в других практических искусствах, например, риторике [ал-балага], секретарском деле [ал-китаба] и прочих.

#### *Понятие «наука» и его значение*

(82) Так как мы уже достаточно рассказали о практическом искусстве музыки в соответствии с поставленной здесь целью, перейдем теперь к краткому изложению вопроса теоретического искусства музыки. Начнем с положения, на котором мы остановились, а именно: каждое искусство есть

умопостигающая форма, согласно одному из перечисленных значений. Формы, наделенные мыслительной потенцией, бывают действующими и недействующими. Недействующая [форма] называется знающей ['алима], и каждое теоретическое искусство, поскольку оно является мыслящей [формой], есть знание ['илм].

Понятие «илм» может иметь разные значения. Все они назывались в других искусствах, помимо этого. Мы используем это понятие в разных смыслах, обосновывая надлежащее значение в каждом конкретном случае, и лишь опасение затянуть речь о том, что не принесет никакой пользы данной книге, удерживает нас от их перечисления. Однако мы разъясним смысл того, что подразумеваем здесь под словом «илм» и под словом «алим», не касаясь остальных их значений.

Я утверждаю, что "знание" заключается в нашем постижении вещи как некоего бытия и причины этого бытия, а также того, что вещь не может быть иной, чем возникшая в нашем [сознании]. Далее следуют остальные условия и положения, которые обобщены в книге «Доказательство» из искусства логики.

(83) К числу значений этого [понятия] относится все то, что способствует достижению [знания] и без чего это знание несостоятельно, [как, например], определения [ат-тахдидат], описания [ар-русум], указания [ад-дала'ил] и в целом следование от концов к началам [ал-масйрминал-'авахирилал-'ава'ил], а также все остальное, чему посвящена эта книга. А под «ученым» мы подразумеваем того, кто обладает этим знанием [161].

### *Теоретические науки обучения*

Мы утверждаем теперь, что теоретическое искусство музыки – это умопостигающая форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, возникших в душе.[...]

Под выражением «знающий» мы подразумеваем и того, чье познание возникло указанным образом, и того, кто обладает стремлением и способностью изучать по собственному побуждению то, чему он не был обучен, до тех пор, пока он, таким образом, не достигнет определенного знания. Иногда мы также имеем в виду оба эти значения, когда обладатель этой формы уже владеет достоверными положениями и потенциями, с помощью которых он может вывести то, чего не [знает], посредством имеющихся у него знаний. Ведь, поистине, теоретические искусства содержат положения, актуальное знание которых необходимо стремящемуся посвятить себя этим искусствам, наряду с положениями, знание которых не обязательно должно быть актуальным, однако он должен с необходимостью обладать благоприобретенной потенцией извлечения [нового] из известных ему [знаний методом] дедукции.

Действие этой формы у того, кто обрел знание, заключается в том, что он вызывает и возобновляет его в своем сознании (85), припоминая то, от чего отклонился. У того же, кто приобрел [знания], оно заключается в его выведении. Это действие, которое должно быть, по меньшей мере, присуще обладателю этой формы. Более же [совершенное] действие состоит в способности [знающего] объяснить другому то, чем он овладел, и исправить в соответствии с его убеждениями ошибки, в которые мог впасть [познающий] [162].

\*\*\*

### *Опыт и основы доказательств*

Перейдем теперь к первоосновам этого искусства и скажем, что: достоверные первоосновы доказательств в каждом искусстве возникают в душе при восприятии его единичных частей, согласно тому, что разъяснено в "Последней Аналитике". Среди них есть те, для восприятия которых достаточно немногих единичных предметов, и те, что требуют познания большего числа предметов. Каждый из этих [видов первооснов], после того как они

чувственно воспринимаются и воображаются, подвергается действию, свойственному интеллекту, которое заключается в их дифференциации [ифрад] и синтезе [таркиб]. [Разум] обладает также (93) естественной потенцией суждения об их составных частях и получения достоверного знания о том, что должно быть удостоверено [165].

Опора восприятия на множество вещей и неоднократное число раз, с тем чтобы разум на основе данных чувственного восприятия осуществлял присущее ему действие, до тех пор пока не обретет достоверного знания одним из указанных способов, называется опытом [ат-гаджриба]. (96) [Опыт] подобен [166] индукции [ал-истикра], но не тождественен ей, так как индукции не свойственно действие, осуществляемое разумом на основе ощущения, возникшего в сознании. Посредством же опыта разум совершает [мыслительную] операцию на основе закрепленного в сознании ощущения, до тех пор пока не будет достигнута убежденность. И поэтому то, что достигается опытом, становится первоосновами доказательств, а то, что возникает посредством индукции, не является таковым. Поэтому Аристотель неоднократно говорит о том, что «ощущение используется в основах доказательств», имея в виду под этим данное значение. [...]

Что же касается основ [науки музыки], доказанных в других искусствах, то пока неясно ни то, сколько их, ни то, из какого искусства они должны быть заимствованы, и поэтому нам следует отложить [их рассмотрение]. Начнем же с разговора о третьем роде его основ, возникающих посредством опыта, и, когда данный [род основ] будет разъяснен, станет ясно и то, сколько основ входит во второй род, и то, из каких искусств их следует заимствовать [167]. [...]

\*\*\*

### *Цели мелодий и их предназначение в человеческой [деятельности]*

Скажем далее, что воздействие [музыкальной] формы следует за воздействием поэтической формы. В поэтическом же искусстве показано, что

предметы поэтических речей – это так или иначе совокупность всех существующих вещей, на которые распространяется знание человека [243].[...]

Итак, мелодии, в основном, сочетаются с речами, обращенными к этим предметам. [Подобные речи] обозначаются нами как «поэтические», хотя многие люди относят это наименование ко всем размеренным речам.

Среди поэтических речей есть такие, которые попользуются [человеком] в труде, и такие, которые служат [целям] развлечения.[...]

(1186) Поскольку всякая человеческая деятельность направлена на достижение предельного счастья и всегда должна доставлять человеку наслаждение, не вызывая у него неудовольствия, усталости или утомления, как это свойственно [244] отдыху и развлечению, большинство людей полагало, что вещи, связанные с трудом, причиняют страдания, а посредством отдыха и развлечения [достигается] счастье, коль скоро их воздействие имитирует или напоминает истинное счастье, и считало их предельной целью [бытия человека]. Все их действия были направлены и устремлены поэтому к [достижению] полного [покоя и наслаждения], их увеличению, усилению и продлению. И они преступили в этом меру, [соответствующую их] положению, и это злоупотребление оказалось не только ошибочным и бесполезным для человека, но, более того, отвратило их от достижения истинного счастья.

Поэтому в поэзии они обратились к тем [средствам], которые должны были использоваться ради развлечения. Так же и в музыке они стали искать украшения, подражания или содействия в воплощении искомого [замысла] лишь этого рода речей. Тот же, кто обладал композиторским даром, принялся за сочинение одних только подобных [мелодий], и, поскольку не было известно, что в основном мелодии [слагаются] иначе, считалось, что (1187) искомая цель всех [мелодий] — эта цель. Поэтому они едва ли не отвергались теми, кто стремился к воображению [смысла речей в музыке], и последовало множество законоположений, запрещающих это [искусство]. А

поскольку мелодии, которые ныне бытуют в наших странах, едва ли не отвергаются людьми, и это убеждение относительно всех них сложилось в результате их использования широкой публикой, возникла потребность в подробном разъяснении особого смысла мелодий и того, каково их предназначение в человеческой [деятельности]. Вместе с тем, многое из того, что было сказано об их отношении к речам, по причине, которую мы объяснили, останется лишь словами, не соответствуя их бытованию в наше время, и большинство слушателей либо не воспримут разъясняемого, либо воспримут его в недостаточной мере.

Поэтому в истолковании этого вопроса [композиции] мелодий мы ограничимся [сказанным], а если человек предпочтет ознакомиться с истинной целью воздействия этой формы и ее пользой, то ему надо будет знать, что воздействие этого искусства связано с поэтическими речами, как неоднократно говорилось и разъяснялось выше.

[Так], разъяснение того, какова польза поэтических речей в человеческих делах и в скольких (1188) отношениях они [полезны], обнаружило и пользу воздействия этого искусства, и стороны его [воздействия], сделало необходимым познание различных видов поэтических речей, того, из чего и как они слагаются, а также пользы определенных видов [речей] в человеческих делах. Все это можно почерпнуть не из этого искусства, но из других искусств.

Что касается родов поэтических речей, из чего и как они слагаются, то это излагается в Книге поэтического искусства, части искусства логики. Что же касается пригодности каждого рода в человеческих делах, то этому посвящена Книга гражданского искусства. Пусть же обратит свой взор тот, кто хочет ознакомиться с этими вещами, к этим двум искусствам. И да будет то положение завершением того, о чем говорилось в третьем разделе данного искусства.

А поскольку сказанное в трех, установленных нами разделах книги исчерпало все, что следует из первооснов практического искусства музыки, а

это было [245] нашим главным намерением, то на этом [положении] мы заканчиваем нашу книгу. Она содержала в себе [разделы об] элементах искусства [музыки], распространенных инструментах и композиции мелодий. В ней было систематизировано то, что вытекает из основ и принципов, установленных в этом [искусстве], и [приводится в] источниках, переданных [нам] ранее.

(1189) Что же касается разъяснения многих, обозначенных [нами] основ и принципов, а также прочих, внешних, вещей, относящихся к этой науке иначе, чем представлено здесь, то все они были обобщены во введении к книге и в [сочинениях, которые посвящены] другим вещам, окружающим эту науку и относящимся к ней иным образом [246]. [...]

\*\*\*



## И Б Н С И Н А

( 9 8 0 - 1 0 3 7 )

*Абу Али аль-Хусаин ибн Абдуллах ибн аль-Хасан ибн Али* (латинизированное Авиценна, Avicenna) – великий ученый, философ, энциклопедист внесший огромный вклад в развитие мировой науки и медицины.

Родился Ибн Сина в августе 980 года в селении Афшана вблизи Бухары. Когда ему исполнилось 5 лет он с семьей переезжает в Бухару. Его отец приглашает для него учителей по Корану и словесности. К 10 годам он уже удивлял всех своими знаниями по этим предметам. Далее он осваивает мусульманское право (фикх), математику, арабский язык и литературу. Занимается у известного в ту пору ученого, философа Абу Абдуллаха Натили и скоро превосходит его в знании философии. Самостоятельно изучает физику, метафизику, музыку, оптику, химию и др. науки. «Вскоре, – вспоминает Ибн Сина, – во мне пробудилась склонность к медицине, и я взялся за изучение посвященных ей сочинений. Врачебная наука отнюдь не относится к разряду трудных, а потому я преуспел в ней за самый короткий срок настолько, что учился у меня медицине начали почтенные врачи. Пока я пользовал больных, мне открылись такие дающиеся опытом способы

лечения, которые нигде не были описаны... И было мне в ту пору отроду 16 лет»<sup>1</sup>.

В 17 лет Ибн Сина за успешное лечение правителя Бухары эмира Нуха ибн Мансура получает разрешение пользоваться эмирской библиотекой, которая в ту пору считалась одной из лучших. За сравнительно короткий срок он изучил все книги в этой библиотеке. В это же время он осваивает «Метафизику» Аристотеля и причем с помощью комментариев к ней Абу Насра Фараби.

Основу всех знаний Ибн Сина приобрел в Бухаре. К 18 годам появляются его первые научные произведения. В 999 году саманидская Бухара переходит в подчинение караханидов. В 1002 году умирает его отец.

В период 1002-1005 годах идут ожесточенные междоусобные войны за власть между караханидами и саманидами. Ибн Сина был вынужден переехать из Бухары в Хорезм, который был пока еще в стороне от караханидского господства. Прибыв в Гургандж (Ургенч) Ибн Сина был принят на службу хорезмшахом Али ибн Мамуном. Находившаяся в расцвете культурная и научная жизнь Хорезма концентрировалась вокруг «Академии Мамуна», куда входили: крупный математик и астроном Абу Наср ибн Ирак, известные врачи и философы Абу Сахль Масихи, Абу-ль-Хайр Хамар и великий ученый Абу Райхан Беруни. К этому кругу ученых присоединился и Ибн Сина. Ученые при дворце хорезмшаха Али ибн Мамуна были полностью обеспечены и могли всецело заниматься наукой. Однако, усилившееся господство на Востоке султана Махмуда Газнави нарушает спокойствие Хорезма. Он требует от хорезмшаха прислать к нему ряд ученых. Ибн Сина отвечает отказом. С этого времени у Ибн Сины начинается жизнь полная тяжелых странствий и скитаний.

Ибн Сина тайно покидает Хорезм и в период 1008-1011 гг. после ряда городов (Ниса, Бавард, Тус, Саманкан, Джаджарм) в 1012-1014 гг. живет в

---

<sup>1</sup> Из автобиографии Ибн Сины и дополнения к ней его ученика Абу Убайда Джузджани. –Цитируется по переводу и книге: Сагадеев А.В. Ибн Сина (Авицена). М., 1985, с. 11, 201.

Джурджане. Здесь происходит событие, сблизившее его с преданным учеником и другом Абу Убайдом Джузджани, который всю жизнь до самой смерти (25 лет) будет в месте со своим учителем. В этот период начинается работа над «Каноном врачебной науки», которая заканчивается в 1023 году.

Затем Ибн Сина живет в Рейе, Казвине, а потом в Хамадане (1015-1023), где становится визирем при дворце эмира Шамсуддавлы. После смерти эмира Ибн Сина переезжает в Исфахан (1023-1037), где встречает радушный прием эмира Алауддавлы. По указанию эмира в каждую пятницу во дворце стали проводиться собрания ученых. И как отмечает Джузджани, на этих собраниях учитель никогда не был никем превзойден ни в одной области знаний.

Годы жизни в Исфахане были самыми плодотворными. Здесь Ибн Сина завершает и создает свои энциклопедические труды: «Книга исцеления», «Книга спасения», «Книга знания», «Восточная философия», «Книга указаний и наставлений», «Арбитраж» и др.

В одном из походов в Хамадан (1037) вместе с эмиром Алауддавллой у Ибн Сины обостряются его старые болезни желудка и 18 июня 1037 года он умирает в возрасте 57 лет. Его похоронили в Хамадане. На месте могилы великого ученого в 1952 году воздвигнут мемориал с музеем.

Современники называли Ибн Сину «Шайх ар-раис» («Духовный наставник, Глава»), «Шараф ал-мулк» («Слава страны»), «Хужжат ал-хак» («Авторитет истины»), «Хаким ал-вазир» («Визирь мудрец»).

Ибн Сина работал во всех отраслях знаний того времени. По некоторым данным им создано более 450 работ. До наших дней дошло 242 его произведения. Книги Ибн Сины были необычайно популярны как на Востоке, так и на Западе. Его энциклопедия теоретической и клинической медицины «Тиб =онунлари» («Канон врачебной науки») – в 5 частях, которая обобщала взгляды и опыт греческих, римских, индийских и среднеазиатских врачей – до XVII века в Европе была обязательным руководством,

настойной книгой для всех врачей и получила около 30 латинизированных изданий.

По музыкальному искусству, музыковедению, музыкальной педагогике Ибн Сина имеет пять работ: раздел «Свод науки о музыке» в «Книге исцеления», раздел «Сокращенное изложение науки о музыке» в «Книге спасения», часть раздела «Математика» в «Книге знания» и не дошедший до нас трактат «Введение в музыкальное искусство», а также известный только по упоминаниям автора в «Книге исцеления» работа под названием «Книга об атрибутах».

### *Из «Канона врачебной науки»<sup>1</sup>*

... Искусство сохранения здоровья является как бы средством доведения каждого человеческого тела путем сохранения необходимых для него благоприятных условий до того возраста, когда наступает смерть, называемая естественной смертью. Такое сохранение поручено двум силам, которым служит врач. Одна из них – сила естественная, т. е. питающая и обеспечивающая замену того, что исчезает из тела... Вторая – животная сила, т. е. сила, заставляющая биться пульс.

... К числу необходимых для младенцев полезных средств для укрепления природы относятся: во-первых, легкое покачивание и, во-вторых, музыка и песня, напеваемая обычно при убаюкивании. По степени восприятия этих двух вещей ребенком предрасполагает его к физическим упражнениям и музыке. Первое относится к телу, а второе — к душе [с. 300].

Мы говорим, что физическое упражнение есть произвольное движение, приводящее к непрерывному глубокому дыханию. Умеренно и своевременно занимающийся [физическими упражнениями человек] не нуждается ни в каком лечении, направленном на устранение болезней,

---

<sup>1</sup> Фрагменты приводятся по тексту издания: Абу Али Ибн Сина. Канон врачебной науки. Кн. I. Т., 1981 //Антология педагогической мысли Узбекистана. М., 1986, с. 66-68, 70, 290.

вызываемых испорченными соками, а также болезней, обуславливаемых натурой и зависящих от предыдущих [болезней]. При этом, конечно, и другие режимы должны быть соответствующими и правильными. [...]

Для каждого члена имеются особые упражнения. Что касается упражнений рук и ног, то они известны. А упражнения груди и дыхательных путей [делаются следующим образом]: [человек] поочередно подает то очень низкий голос, то высокий и средний, при этом упражняются и такие органы, как рот, язычок, язык, а также шея; кроме того, улучшается цвет [лица] и очищается грудь. К числу упражнений относится также дутье и задержание дыхания, при котором упражняется все тело и расширяются все каналы.

Подача сильного голоса в течение очень продолжительного /времени является весьма опасной, потому что большая сила [голоса] требует вдыхания большого количества воздуха, что опасно, а продолжительность [голоса] требует выдыхания большого количества воздуха, что тоже очень опасно. Сначала нужно начинать с тихого чтения вслух, затем постепенно нужно повышать голос, притом продолжительность громкого и резкого голоса должна быть умеренной; в этом есть явная и большая польза. Увеличение продолжительности пользования таким [голосом] опасно для лиц с умеренным здоровьем. [...]

*Комментарии из книги: Антология педагогической мысли Узбекистана.*

*М., 1986. с. 280*

В «Каноне» Ибн Сина обращает внимание на необходимость воспитания детей с малолетнего возраста. При этом он подчеркивает, что заботиться о будущем ребенка необходимо еще до его рождения. Какие черты нужно прививать ребенку с ранних лет, задает вопрос Ибн Сина, чтобы впоследствии он стал человеком? Во-первых, нужно прививать чувства доброты, честности, ответственности, дружелюбия. При воспитании ребенка необходимо также соблюдать режим ухода за ним. Затем, когда исполнится ребенку два года, надо физически и умственно его развивать. Для

этого нагрузки вначале не должны быть слишком разнообразными, сложными. Целесообразно, по его мнению, вырабатывать у ребенка умение слушать музыку, сказки. Большое внимание уделяет Ибн Сина в своем «Каноне» физическим упражнениям. Физическая культура наследует древние традиции, что накопленный эмпирический опыт в значительной своей части имеет научное основания. Заслуга Ибн Сины состоит в том, что, исходя из своих научных представлений, он включил физическую культуру в систему воспитания.

### *О Домоводстве<sup>1</sup>*

#### *О значении коллективного обучения и его пользе*

Если в школе ребенок обучается один, если у него нет одноклассников, то это обоюдное огорчение преподавателя и наставника. Поэтому лучше организовать коллективное обучение детей, в процессе которого дети учатся друг у друга примерному поведению.

*Коллективное обучение детей имеет следующую пользу:*

1. Ученики в процессе обучения и воспитания испытывают жажду к науке. Своими знаниями гордятся, знанию друга завидуют. Самолюбие и гордость обязывают воспитанника не отставать от других.

2. Ученики постоянно разговаривают при встрече, тем самым развивают свою память и красноречие. Если кто-то из детей услышит хорошее слово и затем перескажет его своим сверстникам, то тем самым у детей развивается память и идет самообучение.

3. Другая общественная польза коллективного обучения заключается в том, что ученики дружат между собой, начинают уважать друг друга, спорить между собой, соревнуются и рассуждают о правах и обязанностях. Все это служит предметом споров и обсуждений, соревнований,

---

<sup>1</sup> Перевод с фарси С.Рахимова, Х.Ахрарова по книге «О домоводстве». Иран, 1939 //Антология педагогической мысли Узбекистана. М., 1986, с. 84-87.

способствует формированию и выработке примерного поведения и норм морали [с. 46].

**«Книга исцеления» («Аш-шифа»).**

**Математика. 3. Свод науки о музыке<sup>1</sup>**

*Первое рассуждение. (Введение).* Настала нам пора завершить математическую часть философии изложением свода науки о музыке. Мы ограничим себя изложением этой науки соответственно, тому, что в ней существенно, что привходит в рассматриваемое ею учение и что является побочным следствием из ее начал и основоположений. Мы не будем вдаваться в пространные рассуждения относительно числовых основ и следствий, касающихся арифметики, коим разъяснение дается, как и подобает, в искусстве числословия, приводя извлечения [из этого искусства] или растолковывая все, чего [оно] касается. Мы не будем также уделять внимание уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально, – тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими даже] не в виде краткого изложения ее сути, и за коими последовали иные поверхностные люди из числа тех, кто усвоил философию в упорядоченной форме и постиг ее уже исследованные подробности. Возможно, что склонность следовать за другими привела их к заблуждениям, что авторитет древних [мыслителей] скрыл ошибочность [их взглядов] и тем самым способствовал их одобрению, что ходячие [предрассудки] помешали им постичь истину и что [дурная] услуга, отвратила их от [самостоятельного] исследования. Мы же, по мере наших, сил, старались постичь истину такой, как она есть, не внемля зову ходячих

---

<sup>1</sup> Перевод А. В. Сагадеева. Осуществлен по изд.: Ибн-Сина. Исцеление. Математика. 3. Свод науки о музыке. Под ред. З. Юсуфа. Каир, 1956 (на арабск. яз.). //Музыкальная эстетика стран Востока /Общ. ред. В.П.Шестакова. М., 1967.

[предрассудков], хотя осмотрительность уберегала нас часто, но не всегда, и осторожность предотвращала заблуждения в большинстве случаев, но не во всех. Ведь чтобы уберечься от допущенных нами оплошностей и упущений, потребовались бы совместные усилия нескольких исследователей. Аллах да поспешествует нам в том, о чем мы обращаемся к нему с мольбой, облегчив нам милостью своею постижение истины и избавив нас от ошибки.

Прежде чем приступить вплотную к рассмотрению данного искусства, мы предположим ему введение, не имеющее ничего общего с [изложенными] учениями и весьма мало сходное с прочими, уже предпосылавшимися основоположениями наук. Это введение включает в себя суждения, выработанные разумом на основе опыта, и законы, построенные на безошибочном наблюдении и подкрепленные философскими доводами и научными положениями. И мы говорим:

Из всего того, что подлежит чувственному восприятию, звук выделяется приятностью, свойственной ему именно как звуку. Он отличается от [прочих родов чувственно воспринимаемого, в коих] один вид доставляет чувству наслаждение, а другой вызывает отвращение [сам по себе, а] не вследствие [его] неприятной чрезмерной силы; последнее составляет общее свойство всех чувственно воспринимаемых качеств. Например, запах бывает противен в зависимости от того, каков его вид. Так, запах какой-нибудь гнили вызывает отвращение, даже если он неясен и еле ощутим. Но запах может быть неприятен также и вследствие своей насыщенности и чрезмерной силы возбуждающего действия на чувство, хотя он [в любом случае] будет соответствовать своему роду и напоминать о своей природе. Так, например, обстоит дело с острым запахом, исходящим из мускуса, равно как с ярким излучением, распространяющимся от солнечного диска: и то и другие могут утомить чувство, хотя последнее обращается к ним с полной доверчивостью. В роде же звука нет ничего такого, что вызывало бы в чувстве наслаждение или отвращение постольку, поскольку это звук, хотя в роде звука бывает и нечто такое, что оказывается неприятным вследствие чрезмерной силы

[воздействия на чувство]. В последнем случае 'неприятное действие звука бывает связано скорее с инструментом, ибо оно сопряжено с чрезвычайно сильным, резким или прерывистым движением, но оно отнюдь не связано с тем, что звук является предметом именно слухового восприятия. И если даже [можно говорить, что звук] .неприятен постольку, поскольку он воспринимается слухом, то лишь [в том смысле, что] он имеет чрезмерную силу.

Звук бывает для души приятным или неприятным в другом отношении: либо с точки зрения создаваемого им настроения, либо с точки зрения композиции. Вызываемое же тем и другим наслаждение или .отвращение свойственно различающей силе животной души, но .не чувству слуха как таковому [...]

... В природе как разумных, так и неразумных животных было создано стремление прибегать к нему (к звуку – Р.К.), [например], и при неприятном настроении. Было устроено так, что звуки могут претерпевать естественные и искусственные изменения, а животные – находить в них успокоение, когда испытывают тревогу или боль, и утеху, когда ими овладевает большая «радость или печаль. А если звуки украшены к тому же гармоничностью и стройностью, то это действует на душу еще сильнее. Ведь лучший поэт – тот, кто управляет изменениями [своего голоса] с более тонким чувством и с более ясным представлением значения гармонии, ибо в нем от природы заложена любовь к звукам по причинам, указанным выше.

Все это особенно ярко проявляется у людей, ибо основой используемых ими средств служат звуки разумной речи. Сама природа придала речи людей, носящей условный характер, естественные оттенки, проявляющиеся при понижении голоса, когда льстят, выказывают свою покорность или уговаривают, когда признаются в собственной слабости и немощи или взывают к милосердию, при резком и торопливом произношении звуков, когда угрожают, хотят показаться сильным, напускают на себя строгость и склоняют к смирению, благодаря чему речь становится

выразительнее и достигает своей цели в более полной мере. В говоре людей встречаются и другие выразительные средства, обогащающие их речь разнообразными оттенками, благодаря чему, как я уже говорил тебе, они могут достичь свои цели, кои без этих искусственных средств добиться им было бы трудно.

Далее, большое наслаждение, особенно людям, доставляет подражание. Если тоном голоса подражают какому-нибудь качеству, душа испытывает сладкое чувство либо от самого этого качества, либо от его необходимых следствий.

Гармония звуков приятна по следующим причинам. Ей присуща стройность, передающаяся различающей силе так, как если бы ей свойственно было воспринимать эту стройность самой по себе, без посредства [внешнего] чувства; [она приятна также] потому, что в ней подражают различным настроениям. [Наконец], гармония звуков обладает свойством, которого лишены остальные [виды] гармонии: душа с ликованием встречает первый из двух приведенных в гармонию тонов, подобно тому как она вообще встречает все то, что доходит до нее нового и желанного; затем, когда этот тон исчезает, душа впадает в возбужденное состояние, как при слишком быстрой утрате того, что она приобрела с трудом; после этого все снова налаживается и устраивается, когда появляется другой тон, который кажется все тем же тоном, но вернувшимся уже в новом виде, согласованном с прежним. Тебе должно быть уже известно, что наиболее бесспорной причиной наслаждения является ощущение приятного, когда оно неожиданно возникает после боли, испытанной от его утраты. Так вот, наивысшее духовное наслаждение доставляет то, что случается со звуком, когда он внезапно посещает душу, потом вдруг покидает ее и когда, наконец, тоска от разлуки с ним уступает место восторгу от его возврата в приятном для души, согласованном виде. Вот почему душа питает страстную любовь к гармонии звуков и согласованности ритмов, кои вызывают в воображении звуки и

близки к ним по своей природе. Поспешим же теперь перейти к самой этой науке, которой предшествующее рассуждение служило лишь введением.

*Глава I. Описание [науки] о музыке; о причинах [возникновения] звуков, их высоты и низкости.* Музыка есть математическая наука, в коей изучаются тона с точки зрения их созвучия и несозвучия, а также разделяющие их промежутки времени, с тем чтобы знать, как создаются мелодии. Определение музыки указывает на то, что она состоит из двух видов исследования: первый вид – это исследование тонов самих по себе, он называется гармоникой; второй вид – это исследование разделяющих их промежутков времени, он называется ритмикой. Каждый из этих видов исследования имеет начала, восходящие к другим наукам, – они могут восходить к арифметике, к физике и, в редких случаях, к геометрии...

## КАЙ - КАВУС ( 1 0 2 1 - 1 0 9 8 )

*Унсуралмаали Кай-Кавус ибн Искандар ибн Кабус ибн Вушмагир ибн Зихр* – писатель, государственный деятель, автор известного дидактического трактата «Кабуснаме».

Родился Кай-кавус в 1021 году в Табаристане (Мазандаран), что на юге Каспийского моря между Гиланом и Харасаном. Кай-кавус сын эмира Кабуса ибн Вушмагира происходит из знатного гиланского рода. По некоторым историческим данным известно, что Унсуралмаали Кай-кавус был правителем Джурджана. Будучи образованным человеком своего времени он покровительствовал ученым и поэтам. Сам являлся автором стихов и произведений на персидском и арабском языках: «Камол ал-бола» («Воспитание молодежи»), «Ал-форида фи-л амсал ва-л адаб» («Редкие пословицы и афоризмы»), «Рисола фи-л ифтицор ва-л итоб» («Трактат о поощрениях и наказаниях»).

Мировую известность имеет его сочинение дидактического характера «Кабуснаме», написанное им в возрасте 63 лет на фарси и посвященное своему сыну Гиланшаху. Сочинение состоит из 44 глав, содержит наставления сыну по вопросам выбора профессии, морально-этических норм, благородства, чести, бытовых ситуаций и т.д. Долгие столетия «Кабуснаме» пользовалось большой популярностью на Востоке. Это произведение расценивалось как основа Восточной педагогики, вводилось по изучению дидактических основ в медресе и использовалась в качестве практического руководства в воспитании молодежи. Эта книга переведена на многие языки народов мира.

## «Кабуснаме»<sup>1</sup>

### *Предисловие*

[...] Знай, о сын, что состарился я и старость и немощь овладели мной. Вижу я, что указ об отставке от жизни начертан волосами моими на лице моем и начертание это не может стереть никакое ухищрение. Потому, о сын, так увидел я имя свое в перечне отошедших [от жизни], счел я за благо, прежде чем дойдет до меня указ об отставке, сложить книгу в осуждение времени и об умении добиться большей доли от доброй славы, дабы досталась она тебе в удел. [Сделал я это] по причине отцовской любви, дабы прежде чем растопчет тебя рука времени, ты сам взглянул разумным оком на слова мои и получил прибыль и добился доброй славы в обоих мирах. Пусть только не отвращается твое сердце от повиновения [советам] этой книги! Тогда мною будет сделано то, что обязательно для любящих отцов. Если же ты не будешь искать доброго удела из речей моих, то есть и другие люди, которые пользуются случаем послушать [добрые речи] и повиноваться им. [...]

### *Глава 5. О почитании отца и матери.*

[...] Наименьшая причина уважения к отцу и матери уже хотябы то, что они оба – посредники между тобой и творцом твоим. Поскольку ты уважаешь творца своего, соответственно тому нужно уважать и посредников.

Тот сын, которым постоянно рководит разум, никогда не будет пренебрегать правами отца и матери и любовью к ним. [...]

Человек словно плод, а отец и мать – как дерево. Чем больше ты будешь заботиться о дереве, чем лучше и прекраснее будешь уважать и любить отца и мать, тем доходчивее будут их молитвы благословения над тобой и ты будешь ближе к благоволению божьему и благоволению их. [...]

А если оскудеешь имуществом, старайся разбогатеть разумом, ибо богатство разумом лучше, чем богатство добром. Ведь разумом можно добыть богатство, а богатством разума не накопишь. Невежда живо

---

<sup>1</sup> Публикуется по изданию: «Кабус-наме» /Перевод Е.Э.Бертельса. М., 1958.

обнищает, а разум ни вор не может унести, ни вода, ни огонь не могут загубить.

Итак, если есть у тебя разум, учись чему-нибудь, ибо разум без умения – тело без платья или человек без лица, ведь сказали: образование – лицо разума.

### *Глава 36. Об обычаях, музыкантов.*

Знай, о сын, что если станешь ты музыкантом, то будь приветлив и легкомыслен. По мере возможности своей держи всегда свою одежду в чистоте, будь надушен, умащен благовониями и сладкоречив. Когда войдешь во дворец для музыки, не делай кислого лица и не хмурься.

Не играй только медленных напевов, но не играй также и только одни быстрые напевы, ибо играть все время один и тот же вид не полагается. Потому-то мастера инструментальной музыки и создали для этого искусства правила.

Сначала играют напев хусравани, который создан для приемов у царей. Затем положили играть напевы в медленном движении, под которые можно петь песнопения. Назвали их *рах*. Этот рах подходит ко вкусам старцев и людей серьезных. Для них-то его и создали, но потом, когда увидели, что не все люди старики и серьезный народ, сказали: это создали музыку для стариков, создадим же музыку и для молодежи. Поискали и приспособили стихи, которые построены на легких размерах, к легким напевам и назвали их *хафиф*, чтобы после каждого медленного раха играть этот хафиф, чтобы на каждом музыкальном собрании было что-нибудь и для стариков, и для молодежи. Но надо было, чтобы дети, женщины и легкомысленные мужчины тоже не остались без своей доли. И вот, когда -появился [обычай] петь *тарона*<sup>1</sup>, эти тарона предназначали для тех людей, чтобы и они получили удовольствие и наслаждение, ибо нет более приятного размера, чем размер

---

<sup>1</sup> Напевы, близкие к шутливой народной песне. –Прим. ред.

тарона. Потому-то не играй и не пой все время то же самое, ибо надо [делать] так, как я сказал, чтобы всем был удел от твоей музыки.

А когда будешь сидеть на собрании, смотри: если слушатель красен с лица и полнокровен, больше играй на второй струне, если бледен и желчен – больше играй на верхней, если он смуглый и тощий и склонный к меланхолии – больше играй на третьей струне, если же он белолицый, и жирный, и сырой – больше играй на баске. Ибо эти струны соответствуют четырем темпераментам людей, так как румские мудрецы и музыкальные теоретики и все это искусство построили по четырем темпераментам. Хотя то, что я сказал [сейчас], к правилам и обычаям мутрибов<sup>1</sup> не относится, но я хотел осведомить тебя об этом, чтобы было это тебе известно.

А затем старайся, пока ты там будешь, неустанно рассказывать анекдоты, шутить и острить, чтобы сократить свою музыкальную работу. А затем, если, будешь ты таким музыкантом, который умеет также и сочинять стихи, то в поэзию свою не влюбляйся и не пой все время только свои стихи. Может быть, тебе твои стихи будут нравиться, а тем людям нет. Ведь певцы – рави<sup>2</sup> при поэтах, а не рави своих собственных стихов.

И если пойдешь петь и играть и два человека [при тебе] будут играть в нарды, ты музыку свою не бросай и не занимайся поучением, как играть в нарды или шахматы, ведь тебя для музыки позвали, а не для игры в азартные игры.

Когда разучиваешь песнопение, соблюдай вкус, не пой газели и тарона без размера и не пой так, чтобы пение шло само по себе, а музыка – сама по себе. Если влюбишься в кого-нибудь, то не пой все время только про себя, может быть, это тебе будет приятно, а другим – нет. Пой все время песни различного содержания. Заучи наизусть много стихов и газелей, как, например, о разлуке, о свидании, о порицании, попреке, отказе, несогласии, согласии, верности, жестокости, благодеянии, дарах, наслаждении и жалобе. Сообразно всякому настроению и времени года, как песни весенние, и

---

<sup>1</sup> Мутриб – музыкант, певец. –Прим. ред.

<sup>2</sup> Рави – «передетчик» преданный, декламатор. –Прим. Ред.

осенние, и зимние, и летние. Ты должен знать, что в какое время нужно петь. Если бы даже ты был несравненным мастером своего дела, все же смотри на вкусы твоих слушателей. Если это люди знатные и мудрые старцы, которые знают применение музыкального искусства, то играй [перед ними] и играй мелодии и напевы хорошие. Пой же [для них] преимущественно о старости и о презрении к мирским благам.

Если слушатели – юноши и дети, то играй больше легкую музыку, а пой то, что написано про женщин или в похвалу вина и винопийц. Если это люди военные и искатели приключений, то пой мавераннахрские дубейты о ведении войны и пролитии крови и прославлении погони за приключениями. Не будь жалобным и не играй только напев хусравани.

Не говори, что иначе, мол, правила музыки не позволяют, что сначала, мол, нужно- сыграть что-нибудь в тоне раст, а потом уже, по правилам, во всех [остальных] тонах, как ирак, и ушшак, и зерафканда, и бусалик, и испахан, и нава, и баста, что вот выполнишь все правила музыки, а затем уже и перейдешь к тарона.

Ведь пока ты будешь выполнять правила музыки, люди-то опьянеют и уйдут. Ты лучше смотри, какую каждый из них мелодию хочет и какую мелодию любит. Как дойдет кубок до этого человека, ты и запой то, что он хочет, тогда и даст он тебе то, чего ты хочешь. Самое большое искусство в музыке – то, чтобы угодить вкусам слушателя.

И когда будешь на пиру, не торопись браться за чашу да требовать крепкого вина. Вина пей мало, пока не получишь серебра, а как получишь серебро, тогда и наслаждайся вином.

Когда будешь петь, с пьяными не спорь из-за песен, которых они требуют. Хотя бы то, [чего они хотят], было невозможно, ты об этом не беспокойся, пусть говорят.

Когда выпьешь вина и люди опьянеют, ты с твоими товарищами по ремеслу в состязание не вступай, ибо от этого состязания серебра не достанется. Смотри, буйным мутрибом не будь, ибо из-за твоего буйства

плата за музыку пропадет, голова, и лицо, и инструмент будут разбиты и пойдешь ты домой в рваной одежде. Ведь музыканты – поденщики у пьяных, а ты же знаешь, что буйному поденщику платы не дают.

Если тебя на пиру кто-либо похвалит, ты скромничай перед ним, чтобы и другие тебя похвалили. Сначала, на трезвую голову, хвалят без денег, а когда опьянеют, после похвалы будут и деньги. И если пьяные к какой-нибудь мелодии или напеву крепко привяжутся, как это всегда бывает с пьяными, ты без устали его повторяй, пока не добьешься этим своей цели, ибо для музыкантов лучшая добродетель – терпение в обращении с пьяными, не будет терпелив – обманется в своих ожиданиях.

А еще говорят: музыкант должен быть слепым, и глухим, и немым, то есть не прислушиваться к тому, чего не надо слушать, и не заглядывать туда, куда не следует смотреть, и куда б он ни пошел, не рассказывать о том, что он видел и слышал в другом месте. Такой всегда найдет устроителя пира, [который его пригласит], а аллах лучше ведает.



## А Б Д У Р А Х М А Н Д Ж А М И

( 1 4 1 4 - 1 4 9 2 )

*Нуриддин Абдурахман ибн Ахмад, Джами* – поэт, ученный, философ-суфий внесший большой вклад в развитие персидско-таджикской поэзии.

Родился Абдурахман Джами 7 ноября 1414 года в Джаме, что в Самаркандской области. Рано начал учиться. Его первым учебным заведением бы-ло медресе «Дилкаш» в Герате. В это же время он осваивает арабский язык. Для повышения своих знаний продолжает учебу в медресе Улугбека в Самарканде. Там он занима-ется у великих астрономов Казизаде Руми, Али Кушчи, по мусульманскому праву (фикх) у Фазлуллаха Абуллайса и др. Продолжает изучать язык, лите-ратуру, осваивает математику, астрономию, философию, правоведение, осно-вы религии, хадисы и их толкование. На проводимых собраниях и дискус-сиях ученых Джами получает всеобщее признание.

Вернувшись в Герат Джами серьезно занимается философией суфизма. Его духовным наставником (пир) становится Шейх Саадиддин Кашгари, чьи проповеди и лекции он посещает. Знакомится с ярким представителем суфизма Ходжа Ахрором. Под влиянием идей основателя суфизма Бахауддина Накшбанда и его последователей формируется мировоззрение Джами, что находит отражение в его произведениях. Джами живет в Харасане во времена правления тимуридов Шахруха, Абулкасима Бабура, Абусаида, Хусайна Бай-

кары. Известность и значимость Джами еще больше возрастает когда на престол Харасана в Герате восходит Султан Хусайн Байкара, который объявляет его мюридом (духовным последователем) их рода.

С Алишером Навои Джами впервые знакомится еще во времена правления Абу Саида. Навои очень уважал Джами и считал его своим духовным наставником (пиром) и другом. Многие произведения Джами были написаны под влиянием и по совету Алишера Навои. Умер Джами в Герате 8 ноября 1492 года.

Джами создал около 100 литературных и научных произведений. Религиозно-философские касиды (оды) «Лужжат ул-асрор» («Море тайн», 1475), «Ашиад ул-ламоат» («Яркий луч», 1476) – посвящает Ибн Сине. Целый ряд дастанов (поэм): «Щиродномай Искандарий» (1485) под впечатлением «Искандер-наме» Низами, теме любви посвящены «Юсуф и Зелейха» (1483), «Лейли и Меджнун» (1484) и др. По вопросам педагогики и воспитания создает 7 дастанов. В одном из них «Силсилат уз-захаб» («Золотая цепь», 1472) в главе о наставлениях сыну Джами пишет:

*Обрати свой взор ты к книге, дорогой мой сын.  
Подружись ты с книгой, внемли словам моим.  
Одинок мой сын не будешь с книгой никогда.  
Мудрости основы знаний даст тебе она.  
Книга – твой учитель, не просит ничего в замен.  
И решает все вопросы жизненных проблем.  
Книга лучшая подмога – истинный мудрец,  
Жизни тайны раскрывает молчаливый чтец.  
Как бутончиков прекрасных буквами полна,  
Белый ряд страниц теснится словно жемчуга<sup>1</sup>.*

Большую известность в области музыки имеет его «Трактат по музыке», предположительно написанный по просьбе Навои и под влиянием работ

---

<sup>1</sup> Перевод Р.Кадырова по кн.: Hashimov K., Nishonova S. Pedagogika tarixi. T., 2005, c. 152.

о музыке Фараби. В данном пособии мы приводим фрагменты из этого трактата по книге «Музыкальная эстетика стран Востока». М., 1967.

### *«Трактат о музыке»<sup>1</sup>*

#### *Введение*

*Раздел I.* Вслед за вознесением напевов хвалы господу, к благовести о милостях которого приуготовлены уши надежды у знатоков шу'бе макамов рабского служения, и после возглашения песни приветствия пророку, в следовании гласу слов и дел которого заключено вечное блаженство заполнителей скрижалей слова и дела, так говорит разглашающий сию тайну и исполняющий сию мелодию: в дни юности и учения занялся я наукой о музыке и превзошел ее правила как в композиции, так и в исполнении. Однако под влиянием круговращения судеб эти сказки исчезли из моей памяти и эти песни уже не сходят с губ моих. Лишь в настоящее время, уступая [просьбе] одного друга, узнавшего об этом [моем раннем увлечении], решил я набросать несколько слов в этой области, хотя согласно словам:

*Дар бога в нас – душа и дух и тело:*

*Душе быть в теле в мире сем велел он.*

*И ты, певец, беспечно песнь слагая,*

*Бездушное лишь тело улаждаешь.*

*В могиле ж тлеть телам бездушным надо,*

*Не отравляя мир живущих смрадом...*

Вступление на это поприще не соответствовало моему положению. Однако я не придавал значения этому обстоятельству и приступил к составлению трактата, основанного на книгах людей этой профессии и на существе их дела. Прошу читателей о снисхождении и на господу уповаю.

*Раздел 2. [Происхождение музыки].* Известно, что у большинства животных связь и упрочение рода мыслимы только путем общения с себе подобными. Это общение не всегда осуществимо посредством многообразия

---

<sup>1</sup> Текст приводится по изданию: Абдурахман Джамии. Трактат по музыке. Ташкент, 1960, пер. с персидского А.Н.Болдырева. Редакция и комментарии В.М.Беляева.

жестов различного назначения, порождаемого разнообразием потребностей. Следовательно, возникла потребность в способе, обеспечивающем общение на расстоянии. Таким [способом] является звук, не подверженный влиянию отдаленности и близости, света и темноты, применимый для разнообразных целей и не знающий помех и преград. Вот господь бог по своей великой милости и вложил в естество тварей издавать эти звуки на разные лады в соответствии с разнообразием нужд и каждой твари дал способность отдельного восприятия этих звуков. Поскольку у человека, после того как он начал принимать участие наравне с другими животными в удовлетворении потребностей такого рода, появились другие нужды, для изъяснения которого естественного разнообразия звуков уже не хватало, постольку возникла необходимость в искусственном вмешательстве в это [разнообразие], в расчленении его буквы, составлении из букв слова, на котором основана искомая мысль. Затем, под давлением потребности, усовершенствования умножились. Нет сомнения в том, что все то, в чем нуждаются, является искомым и желанным для всякого нуждающегося, а нуждающийся испытывает при достижении искомого многообразное наслаждение. Следовательно, идущий, воспринимая звуки, испытывает наиболее полное наслаждение, особенно в том случае, когда звуки являются нежными тонами и их гармоничными мерными сочетаниями.

Сочетания звуков имеют одну особенность, которая отсутствует у сочетаний [всякого] другого рода, а именно: когда нежный тон внезапно достигает духа, он делается для духа усладой и дух впадает в экстаз, как от небывало нежного явления. Однако едва дух успел испытать наслаждение от восприятия тона, как [этот] тон прячет лицо прощания в покрывало исчезновения, и дух сжимается в отчаянии расставания, чтобы снова перейти от отчаяния к восторгу, вызванному появлением следующего тона, который является как бы тем же исчезнувшим предыдущим тоном, в силу чего этот последующий тон включается в композиционное единство.

Таким образом, в этих условиях проявляется несколько вещей: первое – возникновение небывалого, нежного, внезапного явления; второе – превращение отчаяния по поводу исчезновения этого явления в восторг по поводу его возвращения; третье – происхождение на этой основе ритмически организованного композиционного слияния. Каждая из этих вещей является причиной наслаждения особого рода, и от совокупности их возникает наивысшее наслаждение.

Бывает так, что одно из сокровенных состояний души, как тоска или радость, отчаяние или надежда, упадок или воодушевление, влияет на дух определенным образом, окрашивая его в свой цвет, благодаря чему слушатель узнает об этом сокровенном состоянии, и в этом также заключается свое особое наслаждение. Бывает также, что одно из этих данных звуков [состояний] заражает душу слушателя, и если человек [как раз] стремится достичь [именно] такого состояния, то звук и является для него лучшим средством получения желаемого, что также будет причиной получения нового наслаждения.

*Раздел 3. [Определение термина «музыка»].* Насколько известно, древние ученые, разрабатывая вопросы влияния последовательностей звуков на дух и возбуждения ими совершенного наслаждения, создали некую науку и назвали ее «музыка», что значит по-гречески «мелодия». Итак, музыка как термин означает науку, которая изучает звуки с точки зрения их созвучности и несозвучности между собой, а также временные промежутки, отделяющие звуки [один от другого] с той целью, чтобы, учитывая величину этих промежутков, отношение которых к движению мелодии соответствует отношению метра к словам в стихах, создавать новую и более совершенную красоту. Таким образом, изложение этой науки должно быть разделено на две части: [часть], трактующую о тонах [нагамат] и называемую учением о композиции [та'лиф], и часть, трактующую о длительностях звуков и называемую учением о ритме [ика]. Соответственным образом настоящий трактат [рисале] и делится на две части.

## Часть первая

### Учение о композиции

[Раздел 4]. [Определение тона]. Тонотом [нагме] называют такой звук [авазе], который длится столько, что чувство имеет возможность воспринимать время его продолжительности. К числу таких звуков не относятся звуки только ритмического характера, не пригодные для образования мелодий и являющиеся лишь ритмическими счетными единицами, как звуки бубна [даф] или ударов в ладоши [каф], не называемые тонами. Необходимо, чтобы каждый отдельный звук в период своего звучания оставался на одном и том же уровне высоты [хиддат, тизи] или же низкости [сакль, гарани], обозначаемом соответственно терминами: зир [высокий звук, или область высоких звуков] и бам [низкий звук, или область низких звуков]. Это не относится к таким видам [звуковых образований], как интервал [бу'д], последовательность интервалов [джинс] и система [джам', представляющая собой ладовое образование из двух джинсов], связанных с определенной длительностью составляющих их тонов, но представляющих последовательности нескольких звуков, различающихся между собой уровнем их высоты и низкости. Необходимо [также], чтобы тон был приятным, то есть чтобы природа звука так *воздействовала*, на природу слушателя, чтобы душа [его] устремлялась к этому звуку « вслушивалась в него. Поэтому этот термин [тон] не относится к таким звукам, которые возникают, например, от того, когда дерево или камень влекут по земле; хотя при этом и образуется звук, длящийся в течение некоторого времени, то есть времени влечения [этих предметов], и находящийся на определенном уровне высоты или низкости, – а в этом сомневаться не приходится, так как этот звук по причине твердости тела влекомого и тела, по которому происходит «влечение, имеет свойство высоты или низкости, – но при всем том называться тоном не может.

Если кто-нибудь скажет, что под эту последнюю категорию звуков не подходят неприятные издаваемые горлом скверноголосых, то мы ответим:

неверно! Ибо такие звуки не являются, естественно приятными, так как они приятны лишь природе производящего их и порождающего их, а поскольку они неприятны природе [в целом или вообще], то мы несогласны называть их тонами. А если кто и назовет их так, то мы скажем: определение тона, [данное здесь вообще], есть определение его как сущности явления и искусстве и не является определением звука как абсолютного явления [природы].

*Раздел 5.* [Соотношение тонов]. Когда тон переходит [пределы] единицы, то это называют интервалом [бу'д]. Когда интервал переходит [пределы] единицы, то это называют последовательностью интервалов [джинс]. Когда же последовательность интервалов переходит [пределы] единицы, то это называется системой [джам]. Когда система являет собой [совокупность] тонов, объединенных [один с другими] и упорядоченных в отношении их длительности [заман] и ритмики [даур], то это называют мелодией [лахн]. Приятное или неприятное впечатление от интервалов,— а мерой определения этих свойств их является впечатление, производимое ими на здоровое чувство,— основано на соотношении между двумя тонами в интервале. Определение соотношения между тонами может производиться на основе определения соотношений между органами, с помощью которых они воспроизводятся. Таких органов два: или естественный, которым является горло, то есть горло живых существ, или же искусственный, то есть искусственно созданные инструменты. Определение соотношения тонов с помощью горлового органа или же с помощью искусственного органа духового инструмента [не только] затруднительно, но и [просто] невозможно... Поэтому определение этих соотношений, [то есть .определение соотношений между тонами в интервале], производится при помощи струнных инструментов, в которых звуки издаются струнами, а струны и их части [могут подвергаться] точным измерениям определенными мерами. Из соотношения [частей] этих органов, [то есть струн], выводят соотношения тонов [между собою], а соотношения тонов, воспроизводимых органами гор-

ловых и духовых инструментов или каких-нибудь иных, определяют уже по этим соотношениям.

### *Заключение*

*Раздел 29.* [Об эмоциональном воздействии тонов]. Знай, что каждый из двенадцати [макамов], каждый авазе [звук] и шу'бе обладают своим особым воздействием [на слушателей], помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение. Так, ушшак, нава и бусалик возбуждают силу и храбрость, тогда как авазе не имеют такого влияния. Из числа шу'бе такое влияние на дух имеют махур и нихавенд. В то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости. Из числа авазе: этим же влиянием обладают науруз и гарданийе, а среди шу'бе – пянджгах и завули. Бузрук, зирафганд, рахави и зангуле вызывают печаль и горесть. Таким же воздействием обладают авазе гувашт и шахназ, и из шу'бе-хисар, хумаюн, мубаркиу бастенигар, саба, наурузи араб, ракаб, исфаханак и руйи ирак. Однако хиджази и хусайни вызывают восторг и радость, смешанные с печалью и тоской. Такое же действие имеют авазе майе и сальмак, а из шу'бе-нухуфт, наурузи баяти, дугах, газзаль, аудж, джаузи и нириз. Исполнитель должен подобрать под каждую из разновидностей [ладов] соответствующие ей, [по содержанию] стихи, отвечающие ее воздействию на дух, дабы это воздействие оказалось сильнее и действеннее.

Таково изложение всего, известного мне в сем искусстве [музыки].  
Аминь.



## А Л И Ш Е Р Н А В О И

( 1 4 4 1 - 1 5 0 1 )

*Низомиддин Мир Алишер, Навои* – великий узбекский поэт мыслитель, государственный деятель, основоположник узбекского литературного языка.

Родился Алишер Навои 9 февраля 1441 года в Герате в знатной семье, приближенной к династии тимуридов. С детства воспитывался вместе с будущим султаном Хусайном Байкарой. Рано начал учиться, уже с 4-х лет пошел в школу и быстро освоил азы знаний. Помимо узбекского языка он в совершенстве овладел фарси. С 10 лет начал писать стихи, в 15 лет уже стал признанным поэтом. Стихи на тюркском языке он писал под псевдонимом – Навои (что означает «мелодичный»), а на фарси под псевдонимом – Фони («Бренный»).

В период (1455-1457) после смерти отца и правителя Харасана Абулкасима Бабур Алишер Навои сильно переживает утрату этих самых близких ему людей. Положение усугубилось когда в 1457 году к власти приходит султан Абу Саид. Навои в это время учился в медресе, затем переехал в Герат, но все же был вынужден уехать в Самарканд, где он жил, учился и работал в 1456-1469 годах.

Новая жизнь для Алишера Навои начинается, когда к власти в Харасане приходит султан Хусайн Байкара. Алишер Навои в 1469 году возвращается в Герат и преподносит посвященную своему другу и соратнику свою новую касиду «Хилолия». Хусайн Байкара назначает Алишера Навои сначала хранителем печати, затем советником, а в 1472 году главным визирем. На этом посту Алишер Навои проработал 15 лет. Эти годы в Харасане были годами расцвета науки, культуры, искусства, мира и благополучия (не велось ни одной войны). Строятся медресе, мечети, библиотеки, больницы и др. В эти мероприятия часто вкладывал средства и сам Навои. В Харасане этого периода живут и работают великие ученые, музыканты, художники. Среди них великий миниатюрист и художник Камалиддин Бехзод, поэт, ученый и философ Абдурахман Джами, которого Алишер Навои считал своим учителем (пиром) и другом. Навои посвятил Джамии крупную касиду «Тушфат ул-афкор» на языке фарси. На тюркско-узбекском языке в этот период Навои создает еще несколько крупных поэтических сборников-диванов – «Бадоеъ ул-бидон» («Бадийлик иптидоси»), «Наводир ун-нишон» («Бецат нодирликлар»), «Чихил щадис» («40 хадисов»), а также свой литературоведческий труд «Муфрадод» о методах написания проблемных вопросов в стихах. И наконец в 1483-1485 гг. Навои создает свою знаменитую «Пятерицу» («Хамса»), состоящую из пяти поэм: «Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандера». Это гениальное произведение прославило узбекскую поэзию и вошло в сокровищницу мировой литературы.

Все возрастающий авторитет Алишера Навои в народе, плодотворность его творчества, общее благополучие вызывает зависть и приводит к дворцовым интригам против него. И в 1487 году Хусайн Байкара снимает Навои с должности главного визиря и отправляет его хакимом в Астрабад, где он также занимается благоустройством, поэзией и наукой. В Астрабаде он пишет свой «Чёр девон» («Четыре сборника»). Однако, через два года,

чувствуя незаменимость Алишера Навои в государственных делах и его необходимость Хусайн Байкара возвращает Навои в Герат. Но, прежние отношения восстановить было уже сложно. После нескольких различных предложений на которые Навои отвечал отказом ему была дана должность «Самого приближенного к султану лица». В этой должности он мог принимать участие во всех государственных делах и встречаться с султаном. Несмотря на это, Навои все меньше интересуется государственными делами, а больше занимается творчеством. Алишер Навои сильно переживает смерть своих друзей поэтов и ученых, это – Саид Хасан Ардашер (1488), Абдурахман Джамии (1492), Пахлавон Мухаммад (1493). В память их он пишет несколько произведений. Также сильно переживает убийство любимого внука Хусейна Байкары, своего ученика Мумина Мирзо, на которого он возлагал большие надежды. Все это безусловно не могло не отразиться на здоровье Навои.

Последние годы жизни Навои продолжает активно заниматься творчеством. Из под его гениального пера выходят такие жемчужины поэзии, истории, науки, педагогики, как: «Межолис ул-нафоис» («Собрание утонченных», 1492), «Мезон ул-авзон» («Вазинлар улчови», «Весы размеров», 1494), «Насойим ул-мухаббат» («Мухаббат табадалари», 1495), «Чер девон» («Четыре сборника-дивана», 1498-1499), «Девони Фоний» («Сборник стихов Фони», 1499), «Лисон ут-тайр» («Язык птиц», 1499), «Муццакамат ул-лулат» («Суждение о языках», 1499), «Мащбуб ул-улуб» («Возлюбленный сердец», 1450) и мн. др.

В начале 1501 года султан Хусайн Байкара возвращается из военного похода. Алишер Навои написал султану свое последнее стихотворение и 3 января 1501 года при торжественной встрече с ним, потеряв сознание ушел из жизни великий поэт. «Горевали все от султана до ремесленника, – писал летописец, – от криков, поднявшихся к небу, его синева закрылась облаками и на землю потоком полились слезы»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Айбек, Ал.Дейч. Вступительная статья //Навои. Избранные произведения. М., 1948, с. 21.

Литературное наследие Алишера Навои является мировым, культурным достоянием всего человечества. Гений таланта Навои безграничен. Поэтические образы его произведений, мудрость и благородство мыслей озаряют жизнь чистотой светлых идеалов. В народе слагаются легенды и придания о великом Навои. Родители называют своих детей его именем. Города и поселки, улицы и площади, театры и учебные заведения с гордостью носят его имя. В Узбекистане учреждена государственная премия имени Алишера Навои. Писатели и композиторы, художники и скульпторы посвящают ему свои произведения.

В педагогике, музыке, музыкальной педагогике авторитет Навои огромен. На его книгах и произведениях воспитывают молодежь. В сочинениях: «Хамса» («Пятерица» – «Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандера»), «Сокровищница мысли», «Возлюбленный сердец», «Суждение о двух языках» и др. – говорится о высоких нравственных и эстетических идеалах, воспевается любовь к матери, отцу, семье, труду, учебе. Ценятся такие качества личности, как честность, скромность, сострадание, великодушие, ум, доброта, благородство. Даются наставления о хороших манерах поведения, стремление к знаниям, благоустройство жизни, быта, возвеличивание духовной красоты человека. Педагогические взгляды Навои рациональны, духовны, эстетически возвышены и глубоко гуманистичны.

В музыкальном искусстве с именем Навои связано большое, если не сказать огромное, количество музыкальных произведений народного и композиторского творчества. Недаром имя и само слово «Навои» – означает «мелодичный». Навои в детстве учился музыке у известного в то время музыканта, бастакора Ходжи Юсуфа Бурхана<sup>1</sup>. И сам тоже сочинял мелодии и песни<sup>2</sup>. Навои всегда покровительствовал музыкантам. В вышеназванных работах он описывает музыкальные инструменты, говорит о певцах и

---

<sup>1</sup> Шарафуддинов А. Алишер Навои. Т., 1948, с. 29.

<sup>2</sup> Сведение о том, что Навои сочинял музыку имеются у Бабура в «Бабурнамэ», а также у Вамбери А. Очерки Средней Азии. М., 1868 г.

исполнителях, макомах, силе музыки, особенностях ее восприятия, о музыкальном воспитании. Научные работы о музыке его современников Абдурахмана Джами и Зануллабиддина аль-Хусайни были написаны по совету, а последняя посвящена Алишеру Навои<sup>1</sup>.

В народной музыке на слова А.Навои существует масса песен, катта ашула и макомной музыки. Например, музыковед Зарифа Каримова в своей книге «Навои в музыке» отмечает, что в баязе (сборнике различных авторов) «Армулони Хислат» («Подарок Хислата»)<sup>2</sup>, составленного из репертуара известного ташкентского хафиза Мулла Туйчи Ташмухаммедова (1863-1943), газель Навои «+ора кызим» («Черные глаза») – исполнялась на мелодию «Ушшо=», «Сохар Ховар» («Солнце утренней зари») – на мелодию «Савти баёт». Академик Юнус Ражаби отмечает, что в макомах – «Баёт II», «Гульзорим», «Ушшо=», «+ыш чинор», «Кыча боли II», «Харгиз», «Щануз», «Чоргощ II» и в старинной песне «Яли-яли» – используются слова Навои. Среди огромного количества музыки на тексты Навои, эти произведения, которые в течении долгого исторического времени, исполняются только на его слова<sup>3</sup>. В исследованиях Тухтасына Гафурбекова, помимо выше представленной народной музыки на слова Навои, указываются еще также макамы «Наво», «Дугощ», «Иро=» – где большое количество музыки исполняется на газели Навои. А в трактате о музыке Дарвиш Али Чанги (XVI в.) отмечается, что из 12 существующих древних усулей – 7 из них по праву принадлежат Алишеру Навои<sup>4</sup>. Можно привести еще массу примеров связи Навои с народной музыкой.

Если в народном музыкальном творчестве с именем Алишера Навои связано огромное количество произведений, то в композиторском творчестве этому количеству нет счета. Все это наталкивает на мысль о необходимости

---

<sup>1</sup> Абдурахман Джами. Трактат о музыке //Перевод А.Н.Болдырева, ред. и комм. В.М.Беляева; Аль-Хусейни. Научные и практические правила музыки /пер. И.Раджабова //Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

<sup>2</sup> Армулони Хислат. Т., 1329 хиджры (1911), с. 16, 102, 217.

<sup>3</sup> Каримова З.Г. Навои в музыке. Т., 1988, с. 22-24.

<sup>4</sup> Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Т., 1981, с. 17-23.

создания словаря, каталога «Навои и музыка». В 1920-х годах поэтом и драматургом Хуршидом были поставлены спектакли «Фархад и Ширин» (1922), «Лейли и Меджнун» (1925). К ним подбиралась музыка, в основном народная. «Лейли и Меджнун» в отличие от других спектаклей полностью был поставлен в сопровождении музыки. Поэтому в обиходе его стали называть оперой. Музыка к спектаклю сочинил Талибджан Садыков. Однако, народная, макомная музыка в спектакле также использовалась. Ставятся музыкальные драмы: Н.Н.Миронов и Т.Садыков «Лейли и Меджнун» (1933), В.А.Успенский «Фархад и Ширин» (1934), которая в 1936 году была переработана совместно с Г.Мушелем. В 1940 году появляется одна из первых узбекских опер – Р.М.Глиэр и Т.Садыков «Лейли и Меджнун» (либретто Хуршида). Затем на основе поэмы «Семь планет» появляются: балет М.Левиева «Сухайль и Мехри» (1948), опера М.Ашрафи «Диларам» (1958). В симфоническом творчестве: Вторая симфония Г.Мушеля (1941), вокально-симфоническая сюита В.Золоторева «6 газелей Навои» (1941), кантата «Доноларга ыгитлар» А.Ф.Козловского (1948), М.Бурханова «Ода Алишеру Навои» (1968) и его же опера «Алишер Навои» (1986), М.Таджиев «Любовь поэта» для чтеца и симфонического оркестра (1968), Юнус Ражаби и С.Джалил «Навои в Астрабаде» музыкальная драма (1967), М.Бурханов музыка к драме Уйгуна и И.Султана «Алишер Навои» (1943), Р.М.Глиэр и Т.Садыков музыка к кинофильму «Алишер Навои» (1948), Р.Абдуллаев симфоническая поэма «Памяти Навои» (1971), И.Акбаров поэма «Памяти поэта» (1954), поэма «Хамса» (1988), балет «Лейли и Меджнун» (1968), М.Бафоев «Концерт-рапсодия», «Рубаи» на стихи Навои (1979), Н.Закиров поэма «Истадим» (1968), Х.Рахимов «Поэма на газели Навои» (1990) и др.

Вышеприведенный перечень произведений далеко не в полной мере охватывает музыкальные сочинения крупной формы. Однако, уже на этом примере можно представить на сколько велик объем сочинений на тематику «Алишера Навои». Естественно, что объем вокальных сочинений малой формы на слова Навои – песни, романсы, вокальные циклы, хоровые

произведения значительно превышают все другие жанры. В Узбекистане наверное нет ни одного композитора, который бы не обращался к поэзии Навои.

Весь этот массив музыкальной литературы активно используется в музыкальной педагогике. В заключении приводим выдержки из первоисточников, работ Алишера Навои, в которых отражены его педагогические взгляды, суждения о музыке и музыкальной педагогике.

### *«Афоризмы»<sup>1</sup>*

За жизнь отца — своей пожертвовать будь рад,  
И голову сложить за материнский взгляд.  
Ты солнцем и луной родителей зови —  
И будешь озарен сияньем их любви.

\*

Стремился к знаниям всю жизнь ты, Навои,  
Так мерою всего будь знания твои.

\*

Великодушие — отец нам, щедрость — мать,  
А скромность мы должны их дочерью считать.

\*

Все то, что род людской на этом свете создал,  
Ум человеческий в тысячелетях создал.

\*

Правдивость речи хороша и гладкость,  
Но как прекрасна слов правдивых краткость.

\*

Мне в этой жизни не любовь ценна,  
Быть человеком — вот мечта одна.

\*

Что ум и знанья красят человека —  
Народы все на том сошлись от века.

\*

Спроси у сведущих то, в чем не просвещен,  
И тем докажешь ты, что истинно учен.  
А коль не спросишь их, то после — плачь — не плачь —  
Невеждой и умрешь: ты сам себе палач.

\*

---

<sup>1</sup> Перевод С. Иванова и Л. Пеньковског /Приводится по книге Алишер Навои. Афоризмы. Т., 1968.

За каплей каплю накопив, текут потоки рек.  
По крохам знания копя, мудреет человек.

\*

Ты пустословием своим людей не донимай,  
Но слову правды и ума сто раз подряд внимай.

\*

Кто был обучен буковке одной  
Для постиженья истины земной,  
Чем своему учителю заплатит?  
На это всех земных богатств не хватит!

\*

Коль хочешь без печалей обойтись,  
Наукам и ремеслам обучись.

\*

Слово – жемчуг из людского рудника,  
Слово – роза из мирского цветника.

\*

Коль ты полезен людям, разумей:  
То лучше для тебя, чем для людей.

\*

Я на дела невежд смотрел: выходит все нескладно.  
Я делал все наоборот — и получалось ладно.

\*

Коль за тебя народ не заступился,  
Считай, что сам ты в чем-то провинился.

\*

Монета, что трудом обретена,  
Дороже, чем дареная казна.

\*

Коль можешь ты свершить какое дело,  
Смотри, чтоб время зря не пролетело.

\*

Не могут люди вечно быть живыми,  
Но счастлив тот, чье будут помнить имя.

\*

Какие бы вы сладости ни ели,  
Нет лакомства вкусней, чем сила в теле.

\*

От жемчугов и перлов уху больно,  
Ему для украшений – слов довольно.

\*

В ком благородство высшее найдете,  
Тот у людей и в славе, и в почете.

\*

Кто за подачку быть готов рабом,

Того б об дно котла измазать лбом!

\*

Коль мало уважения – не мило,  
Излишнее почтение – постыло.

\*

Почтенья хочешь – меньше злоязычь;  
Здоровья хочешь – пищу ограничь.

\*

Кривого не излечишь, разгибая:  
И сам он крив, и тень, его кривая.

\*

Едою поделись, покуда не пропала,  
А платье подари, пока не обветшало.

\*

Все знанья мира, что пошли мне впрок,  
Я, глядя на пример невежд, извлек.

\*

Не полагайся на свое уменье,  
Учиться у других имей терпенье.

\*

Коль нужно говорить – скажи,  
Не нужно – слово придержи.

\*

Коль при письме наделал ты описок,  
Они так и пойдут из списка в список.

\*

Пока ты юн, копи богатство знанья,  
А в старости – расходуя достоянье.

\*

Кто честен и порядочен во всем,  
Тому добро оплатится добром.

\*

Коль ты умен, то каждый миг цени,  
Ведь глупо будущим иль прошлым мерить дни.

\*

Будь в теле современников душой,  
А душам их – подспорою большой.

\*

Поймите, люди всей земли: вражда — плохое дело.  
Живите в дружбе меж собой — нет лучшего удела.

\*

Невежественный врач — подручный палача:  
Яд тоже смерть несет, как и удар меча.

\*

За малый грех не попрекай жестоко

И смертный суд не выноси до срока.

\*

Пока не вызрели слова, сказать их не спеши,  
И слову сразу не вверяй всех тайн своей души.

\*

Коль даже станешь среди шахов шахом,  
Пред бедняками расстилайся прахом.

\*

Характеры себе обычай вводят,  
Обычай — в характер переходят.

\*

Развязность языка сама себя корит:  
Рождает сотни бед, несчастий и обид.

\*

Кто невоздержан на язык,  
Тот уваженья не достиг.

\*

Терпенье разрешает все дела,  
А спешка к промахам всегда вела.

\*

Коль восприимчивость к словам в тебе жива.  
Смотри не на меня, а на мои слова.

\*

Почет и честь — не в знатности и званье,  
А в скромности и честном воспитанье.

\*

Достоин жалости таких ученых род:  
Поймет — не сделает, а сделав — не поймет.

\*

Кто не спешить за правило возьмет,  
Тот снимет с листьев шелк, с тычинок — мед.

\*

Словами можно смерть предотвратить,  
Словами можно мертвых оживить.

### *Из поэмы «Смятение праведных»<sup>1</sup>*

И честь семьи, во-первых, честь,  
Коль у тебя семья и дети есть.

Ты породил детей, но должен знать,  
Как с малых лет им воспитанье дать.

---

<sup>1</sup> Печатается по книге: Навои А. Собр. соч.: в 10 тт. Т.3. Т., 1968.

Ты должен хорошо детей наречь,  
Чтоб их потом насмешкам не обречь.

Ведь имя—счастья знак и знак обид,  
Не зря: один «Хусейн», другой «Язид».

Вторая цель твоя на том пути—  
Достойного учителя найти.

Потребна дичь, которую принес  
Охотничий твой обученный пес.

Как сыну твоему невеждой быть,  
Когда ты пса умеешь обучить? [с. 85].

Жалей дитя, оберегай от бед,  
Но в нежности чрезмерной явный вред.

Святое уважение к своим  
Родителям пускай владеет им [с. 85].

Великим уважение быть должно  
К тому, кем благо жизни нам дано.

Главу свою перед отцом склоняй,  
А сердце матери своей отдай.

Свободы, счастья ли ты хочешь искать?  
Пускай благословят отец и мать.

Пускай отец—луна и солнце — мать.  
Тебе дорогу будут озарять.

Блюди всегда предсказания их,  
Не переступай предначертанья их.

Пред ними ты свой стан согни  
И знай: твои хранители — они.

А к страждущим на жизненном пути  
Долг милосердья высшим долгом чти.

Ты помогай везде, где можешь, сам  
Голодным, бесприютным беднякам.

Коль старше муж тебя—ему служи,  
А если младше—помощь окажи.

Долг уваженья к людям не забудь:  
С ровесником своим умерен будь.

Чрезмерного почтенья не являй  
И грубостью отнюдь не оскорбляй [с. 86].

Но жизнь — подруга верная тогда,  
Когда с тобою верные друзья.

А тот, кем добрый друг не обретен,  
Жемчужница—но жемчуга лишен.

Не сможет одинокий человек  
Свой долг исполнить и за долгий век [с. 106].

Учиться нужно тридцать, сорок лет,  
Чтобы открылся избранному свет.

Счастливец! Пусть под солнцем капля он,  
В нем океан познаний заключен!

Он все науки мира изучил,  
На всех языках он заговорил.

Пустого слова нет в его речах,  
Тайн сокровенных свет в его речах [с. 139].

Но чем полнее знания его,  
Тем горше и терзания его.

Хоть изверг он, но шахскою рукой  
Ему кушак подарен золотой.

Ученый в унижении всегда,  
А извергу—и слава и звезда.

Невежда, правящий позор и мир,  
Зовется же — наместник и эмир.

Но самовластью принужден терпеть  
Мудрец, чтобы с голоду не умереть.

Ему за труд не платят. И смотри:  
Его с порога гонят вратари [с. 141].

Живое слово—жизни лучший цвет,  
Познания волшебный самоцвет.

Но слово—лишь тогда оно сильно,  
Когда к добру, как луч, устремлено.

Будь, сердце, радо радости людской,  
А сердце злобы, истомись тоской.

Не назовется человеком тот,  
Кого людское горе не гнетет.

А радуется гибели людей  
Палач, или могильщик, иль злодей.

О друг, когда ты в горе иль в беде  
И не находишь помощи нигде.

А некто вдруг в тот час придет  
И помогать и утешать начнет.

Пускай не в силах он тебе помочь,  
Ты не гони его с презреньем прочь [с. 162].

Все выше те, кто доброе творят,  
Но за дела добра не ждут наград...

Всем жертвуют для страждущих людей,  
Не думая о выгоде своей [с. 163].

### *Из поэмы «Возлюбленный сердце»<sup>1</sup>*

...Преподаватель не должен стремиться к чинам, не должен пытаться преподавать то, чего он не знает сам. Ради славы он не должен слушателей собирать, с целью самовосхваления во время лекции кричать. Он не должен, словно невежда, носить огромную чалму с длинными концами, не должен на почетном месте в медресе гордо сидеть с важным лицом. Он должен

---

<sup>1</sup> Печатается по книге: Навои А. Собр. соч.: в 10 тт. Т. 10. Т., 1970

духовные науки знать, а людей светским наукам обучать. От недозволенного он должен в стороне держаться, от грязных дел уклоняться. Он не должен несведущим проповедовать разврат и не должен делать то, что не позволено. Иначе он не преподаватель, а распутник, человек скверный, с таким не должен общаться правоверный. Ученые должны быть праведными и сведущими, они должны знать, что изрек аллах, что — его посланник.

*Ссылаться должен он на бога и пророка,  
На изречения подвижников святых —  
Ведь кто послушает ученого, который  
О боге позабыл среди трудов своих? [с. 21].*

...Школьный учитель — невинных детей мучитель. Он любит детей учить, но всегда готов их наказать. Он непримирим и беспощаден, по природе он—сталь, а сердцем он—камень.

Он хмурится и гневается на детей, злится на невинных людей. В большинстве учителя грубы характером, ум их ущербен. Однако часто они укрощают палкой непокорную природу детей, исправляют наказанием дурной нрав малышей... Грубость, которая имеется в природе их,— это напильник, которым они исправляют учеников своих. Ни один человек не в силах сделать то, что делает учитель, не только человек, этого не сделает даже ада властитель. Воспитание даже одного ребенка могучего мужа измучит, совершает подвиг учитель, который сразу множество детей воспитывает и учит. Этот изнуряющий труд делает их тупыми—такое мучение каждого с ума сведет. Ученик обязан всем своему учителю, услужать ему подобает даже повелителю. Хоть бы учеником был судья или шейх — уль-ислам, если доволен им учитель, будет доволен и аллах сам.

*Бейт:* Кто научил тебя лишь слову на том пути,  
Что к истине ведет,  
Его хоть сотней кладов награждай ты —  
Все не оплатишь ты его заботой [с. 25].

...Звездочет, который, наблюдая за планетами и звездами, предсказывает судьбу, подобен гадалщику, который, считая точки на песке, рассказывает чепуху. Его таблица—небылица. Его астрономический календарь составила неразумная тварь. Астролябию, которой пользуется он, нужно скорее выбросить вон. Его инструменты для наблюдения Луны совершенно неверны.

Тот, кто имеет дело с такими приборами,— это просто неуч, он не видит, что существует судьба и небесный рок.

Если дать ему в руки гранат, то он не сможет сказать, сколько в нем частей, пленок и зернышек. Он не сможет сказать, каков вкус этого граната: горький или кислый, сладкий или винный привкус. А между тем люди режут гранаты; их свойства изучают и учат других определять их. И вот такой человек рассказывает бабушкины сказки о небесном своде, звездах и созвездиях, об их благоприятных и злополучных влияниях. Хотя даже одно из десяти его предсказаний даже случайно не оказывается верным, он продолжает заниматься своим ремеслом и даже верит в него суеверно. Есть выражение «звездочеты лгали», в этом выражении на лживость его предсказаний содержится намек, ибо астролог—это такой человек, который от правды далек. На очах его знания будущего—бельмо невидения.

*Бейт: Созвездий положенье, правда, нам пользу или вред несет,*

*Но это знает бог единый, тут бесполезен звездочет [с. 31].*

...Крестьянин пашет землю, чтобы засеять ее, и в это время он открывает путь к насущному хлебу.

Благодаря крестьянам благоустроен мир, благодаря им люди могут устраивать пир. Каждое их действие и каждый шаг—причина изобилия и любых благ.

Когда крестьянин добросовестно сеет зерно, господь бог позволяет ему собрать урожай на его гумно. Уже одно выращивание хлеба крестьянином—такая благодать, а другие благодеяния крестьянина просто не описать. Сад его — это рай земной, огород его—это источник духовной пищи. Такой

человек не должен быть лживым и скрягой, не должен притворяться беспомощным беднягой. Он не должен отказываться от уплаты шахской подати и не должен угнетать бедных поденщиков. Тогда его зерна превратятся в жемчужины благополучия, а семена станут звездами величия. Такой крестьянин — это сын Адама, человек настоящий, а вернее, другие— его сыновья, а он Адам, их кормящий.

*Кытѣа*<sup>1</sup>: Кто ремеслом избрал себе крестьянство  
О том, как людям хлеб дать, он мечтает,  
Веленьем бога вознесен крестьянин,  
В себе он человечность воплощает [с. 35].

...Приветливость любовь людей к приветливому человеку порождает, в отношении его у всех чувство дружбы возбуждает. Она раскрывает розы близости в цветнике дружбы, украшает пир сочувствия и привязанность этими розами. Она вынуждает гордого врага смягчиться и пробуждает в сердце злого недруга чувство человечности. Постоянная приветливость вызывает стыд у бесстыдного соперника и мешает бессовестному врагу совершать злые деяния. Хотя приветливость украшает всех людей, когда приветливы могущественные и имущие, особенно много прелести в ней. Она хороша для всего человеческого рода, но, когда старшие приветливы по отношению к младшим, это приятнее для народа. Приветливостью без расточительства можно людям угождать, не давая даров, от человека всего доброго ждать.

Вежливость старших заставляет младших их благословлять, и это благословение позволяет им жизненные блага доставлять. В силу вежливости старшие по отношению к младшим сочувствие питают, и от этого чувства они никогда не отвыкают. Благодаря вежливости малыши взрослыми кажутся—такими их делает их поведение.

Вежливость от неуважения к людям отучает, человека от насмешек и издевательства спасает. Она воспитывает в природе человека человечность,

---

<sup>1</sup> Кытѣа – форма лирической поэзии.

как следствие вежливости в естестве людей появляется человеколюбие. Если вежливость приносит столько плодов младшим, то старшим она приносит их в несколько раз больше. Вежливость дает любви красоту, по руслу вежливости люди приходят к дружбе.

Вежливость и приветливое зеркало дружбы очищают, с двух сторон его освещают. Муже вежливости и приветливости вызывают в людях по отношению к себе уважение и почет—тот, кто сеет такие семена, и урожай такой жнет...

Эти качества являются добрым началом для отношений между людьми; когда они крепки, бывают прочны и отношения между любящими. Если обе стороны совершенны и в нравственном отношении, то в ответ на вежливость и приветливость они также проявляют по отношению друг к другу уважение. Как прекрасно с такими друзьями дружбу иметь! Как хороши такие люди, любящие любовь и дружбу, почитающие единство и взаимное уважение! Человек достигает мирских благ, когда он проявляет эти качества ради чистоты дружбы. Если он так поступает из-за своего дружелюбия и нравственности, он от удач будет задыхаться.

Такого благополучного положения достоин и достигает его лишь тот, кто имеет врожденное сочувствие к скромности и оказывает ей почет. Но недостойны его себялюбцев горделивый и неуч нерадивый.

*Бейт: Такая жизнь—удел лишь мудрых, спокойных, умных,*

*терпеливых,*

*Она наградою не будет для себялюбцев похотливых [с. 59].*

...Терпение это означает переносить все трудности к истине, вынести все слышанное и виденное, как бы оно ни было горько. Терпение горько, но сладость—его последствие, это трудное дело, но оно отвращает бедствия. Нет такого неудачника, который не достиг бы удачи. Когда по пути терпения пошел, нет такого несчастного, который бы благодаря терпению счастья не нашел. Оно—путь к решению задач. Оно — спутник докучный, который до

цели доведет, друг скучный, который к желаемому приведет, лошадей-тяжеловес, которая до места довезет, медленный мул, который к убежищу придет.

Оно похоже на нравоучителя, который огорчает человека словами неприятными, но для него полезными, походит на врача, который мучает больного долгим лечением, но его излечивает. В его степи терпения есть покой и волнение, в его долине есть и медленное и стремительное движение.

Терпение темно и долго, словно ночь разлуки, но оно приносит час утреннего свидания, оно трудно и далеко, как путь паломничества, но приводит к Каобе счастья. Трудность терпения и здорового человека ослабляет, мучение, связанное с терпением, его чувство отравляет. Терпение души неприятности приносит, оно на сердце больного мужества просит. Путь к нему состоит из тьмы и бедствия, но тот, кто идет по этому пути, находит живую воду впоследствии [с. 56].

*Бейт: Удивительный труд — он трудней всех других во стократ,*

*Но его испытавший получит от господи клад [с: 56].*

...Счастливым ученый из слов невежд пользу извлекает, а несчастный неуч слушать ученого для себя позором считает. Поистине, нет ничего злосчастнее невежества. Какая глупость быть самодовольным! Какое несчастье быть самоуверенным! [с. 71].

Развратный ученый—это человек знающий, который сам себя угнетает, скупой богач — это человек несведущий, который сам себя пытается. Эти люди напрасно жизнь теряют, перед смертью они раскаиваются и сожалеют. Первый мучился, чтобы приобрести знания, но на деле применить их не сумел, второй мучился, чтобы нажить богатство, но воспользоваться им не сумел.

Ученый, что свою науку не хочет к делу приложить,

Как богач, что жадно копит, не тратя, день и ночь.

Скончались среди сотен бедствий и тысячи дурных невзгод,

И только их пример печальный способен людям всем помочь [с. 80].

...Знания приобретаются, чтобы веру укреплять, а не для того, чтобы богатство наживать. Скупой богач—животное, нагруженное книгами; ученый, не действующий по закону,— это тучи, не приносящие дождя.

*Бейт:*

*Носильщик ходит с ценным грузом — в этом пользы нет ему совсем.*

*Он зарабатывает на этом едва ли хоть один дирхем [с. 81].*

Тот, кто не руководствуется теми знаниями, которые он приобретает, похож на того, кто крытый канал сооружает, но землю не засеивает или даже засеивает, а урожай не получает.

*Бейт: Кто знания копил, а после не стал их к делу прилагать*

*Похож на тех, кто бросил семя, а урожай не стал собирать [с. 91].*

...Мало говорить — признак мудрости, немного есть — залог здоровья. Говорить все, что придет в голову,— свойство неуча, от которого ушел рассудок, свойство скота—всем, что попадаетея, набивать свой желудок.

*Бейт: Поменьше, друг, болтай и дураком не будь,*

*Поменьше ешь и спи, мой друг, скотом не будь [с. 91].*

... Не воспитывать способного — несправедливо, воспитывать неспособного—напрасный труд. Первого не губи, оставь без воспитания, на второго не губи труда, чтобы его воспитывать.

*Кытъа:*

*Воспитание способных можно с жемчугом сравнить,*

*Если в грязь упадет он, то его очистить можно.*

*А собачий катыш—хочешь смывай водой, вином,—*

*Винограда из него, верь мне, сделать невозможно [с. 91].*

...Тот, кто расспрашивает о том, чего не знает, проявляет свою ученость, кто стыдится расспрашивать, показывает свою глупость. Понемногу учась, человек ученым становится; когда много капель соберется, море образуется. Тот, кто избегает учения,—лентяй; тот, кто для этого находит предлог,—негодяй; тому, кто стремится приобрести знания, ты

перед ним предпочтение отдай! *Бейт*: Глупец хоть ничего не знает — и знать не хочет ничего, Мудрец хоть очень много знает, но к знанию все влечет его [с. 94].

...Как далека покоящаяся земля от вращающихся небес, так далек неподвижный прах на земле от странствующих звезд!

Путешествия приводят к созреванию незрелых, помогают пищеварению, позволяют увидеть чудеса мира и расширить кругозор. Путешествия позволяют приобрести знания о селениях и стоянках. Они заставляют испытывать зной и стужу, сладость и горечь. Путник красоту каждой страны знает, положение каждой стоянки понимает. Кто не путешествовал, не знает, что такое покой, кто не странствовал, не ведает, что такое край родной. Действующие люди живы, бездействующие не знают значения жизни [с. 94].

## ***ГЛАВА 22 – О музыкантах и певцах***

За веселого музыканта и восторженного певца поклонники искусства и красоты отдадут свои сердца. Когда певец чудесную песню с приятным напевом поет, слушатель казну своей жизни ему несет. Приятная музыка бодрость в сердца вливает, прекрасный голос слушателей воодушевляет. Сладкогласный певец усиливает жар любви влюбленных; если он обаятелен, он вызывает смятение среди им плененных. Когда певец свою песню грустными нотами начинает, его удар по струнам в сердцах пораженных любовью, глубокие следы оставляет. Исполняющий приятную песню прекраснолицый певец вызывает горячие вздохи влюбленных сердец.

Если кроткий музыкант проникателен и умен, даже человек с каменным сердцем будет в него влюблен, особенно, когда он и поет, и играет, – он владения сердца покоряет.

Это мгновение для человека, ставшего на путь познания истины, является весьма опасным, он может или продолжать совершенствоваться, или допустить ошибку, и тогда его труд станет напрасным. Некоторые люди иногда

одним горячем вздохом вина теряли то, что годами приобретали. Но Шибли и Нури, да будут святы их усыпальницы, пошли по пути слушания музыки и достигли этим путем истины.

Но многие люди аллаха, которые приходили в питейный дом, чтобы слушать напевы органа, отдавали виночерпиям золото веры и ислама.

Если кто-либо в питейном доме будет воздерживаться от вина, приятный голос флейты заставит его выпить чашу до дна. Когда человек о винах думать не желает, скрипка стонать и уговаривать его начинает. Когда гитара берет человека за душу, он не думает о последствиях, к которым приведут его действия. Арфа, приглашая его пить, горло дерет, а лютя упрашивает и над арфой верх берет. Рубаб, опуская вниз голову, пить приглашает, а кобуз громко к пиршеству призывает. Когда канун и чагана затевают свои напевы, а луноликие виночерпии с поклоном наполняют чаши, человек веру и благочестие забывает, в этот миг у него ума и разума не бывает.

Хотя и без того любовь покоряет благочестивых, но от дуновения флейты и вина огонь любви разгорается сильнее, словно от песни быстрее бежит — так молния сверкает в тучах, когда гром гремит. От музыки человек все в неправильном свете представляет и это ему бедствия причиняет.

Хотя служители этого ремесла люди веселые и сердечные, на самом деле они нищие и природа их низка. Тот, кто играет и поет, подаванием живет. Пока заказчики этим людям что-нибудь дают, они играют и поют. Пока для них много даров на веселом собрании, они готовы выполнить любое приказание. Когда дары начинают кончаться, они начинают кокетничать и ломаться. А когда у тебя все кончается, у них недовольство начинается. Хотя с годами они получали с тебя дары, они будут проходить мимо и не узнавать с этой поры. Они недовольны когда ты им меньше даешь, не выражают благодарности, когда ты им больше несешь. Одни из них — коварные интриганы, другие — злонаправленные грубияны.

Словно звук ненастроенного инструмента, неприятны их деяния, нет смысла в их словах, похожих на их неуместное кривляние. Верность им

природой не дана, верный человек для них сатана. Неверный певец — это бесстыдный подлец. Хотя годами ты ухаживал за ним и воспитывал его у себя, если хоть раз ты откажешь ему в просьбе, он станет чужим для тебя. Это не мужчина — по действиям он блудница, он распутник в благородной одежде. Он обвораживает знать пением и игрой, с помощью крика и барабана он грабит народ простой.

*Месневи:*

*Душа от бедствия того пускай подальше сторонится,  
От голоса его в испуге спорхнула из болота птица —  
Она спустилась бы обратно, он в барабан стал бить опять,  
А этим птицу избавленья надолго можно испугать.*



## Ф У Р К А Т (1859-1909)

*Закирджан Мулла Халмухаммед оглы, Фуркат* – выдающийся поэт, просветитель, публицист. Родился Фуркат в Коканде в 1859 году. Учился в мактабе своего района, где освоил каллиграфию и арабский язык. В 1873-1876 годах учился в медресе. Фуркат хорошо знал творчество А. Навои, персидскую литературу и в совершенстве владел персидским языком.

В 1876 году он переезжает в Фергану, помогает своему дяде в торговле, сам открывает небольшой магазин. В эти годы он уже формируется как поэт и просветитель. В начале 80-х годов возвращается в Коканд, женится, занимается творчеством. Активно участвует в литературных вечерах, собраниях, возглавляемых Муками и Мухи, которые посещали также видные поэты, литераторы – Завки, Надим, Нисбат, Мухайир и др.

Творчество Фурката, его газели, мухаммасы, поэтические интонации весьма лиричны, музыкальны, правдивы. В своей лирике он воспевает красоту родного края, прекрасную любовь и лучшие человеческие качества. Фуркат осуждает невежество и произвол местных богачей, и колониальную зависимость Ферганы от царской России. В своем известном стихотворении «Сайдин +ыябер, сайёд...» Фуркат выступает против насилия, гнета,

порабощения за независимость и свободу личности. На слове этого стихотворения Хамзой была сочинена песня «Сайёра». В 1886-1887 годах Фуркат живет в Маргелане. Затем едет в Ташкент, по пути заезжает в Хаджент. Везде встречается с поэтами, литераторами, проводит творческие вечера.

С 1889 года Фуркат живет в Ташкенте, в Медресе «Кукельдаш». В Ташкенте он знакомится с русской интеллигенцией, учеными различных стран. Его приглашают посетить русский театр, выставки, концерты, учебные заведения. Он понимает прогрессивное значение современной науки и культуры. Все это меняет мировоззрение Фурката. С 1890 года он официально начинает сотрудничать в газете «Туркистон вилоятининг газети» («Туркистанская туземная газета»). С этого времени начинается его активная публицистическая деятельность. Эти изменения находят отражение в его творчестве. Публикуются его стихотворения: «Гимназия», «О науке», «О выставке», «В концертном зале», «Музыка и музыканты» и др. как человек творческий, Фуркат тонко чувствует настоящее искусство, его прогрессивное значение для узбекского народа. Вот, что он пишет в своем стихотворении «Музыка и музыканты» после посещения в 1890 году концерта, состоявшегося в Ташкентском русском музыкальном обществе.

*«Я слышал инструмент один – рояль;  
То гром гремит, то чуть звенит хрусталь,  
В нем – что ни клавиш, то особый звук,  
Звучит то врозь, то шумной бурей вдруг.  
Что композитор чувствовал – артист,  
То чувствует волшебник – пианист.  
И все, чем сам он полон в этот час,  
Переживать заставит он и вас...»*

Далее о вокальном исполнении Фуркат пишет:

*«В концерте там и пенье слышал я,  
Не ведал наслажденья выше я!»*

*Душа была взволнована до дна,  
Когда запела девушка одна.  
Звучала песнь её роялю в лад,  
В ней нежность и укор звучали в лад.  
То глухо голос девушка рыдал,  
То вздохом еле слышным трепетал,  
То жалобно он плакал, как свирель,  
То рассыпал надежды робкой трель...  
Сидел я, словно стрелами пронзен,  
И слушал – сам не зная, явь или сон,  
И чувствами был переполнен я,  
Как волнами весной Аму-Дарья»*

От внимания Фурката не ускользнула также такая важная деталь, как многоголосие в музыкальном исполнении. Описывая хоровое пение, он отмечает одновременное звучание низких и высоких голосов; говоря об инструментах, он подчеркивает, что у музыкантов, когда они играют вместе, из каждого инструмента исходит «разный звук»<sup>1</sup>. Об этом концерте Фуркат еще пишет:

*«Наслушался за это время  
Разнообразной музыки, друзья!  
Но в русском я концерте был вчера,  
Вот где искусство, вот где мастера!  
Признаюсь я с собой не совладал,  
Слезам восторга вдруг я волю дал.  
Так собственной души я не постиг,  
Как душу композитора в этот миг,  
Но если б этой музыки секрет  
Хотя бы через двадцать – тридцать лет*

---

<sup>1</sup> Вызго Т.С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М.; Музыка, 1970, с. 70-71.

*Усвоить внукам нашим, ты б Фуркат,  
Считал себя утешенным стократ!»<sup>1</sup>*

В 1891 году Фуркат едет в зарубежное путешествие – Мары, Ашхабад, Баку, через Батуми в Стамбул, от туда в Болгарию, Грецию и другие города Балканского полуострова. В 1892 году из Стамбула совершает хадж в Мекку, Джидду и Медину. Этому посвящено его произведение «Хаджнома». После хаджа он едет в Бомбей и другие города Индии. Там пишет стихотворения «В Кашмире», «Соловей». Затем, в 1893 году через Кашмир и Тибет Фуркат приезжает в город Яркенд Восточного Туркестана (современный Китай) и остается там до конца своих дней. Причина отъезда Фурката со своей родины до сих пор не ясна. Однако и, безусловно, известно то, как он сильно тосковал по родному краю. Приведем отрывок из стихотворения: «Тоска по родине»

*От горя плачу стонов не тая:  
О сердце, с Родиной в разлуке я.  
Куда теперь Фурката путь ведет?  
Пришлют ли весть родимые края?*

Живя в Китае, Фуркат продолжал активно работать. Он собирает произведения поэтов и ученых Востока, занимается медициной, астрономией, ведёт просветительскую деятельность среди уйгурского населения.

Умер Фуркат в 1909 году. Его похоронили в городе Яркенде (Шачэ) на кладбище Донгдор. В 1990 году на его могиле установлен мавзолей.

В Узбекистане память о Фуркате не померкнет никогда. Его произведения будут жить вечно. Именем Фурката в Узбекистане названы селения, районы, школы, улицы, скверы и парки. Родители называют своих детей его именем. Поэзия Фурката в сердце народа. Его лирика как ветер, как друг, который с тобой всегда. И как сказал Фуркат:

---

<sup>1</sup> Фуркат. Избранные произведения. Т., 1951. с. 27-28./Перевод Л.Пеньковского; Фуркат. Танланган асарлар. Т., 1958.

*«О добрый ветер мой, прошу опять тебя:  
Быстрее возвратись, я буду ждать тебя,  
Закончились слова – прошение мое,  
Но без конца к друзьям стремление мое».*

Далее представим выдержки из произведений Фурката, связанные с его общепедагогическими и музыкально педагогическими воззрениями.

***Из стихотворения «Заседание в актовом зале»<sup>1</sup>***

*Науку ценит высоко народ,  
Неудержим высокой мысли взлет.  
С наукой кто знакомство заведет,  
Познает уваженье и почет.  
Что б ты не делал, знай: всегда, везде  
Наука—облегчение в труде.  
Науки свет—ей должное воздам—  
Сердца облагораживает нам.  
Когда идешь ты с факелом в руках,  
Тебе не ведом и во мраке страх.  
Фуркату, боже, темные пути  
Светильником науки освети! [с. 86].*

***Из стихотворения о науке<sup>2</sup>***

*О юные друзья! Я обращаюсь к вам,  
Внемлите вы моим отеческим словам.  
Науке посвящу я этот свой рассказ,  
Она—бессмертия и бытия алмаз [с. 73].*

---

<sup>1</sup> Стихотворение печатается по тексту издания: Фуркат. Избранное /Пер. С.Лиходзиевского. Написано в 1896 г. Заветной мечтой Фурката была мечта о том времени, когда все узбекские дети будут учиться в школе. Подчёркивая хорошую организацию обучения в русской гимназии, он тем самым противопоставлял ей реакционно-консервативный метод обучения в старых мусульманских школах и медресе. Однако, стремясь видеть только хорошее в системе обучения в русских гимназиях, Фуркат не смог дать ей объективной оценки.

<sup>2</sup> Там же /Пер. С.Сомовой. Написано в 1890-1891 гг. Фуркат придавал большое значение науке, знаниям в развитии и совершенствовании человеческой личности.

*Достигнешь цели ты, наукой овладев,  
Осуществишь мечты, наукой овладев.  
Осведомленным стань во всех науках, друг,  
И каждая из них понадобится вдруг.  
Когда же станешь ты и светел, и богат,—  
Припомни, что во тьме жил на земле Фуркат [с. 74].*

### *Гимназия<sup>1</sup>*

*Был приглашен достойным я лицом  
В гимназию и вот пишу о том.  
То не гимназия—сплошной цветник,  
Расхаживают юноши кругом.  
От них исходит тонкий аромат,  
Взлелеянный учености цветком.  
Наука жажду утоляет их,  
Любуюсь каждым я учеником.  
Вот класс, где учат греческий язык,—  
Латинский изучается в другом.  
Четвертый также был заполнен класс—  
Все заняты немецким языком.  
Другие кабинеты видел я,  
Названья их я позабыл потом.  
Вот бьет двенадцать, полдень наступил—  
Об этом нам напомнил пушки гром.  
Пора обедать кушанья несут,  
И юноши расселись за столом.  
Платона имя называют здесь,  
Заслуженно слывет он мудрецом.  
Учителей ученых не найти,*

---

<sup>1</sup> Там же. Пер. С.Лиходзиевского. Написано в 1890 г.

Умеют знанья передать притом.  
Не удивлюсь, когда наука их  
Джамшида чаши явится творцом.  
В физический заходим кабинет  
И все о телеграфе узнаем.  
Течет по меди ток, что порожден  
Вертящимся стеклянным колесом.  
Глядишь—и разбегаются глаза:  
Здесь чудо скрыто в опыте любом.  
Хотя приборы и без языка,  
Но о Платоне в каждом весть найдем.  
Всему дивясь благодарили мы  
Хозяев за оказанный прием.  
Как жаль, что наши ханы, беки встарь  
О наслажденье думали одном,  
Людей достойных гнали от себя,  
С невеждою дружили и глупцом,  
Ученых не умели уважать,  
Им не хотели следовать не в чем!  
Лишь только рухнет власть таких невежд—  
И челядь завладеет их добром.  
Мудрец бы стал опорой власти их,  
Когда б они склонились пред умом.  
Я говорю: подобна птице власть,  
Пускай наука будет ей силком.  
Пора кончать, не надо лишних слов,  
Поведать невозможно обо всем.  
Здесь много важного Фуркат познал,  
Он рад знакомству с этим цветником [с. 81—83].

*Из стихотворения «О выставке в городе Ташкенте»<sup>1</sup>*

*Был сентябрь... Восемьсот девяностый год.  
Отовсюду на выставку ехал народ.  
...Собралось тут немало людей деловых.  
Расстоянье не стало преградой для них.  
Все они, чтоб от выставки польза была,  
Привезли образцы своего ремесла.  
Самарканд, Бухара... Нет, немислимо счесть  
Городов, чьи товары представлены здесь,  
Мастеров, чьи изделия заполнили сад,  
Совершенством невиданным радуя взгляд.  
Пусть же выставку эту во многих местах  
Славят мудрые люди на всех языках.  
Пусть повсюду в газетах напишут о том,  
Как почетно, как ценно владеть ремеслом,  
Чтобы добрая слава людей ремесла  
Прогремела повсюду, стократ возросла.  
Пусть придут в этот сад мастера для того,  
Чтоб упрочить, расширить свое мастерство.  
Много ценных изделий, представленных тут,  
Несомненно их разум и взор привлекут.  
Для того, кто пытливым умом наделен,  
Для того, кто к науке душой устремлен,  
Эта выставка—кладезь. Увидев ее,  
Обновит и умножит он знанье свое [с. 75, 76].  
Здесь, дивясь мастерству всех народов и стран,  
Восхищались мы также трудом мусульман.  
Вот хотя бы отливка чугунных котлов—*

---

<sup>1</sup> Фрагменты из стихотворения печатаются по тексту: Фуркат. Избранное /Пер. В.Липко, Н.Гребнева. Написано в 1890 г. во время пребывания Фурката в Ташкенте.

*Заслужила немало восторженных слов.  
Да! Чудесные вещи заполнили сад,  
Совершенством невиданным радуя взгляд.  
Привлекла эта выставка многих людей—  
Мастеров, изоцренных в работе своей.  
Собрались они вместе на дружный совет.  
Разум каждого—светоча яркого свет!  
Знания каждого—редких алмазов гора!  
Были также и русские тут мастера.  
Говорили: «Прославлен не зря Туркестан.  
Выше всяких похвал мастерство мусульман!» [с. 77].*

***Из стихотворения «В концертном зале»<sup>1</sup>***

*Друзья, вниманье! Звукам путь открыт.  
Перо мое, как флейта, зазвучит.  
О музыке поговорить хочу,  
Напевов сладость восхвалить хочу.  
О музыкальном вечере я вам  
Стихами впечатленье передам.  
И прежде на спектаклях я бывал,  
О них отчет в газетах вам давал.  
О двух вам представленьях рассказал:  
Ходил в театр я и в концертный зал.  
Потом не раз мне было суждено  
Пить музыки чудесное вино.[...]  
Но музыку, приходится признать,  
Еще мы не умеем изучать.  
До совершенства коль она дойдет,  
То птицы остановят свой полет,*

---

<sup>1</sup> Там же. Пер. С.Лиходзиевского. Написано в 1890 г.

*Заслушаются ею ветерки,  
Забудут прогуляться у реки,  
И соловья и горлинку в саду  
В смятенье эти звуки приведут.  
Текут напевы, весело журча,  
Серебряными струями ключа,  
Подобно камушкам на дне, звенят.  
Другие схожи с ласковой волной  
На море под небесной синевой.  
То нежно улыбается волна,  
То зашумит, нахмурится она.  
Вот так и песня: то ласкает нас,  
То в размышленья погружает нас.  
Все в звуки исполнитель перельёт—  
И что он чувствует и чем живет.  
Бывает, горе угнетает нас,  
Бывает, радость оживляет нас,  
Иной, бывает, мечется в беде,  
Вся жизнь его – в безрадостном труде.  
Он стонет под ударом неудач,  
И слышатся его проклятья, плачь.  
У одного в душе царит печаль,  
И, как болезнь, его томит печаль.  
Другой же слишком радостен порой,  
Вполне доволен он своей судьбой.  
Иной познал огонь в крови своей,  
Поведать хочет о любви своей.  
Способно всё искусство передать,  
Любое может чувство передать,  
И музыкант расскажет обо всём,*

*Родным ему мелодий языком.  
А слушателя музыкальный ритм,  
Великим наслажденьем одарит.  
Я сам однажды это испытал,  
Достоинства рояля я познал.  
Фуркат, надейся: может, наш народ,  
Как я, послушать музыку придёт.*



## **А б д у л л а А в л о н и**

**( 1 8 7 8 – 1 9 3 4 )**

*Абдулла Авлони* – выдающийся просветитель, педагог, поэт, драматург, актер, собиратель музыкального фольклора, журналист, государственный и общественный деятель, яркий представитель джадидизма, профессор, Герой труда.

Абдулла Авлони родился 12 июля 1878 года в Ташкенте в махалле Мерганча в семье ремесленника-ткача. С 7 лет начал учиться в старометодной школе, а затем с 12 лет в медресе, которую закончил в 1895 году. Он помогал своему отцу в работе, активно занимался самообразованием, изучал литературу. Авлони в совершенстве овладел арабским, персидским и русским языками. На узбекский язык им переведены работы Толстого, Ушинского. В 1906 году Авлони стал публиковать свои собственные стихотворения. Авлони организует выпуск газет – «Тара==ий» («Путем прогресса», 1906), «Шухрат» («Слава», 1907), «Осиё» («Азия», 1908).

В 1908 году в районе Мирабад Ташкента Абдулла Авлони открывает новометодную школу, в которой сам преподает узбекский язык и литературу. Он организовал «Жамияти Хайрия» («Благотворительное общество», 1909), где помогает детям сиротам в получении образования. Также Авлони открыл

школу в районе Дергез Ташкента (1912). Совместно с Мунавваркори Абдурашидхановым, Мухаммеджаном Пешаходжаевым, Тавалло, Рустамбеком Юсуфбековым и другими передовыми и состоятельными людьми Абдулла Авлони организует ширкатные хозяйства – различные объединения «Нашриёт» («Издательство», 1914), «Мактаб» («Школа», 1916).

В 1913 году Абдулла Авлони при материальной и духовной поддержке М.Абдурашидханова и других высоко образованных, уважаемых и состоятельных людей Ташкента создает первую в Узбекистане театральную труппу «Туран» и становится её руководителем. Открылся театральный сезон этой труппы 27 февраля 1914 года в театре «Колизей» (в последствии театр им. Свердлова) пьесой Махмудходжи Бехбуди «Падаркуш» («Отцеубийца») в главных ролях – А.Авлони, С. Зиябаев, М. Пашаходжаева, Б. Аламов. В труппе работали такие выдающиеся режиссеры, драматурги и актеры, как Маннон Уйгур, сулейман Ходжаев, Сидки Рухулло, Гулям Зафари, Аброр Хидаятов, Абдурахман Акбаров, Шакир Нажмеддинов, Махсума Кариева, Абид Джа-лилов и др. Ставились пьесы Фитрата, Юнуса, Чулпана, Хамзы, Хуршида, Гаджибекова и др. Большой популярностью пользовались музыкальные спектакли, особенно музыкальная драма Гуляма Зафари «Халима» (1920). На основе этой театральной труппы «Туран» в дальнейшем были организован-ные ныне известные в Ташкенте театры – национальный драматический, музыкальной драмы и юного зрителя.

В 1917-1918 годах Авлони выпускает газеты «Туран» и «Интерокиюн». В 1919-1920 годах Авлони работает главным консулом советского посольства в Афганистане. Вернувшись, в Ташкент Авлони продолжает работать в системе народного образования. В 1921 году он главный редактор журнала «Касабачилар харакати» («Профсоюзное движение»), а также ответственный руководитель этого движения профсоюзов, заведует отделами женских и мужских училищ просвещения (1923-1924), преподает в Ташкентском военном училище (1924-1929).

В 1930-1934 годах А.Авлони заведует кафедрой в Среднеазиатском Университете (САГУ), профессор. В 1925 году ему было присвоено звание Героя труда.

Умер Абдулла Авлони в Ташкенте 25 августа 1934 года.

Всю свою жизнь Абдулла Авлони посвятил делу просвещения своего народа. Им создано большое количество работ по педагогике: «Биринчи муаллим» («Первый учитель», 1911), «Иккинчи муаллим» («Второй учитель», 1912). Если первую книгу можно назвать «Азбукой», то вторую – «Хрестоматией». Во вторую книгу вошли такие стихи Авлони, как «Мактаб» («Школа»), «Болалар болчаси» («Детский сад»), «Мактабга даъват» («Приглашение в школу»), «Илимсизлик балоси» («Беда неграмотности»), «Туркий гулистон ёхуд ахло» («Цветущий край и мораль», 1913). Эта книга является первым учебником по педагогике на узбекском языке в вопросах нравственности и морали. Каждой теме Авлони сочиняет также и стихи, что значительно усиливает восприятие и понимание данных нравственных и моральных категорий. «Адабиёт» («Литература») в 4-х частях. Сборник был создан на протяжении 1909-1915 годов. «Мактаб гулистони» («Цветущая школа», 1915), «Мардикорлар ашуласи» («Песня мардикоров – тыловых рабочих», 1917). На основе новой программы для 7 класса – «Адабиёт хрестоматияси» («Хрестоматия по литературе», 1933), сборники стихов и др.

По вопросам музыкального искусства, музыкальной педагогике музыковед Барно Мухамедова в статье «Авлоний ва муси=а санъати»<sup>1</sup> («Авлони и музыкальное искусство») пишет, что Авлони в своем творчестве и педагогической практике большое внимание уделял музыке. В его статьях, сборниках, стихах – «Санойи нафиса» («Театральное искусство»), «Муси=ий» («Музыкальность»), «Мактабга тарлиб» («Приглашение в школу»), «Ада-биёт» («Литература»), «Андижонда мусулмонга театр» («В Андижане театр в мусульманских традициях»), «Мардикорлар ашуласи» («Песня мардикоров»), «Маданият тыл=инлари» («Волны культуры») и др. –

---

<sup>1</sup> Мухамедова Б. Авлоний ва муси=а санъати //Ижтимоий фикр. Инсон шу=у=лари, 2003, № 1, б. 151-157.

рассматриваются вопросы музыкального искусства. Стоит выделить эти вопросы: единство музыки и природы, зарождение музыки и появление музыкальных инструментов, о благотворном воздействии музыки на человека, композитор и поэт, музыка и школа, музыка и театр, музыка и религия, современная культура и ряд других вопросов. Абдулла Авлони сам обладал красивым голосом и нередко показывал музыкантам, хору театральной труппы «Туран», что он хочет от их исполнения. Он специально сочинял стихи «Саодат шундадир», «Миллий налма», «Щофиздан» и др. к той или иной музыке. Например, вышеназванные стихи были написаны к музыкальным произведениям, «+ошларча», «Тасниф», «Баёти мероз».

В школах А.Авлони первым ввел уроки музыки с использованием таких современных для того времени музыкальных технических средств, как граммофон.

## **Ф и т р а т**

**( 1 8 8 6 – 1 9 3 8 )**

Абдурауф Абдурахим оглы, Фитрат – писатель, крупный ученый, педагог, государственный деятель, участник джадидизма. Первый узбекский профессор (1926). Абдурауф Фитрат родился в 1886 году в Бухаре. «Фитрат» – это его псевдоним, что означает «одаренный», «талантливый», «мудрый». Его отец Абдурахимбай узбек, занимался торговлей. Мать Бибиджан таджичка, образованная женщина своего времени, много сил отдавала воспитанию детей. Начал учиться Фитрат в старометодной школе, а затем учился в медресе Мир Араб. В совершенстве освоил арабский, турецкий языки, а также прекрасно знал историю и культуру народов Востока. В 1902 – 1903 годах совершил хадж: был в арабских странах, Турции, Индии. В 1906 – 1908 годах посетил города России – Москва, Петербург и др.

Фитрат был одним из руководителей движения джадидов, широко распространившегося в конце XIX и начале XX века в Крыму (его основатель Исмаилбек Гаспринский), Турции, Поволжье, Средней Азии и других городах Востока. Основные идеи этого движения были – «объединение и суверенитет», «просвещение и прогресс», «единство между Востоком и Западом». В Узбекистане стали открываться новометодные (многопредметные, с классно-урочной системой) школы. К школьным предметам готовились новые программы и учебники. Также стали

организовываться образовательные и благотворительные общества. С помощью одного из таких обществ – «Тарбияи атфол» («Воспитание детей»). Фитрат в 1909 году на четыре года уезжает на учебу в Стамбул. Там он пишет свои первые литературные произведения – «Мунозара» («Полемика»), «Сайща» сборник стихов о независимости и патриотизме, в 1912 году публикуется его книга «Сайёши щинди» («О путешествии в Индию»). Эти произведения проникнуты идеями джадидизма. В Турции под влиянием движения «младотурков» Фитрат организует «Бухоро таълими маориф жамияти» («Просветительское общество по образованию в Бухаре»).

Вернувшись на Родину Фитрат занимается учительской деятельностью, участвует в организации новометодных школ, пропагандирует идеи джадидизма, становится одним из руководителей движения «младобухарцев». В эти годы (1914-1916) он пишет работы «Ращбари нажот» («Путь спасения»), «Ойла» («Семья»), «Мавлуди шариф ёки Муръоти хайр ул-башар» («Святая милость или цели благодеяния человечества»). С 1917 года в Самарканде работает редактором газеты «Щуррият» («Свобода»). В 1918 году Фитрат переезжает в Ташкент, в 1919 – 1920 годах организует литературно-просветительский союз «Чи\атой гурунги» («Чигатойская беседа») и журнал «Тонг» («Рассвет»). Девиз этого журнала – «Мия ызгармагунча бош=а ызгаришлар негиз тутмас!» («Пока не изменится сознание, других изменений не жди!»). Затем после образования Бухарской НСР Фитрата назначают в Бухаре Министром просвещения (1921), Министром иностранных дел (1922), председателем Совета по народному хозяйству, зам. Председателя ЦИК и Совета Министров и ряд других должностей. При его активном участии за рубеж в Германию на учебу было отправлено 70 одаренных и талантливых детей.

В 1921 году в Бухаре Фитрат открывает «Музыкальную школу Востока». Становится её директором и предоставляет в дар этой школе, свой участок.

Обучение в этой школе велось на основе узбекских музыкальных традиционных методов. Там он организует с помощью народных хафизов Ота Гияса, Ота Джалола и композитора В.А.Успенского первую нотную запись шашмакома. Эта работа была опубликована под названием – «Шесть музыкальных поэм (маком)» под редакцией Фитрата и Н.Н.Миронова, Бухара-Москва – 1924.

В эти годы (1921-1923) наряду с творчеством, Фитрат активно занимается государственной деятельностью. По его инициативе и при его непосредственном участии в Бухарской республике узбекскому языку придается статус государственного. Организуется сбор у населения редких книг, а также богатая библиотека Эмира и его сподвижников объявляется собственностью государства. Для вакуфных работ (национализации имущества) Фитрат приглашает из Ташкента Мунаввар Кори Абдурашидханова, а для организации и работы в государственном театре Маннона Уйгура (режиссер, актер, драматург) и Чулпана (писатель, драматург, переводчик, критик).

В 1923 году прибывшая из Москвы комиссия, под предлогом перевода и вызова Фитрата в Москву, снимает его с работы. В Москве Фитрат работает в НИИ Востоковедения, а также читает лекции в Ленинградском университете, где его рекомендуют, а затем и утверждают в ученом звании профессора (1926).

В 1926 году Фитрат возвращается в Узбекистан. С 1927 по 1937 год Фитрат в основном занимается творческой, научной и педагогической деятельностью. Работает в Самаркандском институте высшей педагогики, Бухарском и Ташкентском институте учителей, НИИ Культурного строительства Узбекистана, Ташкентском НИИ языка и литературы. В эти годы он активно сотрудничает с учеными, имеющими мировую известность – А.Самойлович, С.Малов, Е.Э.Бертельс. Крупные узбекские ученые, литераторы Яхъё Гулямов, Ибрагим Муминов, Ойбек, Хади Зарипов, Иззат

Султан, Комил Ёкубов непосредственно или косвенно считали Фитрата своим учителем.

В 1937 году в период культа личности, репрессий Абдурауф Фитрат вместе с такими государственными деятелями и писателями, как Файзулла Ходжаев, Абдулла Кадыри, Усман Насыр, Чулпан, Эльбек был арестован и в 1938 году 4 октября за день до назначенного срока расстрелен. Посмертно реабилитирован. Эта трагедия периода культа личности и репрессий унесла из жизни тысячи безвинных и достойнейших сынов своей родины.

Вклад Абдурауфа Фитрата в развитие узбекской литературы, искусства, науки, педагогики, благоустройства общества настолько велик, что его с полным основанием можно считать одним из самых крупных деятелей Узбекистана в XX веке.

Его литературные произведения – «Мунозара», «Саёхи Хинди», «Қиёмат», «Меърож», «Оқ мазор», «Зайд ва Зайнаб», «Защронинг иймони» и др.; стихи – сборник стихов «Наъра», «Сайща», «Юрт кайлуси», «Миррих юлдузига», «Шарқ», «Шоир», «Ўзбек ёш шоирлари» и др.; произведения для театра – «Бегижон», «Қон», «Абу Муслим», «Темур сағанаси», «Ўғизхон», «Тўлқин» (оперное либретто), «Чин севги», «Щинд ихтилолчилари», «Абулфайзхон», «Шайтоннинг тангрига исён», «Арслон», «Шыриши Восе» и др.; научные литературоведческие работы – «Бедил», «Навоийнинг форсий шоирлиги ва унинг форсий девони тўғрисида», «Қутадғу билиг», «Аҳмад Ясавий», «Ясавий мактаби шоирлари тўғрисида текширишлар», «Ҳиббат ул-ҳаққойик», «Ўзбек шоири Турди», «XVI асрдан сынгра Ўзбек адабиётига умумий бир қараш», «Мухаммад Солих», «Форс шоири Умар Хайём», «Машраб», «Фарходу Ширин» достони тўғрисида, «Шеър ва шоирлик», «Адабиёт қоидалари», «Санъатнинг маншаи», «Аруз ҳақида» и др.

В области педагогики, просвещения, музыковедения и музыкальной педагогики «Рацбарӣ нажот» («Путь спасения», 1913), «Ойила» («Семья», 1916), «Мавлюди шариф ёки Муръоти хайр ул-башар» («Святая милость или цели благодеяния человечества», 1914), «Ы=ув» («Учеба», 1917), в

соавторстве с К. Рамазан и Ш. Рахими учебник «Она тили» («Родная речь», 1918), «Ўзбек тилининг сарфи туʻрисида» («О морфологии узбекского языка», 1925), «Сарфи забони тожики» («Морфология таджикского языка», 1925), «Ўзбек тили қоидалари туʻрисида бир тажриба: Сарф» («Практические правила узбекского языка: Морфология», 1925), «Ўзбек тили қоидалари туʻрисида бир тажриба: Нахв» («Практические правила узбекского языка: Синтаксис», 1926), «Адабиёт қоидалари» («Законы литературы», 1926), «Турк адабиёти намуналари» («Образцы тюркской литературы», 1926), «Ўзбек адабиёти намуналари» («Образцы узбекской литературы», 1928), «Энг эски турк адабиёти намуналари» («Самые ранние образцы тюркской литературы», 1928), организация и редактирование совместно с Н.Н.Мироновым нотной записи шашмакома, опубликованной под названием – «Шесть музыкальных поэм (маком) – 1924, «Ўзбек муси=аси туʻрисида» («Об узбекской музыке»), «Ўзбек классик муси=аси ва унинг тарихи» («История узбекской классической музыки», 1927) и др.

Самой крупной работой Фитрата в области музыковедения и музыкальной педагогики, положившей основу развития этих наук в XX веке, можно считать выше названную «Ўзбек классик муси=аси ва унинг тарихи» («История узбекской классической музыки»).<sup>1</sup> В этой книге на большом фактическом материале работ ученых и музыкантов (Джами, Навои, Бабур, Мараги, Урмави, Мухаммад ибн Махмуд, Мухаммад Юсуф, Рауф Яқтабек, Каукаби, Дарвиш Али Чанги, Мулла Бекджан, Гулям Зафари, М. Юнус, Кари Якубов, Н.Н. Миронов, В.А. Успенский и др.) Фитрат рассматривает историю, теорию, педагогику как восточной музыки в целом, так и узбекской музыки в частности. Говорится о необходимости подготовки современных высоко квалифицированных ученых – музыковедов, а также скорейшей нотной записи имеющихся музыкальных образцов. В работе анализируются отдельные исторические периоды, систематизируется подход к их изучению,

---

<sup>1</sup> Данный перевод названия этой работы на русский язык взят из оригинала самой книги Фитрата опубликованной – Самарканд - Ташкент: Узгосиздат, 1927.

рассматриваются макомы, их разделы и части, система усулей, понятия «на\ма», «ни=ра», связь музыки со стихотворными метрами «аруз», «бармак», даются характеристики музыкальных инструментов. В обзоре истории музыки Фитрат говорит, что появление такого понятия, как «восточная музыка» связано с созданием мусульманскими народами «единой школы» («мадраса бирлиги»).

В плане музыкальной педагогики и ее влияния на развитие узбекского музыкального искусства можно отметить тот факт, о котором Фитрат пишет в своей работе, что во времена Тимура «благодаря творческому вдохновению, приехавших отовсюду ученых, специалистов это искусство оживилось и окрепло. Привезенные со всех концов исламского Востока музыкальные инструменты, музыканты послужили для развития, подъема нашей сегодняшней классической музыки. За короткое время появились свои крупные музыковеды».<sup>1</sup> Такие известные ученые музыканты, как Мараги, Урмави также были в числе приехавших и внесших свой неоценимый вклад в развитие музыкальной науки и искусства.

Из истории узбекской музыкальной педагогики об известных учениках и школах, созданных Наджмиддином Каукаби, Хафизом Ахи, Амиром Фатхи в работе Фитрата мы находим следующие сведения: «Таким же как Ходжа Абдулкадыр Мараги во времена Темура, был Каукаби у узбеков. В числе известных музыковедов Ходжа Хасан Насари, Мавлано Хасан Каукаби, Ходжа Мухаммад Каукаби, самаркандец Риза, самаркандец Баки Джаррах были учениками Наджмиддина Каукаби (получившего образование в Герате – Р.К.). Вторым приехавшим из Герата в Туркистан был учитель музыки Хафиз Ахи. Его тоже привез Убайдуллахан, самые известные ученики этого наставника, воспитанные в Туркистане – ташкентец Ходжа бобо чанги, ташкентец Дарвиш Максуд (был начальником мехтарханы в Ташкенте у баба Ахмаджана).

---

<sup>1</sup> Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Т., 1993, с. 40 // перевод Р. Кадырова.

В девятьсот семидесятых (хаджры-Р.К.), когда на ханском престоле восседал известный узбекский хан Абдуллахан появился крупный музыковед Хафиз Дарвиш Али чанги. Воспитанный во времена Абдуллахана он был учеником Ташкентского музыковеда Амира Фатхи. Его предки тоже были музыковедами».<sup>1</sup>

Далее Фитрат говорит о хорезмской школе Ниязханхаджи и ее учениках, а также о «хорезмской нотации» Палваннияза мирзабаши Камила и методы ее использования.<sup>2</sup>

В заключении книги в «Послесловии» отмечается крайняя необходимость нотной записи узбекской музыки, организации музыкальных учебных заведений, подготовки современных высоко квалифицированных специалистов музыкантов.

### **«История узбекской классической музыки»<sup>3</sup>**

#### **Введение**

Если за последние годы Комитетом по изучению узбеков собрано достаточно сведений на узбекском языке по литературе и истории, получив при этом хорошие научные результаты, то серьезных исследований касающихся узбекской музыки не было. Основная причина здесь в том, что работающие в этой области или по сути знающие теорию музыки и специфику восточной музыки музыковеды отсутствуют.

Обозначить основы узбекской музыки, определить ее составляющие элементы, исторические периоды с полной их характеристикой, открыто представить и в результате сделать объективно научные выводы не возможно, пока у нас не появятся свои ученые-музыковеды. Параллельно с этим, говоря, что у нас нет ученых-музыковедов, мы не можем не включаться в область научного и исторического исследования национальной музыки, по мере возможности мы должны работать в этой области, публикуя в

---

<sup>1</sup> Там же, с. 45 – 46.

<sup>2</sup> Там же, с. 49.

<sup>3</sup> Перевод Р. Кадырова по кн: Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи Нашрга тайёр. К.Хусан, шарх. А. Рустам, мухар. А. Самад. Т., 1993.

печати накопленные и наработанные сведения. Мы верим, что сейчас собранный материал, пусть даже в нем будут недостатки научно-методического характера, однако вовремя собранный этот материал в дальнейшем окажет большую помощь для научных работ.(3).

Представляемая «История узбекской классической музыки», составлена товарищем Фитратом на основании поручения Комитета по изучению узбеков. Комитет считает, что если эту работу нельзя представить учащимся как историю узбекской музыки, то для изучения отдельного периода истории узбекской музыки это является ценным материалом.(4).

### **Восточная музыка**

У нас по отношению к «западной музыке», действует термин «восточная музыка». Сегодня под этим термином понимается музыка тюркских, арабских и персидских народов.

Взятые из выше приведенного понятия восточная музыка теоретические основы также едины с ней. Всего (этих действующих основ) 12 макомов. Все их основы, все их ритмы едины. Несмотря на это, между тюркской, арабской и персидской музыкой имеются свои некоторые характерные различия, но также слушая одну, а потом другую музыку мы часто не замечаем этой разницы.

Эти специфические различия тюркской, арабской и персидской музыки, подобные им есть и в тюркской османской, азербайджанской и узбекской музыке.

Также как различия между узбекской и азербайджанской музыкой, есть различия между азербайджанско-османской музыкой. Однако, как было отмечено мною выше, все эти различия объединены в понятии «восточная музыка», единого вида теории и методологии.(5). [...]

Мы говорили, что в Восточной музыке действуют 12 макомов. Автор «Зубдатул-адвор» («кругов») Абдулкадыр Мараги, автор «Шарафиййа» («Прославление») Сафиуддин Урмави, автор «Нафойисул-фунун» («»)

Мухаммад ибн Махмуд и других крупных ученых до узбекского ученого музыканта Каукаби все они показывают следующие названия 12 макомов:

- |            |             |
|------------|-------------|
| 1. Рост    | 7. Буслик   |
| 2. Исфацон | 8. Ушшо=    |
| 3. Иро=    | 9. Щусайний |
| 4. Кучак   | 10. Зангула |
| 5. Бузрук  | 11. Наво    |
| 6. Щижоз   | 12. Роцавий |

Среди них «Кучак» имеет свое второе название «Зерафкан».

У «Щижоза» второе название «Нигорий».

### Усуль

Как отмечают ученые музыканты, что ощущение определенной протяжности, длительности звука называется «на\ма». Будучи звуком, длящимся во времени (т.е. длительностью) имеет также и свое начало [...] которое называется «ни=ра» (для нужного чередования ни=ра во времени – Р.К.) определяют необходимый усуль<sup>1</sup>. Ученые музыканты отмечают (определяют) усуль таким образом: в «куй»-е идущие во взаимосвязи «ни=ра» в форме (тан) называют «сабаб-и хафиф», в форме (тана) – «сабаб-и ка=ийл», в форме (танан) – «ватад», в форме (тананан) называют «фосила».

Вот в этих (тан, тана, танан, тананан) формах взаимосвязи разных ни=ра обозначается единый порядок музыкальных усулей.

Для ритма «Танан-тан-танан-тан» (фаъулун, фаъулун) определяют «Щазаж». Для ритма «тан-танан-тан-танан» (фоийлун, фоийлун) определяют «рамал». Таким образом, выстраиваются круги (периоды-Р.К.) усулей. Кругов усулей бывает одних пятнадцать, других семнадцать, ... двадцать четыре – двадцать семь. Среди самых известных ритмических кругов

---

<sup>1</sup> Вместо принятого в древней арабо-персидской литературе термина «ийкоь», Фитрат пользуется термином «усуль», как наиболее понятный в общем обиходе.

называют следующие двенадцать: шазаж, рамал, вофир, дуйак, фохтозарб, туркий, мухаммас, сакийл, чанбар, зарб-и =адим, зарбу-л-фатш. (один усуль Фитратом не отмечен, Р.К.) (7). [...]

### **Узбекская музыка**

В нашей литературе, как и в музыке, есть два направления. В литературе есть как стихотворный метр «аруз», так и не аруз, то есть стихотворный метр «бармак». Аруз, имеет ирано-арабское влияние, используется поэтами дворцовой школы, а метр бармак используется народными поэтами.

В музыке происходит тоже самое. Есть мелодии, основанные на метрической форме усуля и основанные не на усуле. С музыкой построенной на метрической форме усуля связана деятельность музыкантов исполнителей дворцовой школы.

Мелодии, построенные не на метрической форме усуля, создаются народом, народными исполнителями и певцами. Однако «без усуля» это не значит, что эти мелодии, эти песни не имеют никакой формы. Это тоже самое, что в литературе «аруз» и «бармак». Вместе с тем народные мелодии, народные песни имеют яркие, зажигательные интонации. Они строятся не на метрической форме усуля «тан-танан» или «бум-бак», а рождаются из сердца народа от переполнения чувств. Народные песни и мелодии их «интонации» нами не изучались. В народной поэзии рассматриваются некоторые правила, весьма не значительные формы метра бармак, а о народных мелодиях эти понятия не выстроены.

Осуществить эту работу я тоже не могу обещать. Так как об этом у меня нет никакого материала и я не музыкант и не музыковед. Моя связь с музыкой заключается в следующем: я люблю нашу музыку, много ее слушаю, эта любовь к музыке заставляет меня искать и изучать старую и новую литературу о музыке. Другого у меня ничего нет. На этом основании в данный момент изучать народную музыку не представляется возможным.

Этого не следует от меня ожидать. А теперь давайте перейдем к усульной, нашей классической музыке «шашмакому», состоящей из шести макомов: (10).

- |           |           |
|-----------|-----------|
| 1- Бузрук | 4 - Дугош |
| 2- Рост   | 5 - Сегош |
| 3- Наво   | 6 - Ирош  |

Каждый из этих макомов делится на три раздела. Первый раздел – только инструментальный. Называется он «мушкилот». Вторым разделом – инструментальный и вокальный. Называется «наср». Третий раздел – инструментальный, вокальный и с танцами или только инструментальный с танцами. Называется он «уфар». Каждый из этих разделов макома состоит не из одного, а из целого ряда музыкальных частей. Например, в разделе «мушкилот» макома «бузрук» имеется семь музыкальных частей.<sup>1</sup> В разделе «наср» макома «бузрук» имеется четыре «кюя», десять «тарона», один «сипориш» (11).

Организация и исполнение «шашмакома» проходят в следующем порядке: два танбура, один дутар или с двумя танбурами один кобуз (вместо кобуза может быть третий танбур, который исполняется со смычком), сидят два или три певца, начинают музыкальные инструменты. Один человек на дойре дает усуль. Исполнители придерживаясь усуля, заданного дойрой, начинают игру выбранного ими макома с раздела мушкилот. Завершив мушкилот, без остановки переходят к разделу наср.

После перехода к разделу наср, участвующие два или три певца берут дойры и также поддерживают усуль. Дающие усуль дойры играют тише голоса, в любом случае инструменты не должны заглушать голос. Один из певцов начинает исполнять первый номер раздела наср. После завершения первого номера, для перехода на второй, между ними исполняется «тарона»,

---

<sup>1</sup> В сноске Фитрат подробно рассматривает книгу: Мулла Бекжли Рацмон Ыли, Мушаммад Юсуф Девонзоди «Хоразм муси=ий тарихчаси». М., 1925. Фитрат говорит о неправомерности считать «панжгош» седомным макомом и др. – Р.К.

состоящая из пяти маленьких мелодий. Это необходимо для осуществления плавного перехода из одной тональности, из одного ритма первого номера ко второму, после завершения певцом первого номера, «тарона» исполняется всеми певцами вместе. Далее начинается второй номер. Поет один певец. Когда начинается тарона опять присоединяются все певцы. Таким образом, номер за номером завершается раздел наср и начинается танцевальный раздел «уфар». Танцевальный номер может исполняться как с инструментальным, так и с вокальным сопровождением вместе. В «уфаре» есть еще один момент, когда начинается пение, то усуль поддерживается двумя-тремя дойрами.

### Усуль

Рассмотренные нами ранее в общевосточной музыке слогосочетания усулей были представлены нами как (тан-тана-тананан). В книгах о музыке со времен узбекских певцов Субханкули, Абдуллахана, Убайдуллахана, времен Навои книге «Рисола-й муси=а» («Тракт о музыке») Джамии и ранее написанных книгах о музыке, везде слогосочетания усулей дается (тан-тана-танан) и это действительно так. Однако, сегодня в нашей музыке слогосочетания усулей не (тантана-тананан), а (бак-бака-бака-бум) (12).

В «Хоразм мусика тарихчаси» («История классической музыки Хорезма») вместо этого показаны ни=ра (та=та=а-та=та=губ).(13) [...]

\*\*\*

*(Далее Фитратом рассматриваются усули, разделы, части, номера различных макомов – с. 13-24 – Р.К.).*

\*\*\*

Кроме них (макомов-Р.К.) есть «народная музыка» или «терма» их бесчисленное количество видов и мелодий. Они не укладываются в шашмакомную систематизацию.

Даже в систему усулей (шашмакома-Р.К.) они не всегда укладываются. Тем не менее их музыкальная природа (внимание к ним) от этого не

снижается, даже возрастает. Как народная литература не подходит под систему усулей аруза, так и народная музыка не поддается системе усулей шашмакома, развиваясь своим путем. Различия между ними: народные (литературные-Р.К.) системы (24) известны нам под одним названием «метрабармак». Это различные пяти, семи, девяти, одиннадцати... типы форм. Что касается о путях сочинения народных мелодий, то до сих пор об этом не проводилось исследования и сведений об этом у нас нет. Появление узбекских музыковедов хорошо знающих европейскую теорию музыки, способных проводить исследования народной литературы, народных песен открыло бы новый мир также и для европейской музыки. Во всяком случае мы ждем это, а сейчас (только) перечислим названия известных на сегодняшний день народных песен.

Благодаря Гуляму Зафари, М.Юнусу собравшим и опубликовавшим сборник под названием «Эл ашулалари» («Народные песни») изданного в 1925 году в Ташкенте Узбекским Государственным издательством мы можем представить названия этих песен:

«Бегижон укам», под названием «Ёрларим» три-четыре, «Боролмадим», «Алпомишим», «Яллама-ёрим», «Додимла ет», «/айро-\айро», «Реза», «Ырто=», «Омон», «Гул лола», «+ызижон», «Нор», «Гулёр», «Дыст-дыст», «Алъамон», «Анорхон ёрим», «Алла алиёр алла», «+ош\арча», «Чиройлик», «+ани-=ани», «+изгина», «Маллахон», «Гул ыйун», «+изил гул», «Чаманда гул», «Бодом =обо=», «Олма - анор», «Яланг даврон», «Щой менинг ёримсан», «Дыст худойим». «Омон - омон», «Ёр-ёр»...

Мелодии, ритм, тональность этих песен не ясны [...]

*(Далее Фитрат дает краткие пояснения двум песням и продолжает список-Р.К.).*

«Дегма», «Тыл=ин», «+альабанди», «Чорпот-и оразе-и Урганч», «+ышчинар», «+ыйлакчан», «Нарзу», «Эшбой», «Гирён=озо=», «Абдурацмон беги», «Жунайдийхон», «Сарбозий», «Солти=» («Кычабо\» другое название), «Рощат» и мн. др. песен(25) [...]

*(После кратких пояснений о трёх песнях Фитрат делает следующее заключение – Р.К.).*

Заключение: так мало говорить о народных песнях считаю не серьезно (смешно), однако на большее нет возможности. После соответствующего решения научного центра и выше стоящего Комиссариата Просвещения необходимо организовать исследования народной музыки (песен), создать комиссии и осуществить нотные записи этих песен (26).

*(Далее на с. 26-35 Фитрат рассматривает и дает характеристики музыкальным инструментам – танбур, мизроб, дутар, рубаб, кабуз, чанг, гиджак, най, кушнай, сурнай, балабан, карнай, доира, нагора – Р.К.).*

## **Краткий обзор истории музыки**

### **Тюркская музыка**

В начале книги, несмотря на своеобразие (различие) методов, с позиции «единства» основ и теорий мы говорили о существовании «Восточной музыки». Это единство возникло после арабского завоевания и, конечно, в результате создания мусульманскими народами «Единой школы» («Мадраса бирлиги»).

Нельзя сказать, что до арабского завоевания между разными народами Востока не было никакого взаимообмена; взаимообмен был и очень активный, но только как взаимообмен. Не было так, что «одно бралось – другое отбрасывалось» (35).

В этих условиях взаимосвязи, до появления восточной единой музыки была ли у тюрков единая музыка со своими главными устоями и главными теориями? Если была, то какая? Это нам не известно. Благодаря арабской исламской политике вместе с многими национальными произведениями и музыка погребена в неизвестности. Остаются ли следы после великого каравана, прошедшего по большому пути? Также и следы тюркской музыки, оставшиеся до арабского завоевания. Рассмотреть их думаю будет не бесполезно (36).

*( В этом разделе Фитрат на большом фактическом материале рассматривает такое древнее тюркское наследие, как: Бахши – узон – кобуз. «Бахши» - певец сказитель, «узон» (на огузско тюркском) – бахши, «Кобуз» - используемый и в наше время струнный щипковый музыкальный инструмент – Р.К.).*

О тюркской музыке турецкий музыковед Рауф Яктабек, опираясь на работу Хаджи Абдулкадыра Мараги говорит, что в ней выделяется три вида усулей.

Все мелодии, песни тюрков исполняются на основе трех усулей («усул доира»). Назывались эти песни и мелодии «куг».<sup>1</sup>

Говорят, что в Китае есть триста шестьдесят мелодий (37). На съездах тюркских каганов эти триста шестьдесят мелодий исполнялись в день по одной и завершали их в течение одного года. Из этих трехсот шестидесяти «кугов» главные – девять «кугов». Их названия: (Улу= куг, Аслончап, Бурс, +уладу, +утатку, Бурстарлай, Жантой, Щантой, Шандак). (Собрание национальных исследований). На основании находящейся у меня книги «Туцфату-с-сурур» (автор Дервиш Али чанги – Р.К.) Ходжа Абдулкадыр Мараги отмечал, что служившего у тюркского Султана Увайса найий Эльхани Амир Темур привез в Самарканд как большого ученого в области музыки. Высказывания этого ученого-музыканта, который большую часть жизни провел в тюркских дворцах и представившего на основании своих наблюдений вышеприведенные названия («кугов» – Р.К.) не вызывают сомнений. О выше изложенном Ходжа Абдулкадыр тоже считает, что: «прежняя тюркская музыка находилась под воздействием Китая». Навои в своей книге «Мизону-л-Авзон» также дает «систематизацию» тюркских стихотворных метров и выделяет в них «Ар\уштик», имеющий определенную «усульную переодичность», отмеченную в некоторых книгах о музыке, а также представляет названия других тюркских песен (38).

Какую бы страну не завоевывал Темур (39), оттуда он привозил в Самарканд лучших учёных, мастеров, поэтов, деятелей искусств. Этим путем он старался сделать свою столицу самым великим городом; крупные учёные-

---

<sup>1</sup> Может быть связано это с сегодняшним понятием слова «куй»?

музыканты – автор книг о музыке «Зубдату-л-адвор», «Ма=осиду-л-алхон» Абдулкадыр Мараги и автор книги о музыке «Шар=иййа» Сайфиддин Абдумумин Урмавий также были в числе этих приглашённых.

До Темура в Средней Азии взаимодействие арабо-иранских основ в музыкальном искусстве тоже было. Однако по приказу Темура, благодаря творческому вдохновению приехавших отовсюду ученых-специалистов это искусство оживилось и окрепло. Привезенные со всех концов исламского востока музыкальные инструменты, музыканты послужили для развития, подъема нашей сегодняшней классической музыки. За короткое время появились свои крупные музыковеды. По данным «Тухфату-с-сурур»<sup>1</sup> великий Мирзо Улугбек также считался ученым в области музыки. Во времена правления детей Тимура появились мастера исполнители на кануне Дервиш Ахмади (самаркандец), на нае Султан Ахмад (самаркандец), на тюркском и на фарси автор двух сборников (деванов) и трактата по музыке каракульца Хисами, автор книги о музыке хорезмиец Абул Вафо, врач и учёный музыкант из Балха Мавлано Сахиб, известный бастакор своего времени шахрисабец Абулбарака и другие послужили (развитию) музыкального искусства. Исполнитель на нагоре и поэт Кадыми, учитель музыки Навои Ходжа Юсуф Бурхан. Дядя Навои Мухаммадали Гариби тоже был известным музыковедом того времени.

Во времена Улугбека, когда на защите святых устоев Самарканда стоял выдающийся религиозный деятель Ходжа Ахрор стало появляться «религиозное противоречие» («Аксу-л-Щаракат»). Это повлияло на возникновение в стране Улугбека беспорядков. Результатом чего стала гибель Улугбека.

И вот после этих трагических противоречий центр «прекрасных искусств» из Самарканда переходит в Герат. Находясь под защитой Хусайна Байкары и Алишера Навои в Герате начинается «золотой период» развития чигатайской литературы и чигатайской музыки. Рассказывая о знатоках

---

<sup>1</sup> «Тухвату-с-сурур» книга Хафиза Дервиша Али Чанги.

музыки Герата при Хусайне Байкаре (40), с позиций величия личности, в первую очередь надо говорить о Навои.

Навои изучал музыку у известного ученого-музыканта Ходжи Юсуфа Бурхана. Поэтому хорошо знал теоретико-практические основы музыки. Мирзо Бабур в своей знаменитой книге перечисляя произведения Навои говорит: «что еще связывает его с музыкальной наукой (творчеством), то что у него есть эти прекрасные «накши» и прекрасные «пешравы»<sup>1</sup>, показывая тем самым, что Навои был искусным бастакором. Есть ли музыкальные произведения Навои, дошедшие до нашего времени? До сегодняшнего времени нами хорошо сохранены деваны, дастаны и все литературные произведения, а его музыкальные произведения сохранились ли или утеряны навеке? От современника Навои Джами до сегодняшнего времени сохранилось «На=ш-и-мулло»<sup>2</sup>, а от Навои сохранились ли музыкальные произведения, которые хвалил даже такой придирчивый искусствовед как Бабур? Окончательного ответа на эти вопросы мы не нашли. Но и совсем без сведений мы не остались. У нас есть одна мелодия, которая называется «+ари Навоий». В книге «Хоразм муси=ий тарихчаси» в пояснениях к мелодии «Навоий», отмечается: «Хотим сказать, что указанный под четвертым номером маком «Навоий» издревле назывался «Кадр-и Навоий»<sup>3</sup>, на протяжении долгих лет, исполняемый дутаристами узбеков Хорезма, этот маком, будучи узбекским национальным макомом передавался из уст в уста.

Принять сведения данные уважаемыми авторами этой книги о том, что эта мелодия была сочинена в Хорезме весьма сложно. Так как известно, что эта мелодия давно исполняется и в Бухаре, где ее считают произведением Навои. Мы слышали, что и в Фергане есть старая мелодия под названием «+ари-Навоий». Ташкентские музыканты называют ее «+ари Наво». Но это не верно. Они это взяли исказив ее названия «+ари-Навоий». Вот вкратце наше высказывание (41).

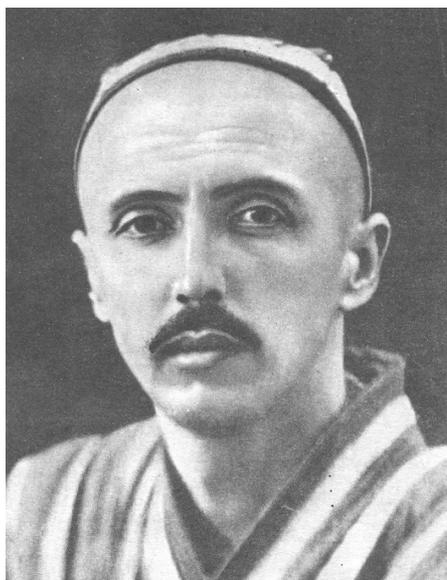
---

<sup>1</sup> В то время было принято мелодии со словами называть – «накш», мелодии без слов – «пешрав».

<sup>2</sup> Песня исполняемая в учебных помещениях подготовки ишанов.

<sup>3</sup> Наверное это «+ари-Навоий».

*(Далее Фитрат даёт нотный пример «Кари-Навои» - Р.К.)*



**Х а м з а**  
**( 1 8 8 9 – 1 9 2 9 )**

*Хамза Хакимзаде Ниязи* – известный поэт, писатель, педагог, театральный деятель, автор патриотических песен, работник народного образования, аллигатор.

Родился Хамза 6 марта 1889 года в Коканде в семье табиба (врача) Ибн Ямина Хакимджана. Мать Хамзы Джаханбиби любила в детстве петь ему песни и рассказывать сказки. Хамза начал учиться с 7 лет в старометодной школе, а потом в медресе (1896-1906). Некоторое время Хамза учился в русско-туземной вечерней школе И.В.Орлова и в медресе Намангана. Несмотря на возражение отца, в 1908 году Хамза недоучившись, оставляет медресе, так как работа священнослужителя его не привлекала. У народных музыкантов он научился играть на танбуре и дутаре. Он активно занимается самообразованием, читает книги, сам пишет стихи, работает в типографии, а также преподавателем в русско-туземной школе. В это же время в Ташкенте Хамза знакомится с учебными планами новометодных школ джадидов. И, сам открывает школы сначала в махалле Кашгардарваза (1910), а затем в Коканде (1911). Однако, эту школу закрывают и в 1913 году Хамза был

вынужден уехать из Коканда. Он побывал за рубежом в Афганистане, Индии, в Мекке, Медине, Шаме, Бейруте, Стамбуле и Одессе. В 1914 году вернувшись в Коканд Хамза вновь открывает школы «Дорил Ятом» («Школа для сирот»), а затем в 1915 году школу в Маргелане.

В период с 1905 по 1916 год Хамза уже автор большого количества литературных произведений, книг для школы и песен. Им написаны газели в стиле поэтов классиков, сборник стихов «Национальные песни» (ч. I), повесть «Янги саодат» («Новое счастье»), театральные пьесы, сборники песен: «Белая роза», «Красная роза» и др., учебники: «Енгил адабиёт» («Доступная литература – для 1 класса»), «У=иш китоби» («Книга для чтения» - для 2 класса), «+ироат китоби» («Книга для выразительного чтения»), стихи детям – «Наука», «Школа», «Учись!», «Книга», «Калям», «Мать», «Притча» и др. В своем творчестве и педагогической деятельности Хамза стремился к просвещению народа, выступал против неравенства, отсталости, колониальной политики царской России и за раскрепощение женщин. Поэтому многие его школы закрывались местными властями и он преследовался царской «охранкой».

В 1917 году Хамза работает редактором в журналах «Кенгаш» («Совет») и «Щуррият» («Свобода»). С приходом Советской власти Хамза становится убежденным коммунистом. Вступает в коммунистическую партию (1920). В 1917-1918 годах сочиняет песни «Хой, ишчилар» («Эй, рабочие»), «Яша Шыро» («Да здравствуют Советы»), «Ишчилар уйлон» («Подымайтесь рабочие») и др. Работая драматургом и режиссером в выездной драматической труппе города Скобелева (Фергана), Хамза создал ряд драматических пьес, одна из них «Бой ила хизматчи» («Бай и батрак», 1918). В это же время Хамза сотрудник культурно-просветительского отдела Ферганской области (1918), работал режиссером политической труппы «Ылка мусулмон» при политуправлении Туркестанского фронта (1919) и являлся директором школы «Дор ушшафа=а» (1920). В 1921 году Хамза работал руководителем театральной труппы при просветительской и военной

агитбригаде Бухарской области. В 1921-1924 годах Хамза заведует культурно-просветительскими учреждениями профсоюза Хорезмской области. В 1925 году Хамзу направили в Отдел народного образования Ферганской области и назначили заведующим отделом по ликвидации безграмотности. В 1926 году он становится постоянным инспектором областного отдела народного образования и работает учителем школы в селении Авваль.

В период 1926 года Хамза пишет пьесы «Прежние выборы», «Перед выборами», «Земельная реформа», а также ставшие популярными «Проделки Майсары», драму «Тайны паранджи» и ряд стихотворений «Узбекской женщине», «Предателям «Худжума»», «На смерть Турсуной» и др.

В 1926 году за плодотворную творческую деятельность и беззаветную общественную работу Хамза Хакимзаде Ниязи был удостоен почетного звания Народного писателя Узбекистана.

В 1928 году Хамзу направляют в Шахимардан, где он работает учителем и заведующим школы. За короткий срок ему удается построить новое здание школы, привлечь к работе специалистов с педагогическим образованием. По его инициативе в селении построили клуб и библиотеку. Продолжая совершенствовать свои знания в области музыки в 1928 году Хамза поступил в Самаркандский институт музыки и хореографии. В 1929 году Хамза был выбран депутатом Ферганского областного Совета депутатов трудящихся. Хамза (продолжал) активно заниматься агитационно-пропагандисткой деятельностью среди населения. И в одной из таких поездок 18 марта 1929 года было организовано покушение и Хамза был зверски убит реакционно настроенными элементами.

Оценка жизни и творчества Хамзы Хакимзаде Ниязи на современном этапе развития нашего общества вызывает немало споров, в силу идеологической направленности большей части его произведений. Но безусловно и то, – как пишет Шараф Рашидов, связывая жизнь Хамзы с именами таких художников-патриотов, как Николай Островский, Муса

Джалиль, Юлиус Фучик, – «его творчество было неотделимо от всей его жизни, которую он всю без остатка посвятил борьбе за счастливое будущее своего народа»<sup>1</sup>.

В педагогике Хамза был новатором. По сравнению со старой школой он стал включать в обучение светские науки – родной язык, естествознание, математика, география, русский язык, музыка. «Хамза является одним из первых распространителей звукового метода обучения грамоте. Педагогические взгляды Хамзы пронизаны идеями о важности умственного, нравственного и эстетического воспитания молодежи. Многие его стихотворения и песни были посвящены патриотизму, интернационализму, гуманизму, дружбе, любви к труду. Особое значение в деле обучения и воспитания он придавал учителю, его знаниям, моральному облику»<sup>2</sup>.

В музыкальном искусстве композиторы Узбекистана неоднократно обращались к творчеству и мелодиям Хамзы. Подготовлен сборник обработок его песен (Хамза Хакимзаде Ниязи. Песни для голоса и фортепиано. Т., 1949). Обработки осуществляли композиторы Б.Надеждин, Ик.Акбаров, Г.Мушель, С.Юдаков, Г.Кадыров, Г.Гиенко. Звучат его песни и в оригинальных сочинениях композиторов: в опере «Буран» М.Ашрафи и С.Василенко, симфонической поэме «Памяти поэта» Ик.Акбарова, в поэме «Хамза» Д.Закирова, на основе песен Хамзы написана симфоническая сюита Г.Мушеля и др. Широкую известность получила первая узбекская комическая опера «Проделки Майсары» С.Юдакова (либретто С.Абдуллы и М.Мухамедова), написанная по одноименной комедии Хамзы. С.Бабаевым сочинена опера «Хамза» (либретто К.Яшина) и много других произведений связанных с именем Хамзы.

«Хамза Хакимзаде Ниязи – один из первых в Узбекистане музыкантов, высказавший мысль о необходимости реконструкции узбекских народных

---

<sup>1</sup> Хамза Хакимзаде Ниязи. Избранные произведения. В 2-х тт. Предисл.: Ш.Рашидова; Сост., прим. Л.Каюмова. Т., 1979, с. 18.

<sup>2</sup> Антология педагогической мысли Узбекистана. М., 1986, с. 196-197.

музыкальных инструментов для создания из них стройного оркестра»<sup>1</sup>. Хамза стремился приобщить узбекское музыкальное искусство к передовым достижениям музыкальной культуры, внедрить в национальную певческую практику общепринятые приемы современной вокальной, хоровой школы.

Хамзе Хакимзаде Ниязи посвящены крупные литературные произведения (Ойбек, К.Яшин и др.), спектакли, художественные и документальные фильмы (Ш.Аббасов, Л.Каюмов и др.), театры, школы, улицы в городах и селениях Узбекистана, станция метро, музыкальный колледж в Ташкенте носят его имя.

Далее приводятся образцы педагогических произведений Хамзы.

### **Из статьи «О школе»<sup>2</sup>**

...4 октября 1914 года, в субботу, начались занятия в школе «Дориль айтом» (школа сирот) в гузаре Шахислама. Эта школа принимает детей бедных и сирот Коканда и его окрестностей на бесплатное обучение, обеспечивает учащихся книгами, тетрадями, карандашами и другими учебными пособиями... все пришедшие в эту школу будут тепло встречены, и обещаем окружить их такой заботой и вниманием, которых они никогда не забудут.

### **Школа<sup>3</sup>**

О науке, нравах, званьях издавна радела школа.

Будет в них успех высокий — знай: свершитто дело школа!

---

<sup>1</sup> Композиторы советского Узбекистана. Биографические очерки. / Авторы-сост. А.Асиновская, И.Акбаров. Т., 1959, с. 117.

<sup>2</sup> Статья напечатана в газете «Садои Фергана» («Голос Ферганы») 9 октября 1914 г. В ней идет речь о том, что во время первой мировой войны в очень тяжелом положении оказались дети трудящихся Узбекистана. Оставшись без средств к существованию, они бродили по городам и селам в поисках куска хлеба. Для них Хамза открывает школу, о чем с радостью он сообщает в газете.

<sup>3</sup> Приводятся стихотворения, вошедшие в учебник «Доступная литература» (1914). Рукопись хранится в институте востоковедения АН УзССР под инвентарным номером 7628 (I, II, III). Стихотворение «Школа» дается в переводе С.Иванова; стихотворения «Учись», «Науку постигай» — в переводе К.Феноменова. В этих стихотворениях Хамза говорит о том, что, познавая окружающий мир, человек обогащает его своими изобретениями. Он также считал, что с помощью познания наук можно вырастить такое поколение, которое будет способно создать необходимые условия для удовлетворения потребностей широких народных масс. Хамза не разделял цели обучения и воспитания.

Как цветник, дождем политый, пышно зелень распускает,  
Так цветущий сад прогресса орашать умела школа.  
Школа — как родник бездонный славы, радости и счастья:  
В двух мирах даст все, что надо для души и тела, школа.  
Ведь народ, лишенный знаний, обречен беславно гибнуть —  
Потому всегда в почетеу народов разных школа!

*Школа — верная опора для наук и просвещения,  
Из своих сокровищ дарит мудрость без предела школа.  
Посмотри: вокруг сто тысяч созданных трудом предметов!  
Как плоды на древе жизни их вырастить сумела школа.  
Мы с людьми сомкнемся, сдавав человека человеком,  
Если будет к свету знаний приобщать нас смело школа!* [152].

### **Учись!<sup>1</sup>**

*Значенье предметов, что видят глаза, к чему прикасаются руки,  
Постижь не возможно дотоле, пока тебе будет чуждо ученье.  
Есть золото в недрах земли, серебро — от глаз человека сокрыты.  
Сокровища эти не просто найти — для этого нужно ученье!  
Когда ты желаний, что в сердце горят, свершенья скорейшего хочешь,  
Запомни: поможет тебе избежать дорожек окольных ученье!  
Оставь развлеченья, пиры, озорство — то жизни пустая растрата:  
Ты в юности больше старайся собрать бесценных жемчужин ученья.  
Мой сын, если хочешь почет заслужить, высокого места достигнуть,  
То в школу иди и упорно учись — навеки будь дружен с ученьем!*

[с.153].

### **Науку постигай!<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

*Ты можешь ответить, чем люди живут и мир животных каков?  
На эти вопросы один ответ — науку постигай!  
Свойства вещей и творений узнать желанье к тебе придет —  
Стремись к познанию с юных лет, науку постигай!  
Невежества мрак человека гнетет, как землю объемлет ночь.  
Разуму званья — как солнца свет: науку постигай!  
Когда у тебя есть мечта и цель и хочешь ты их достичь,  
Над книгой склоняясь, встречай рассвет — науку постигай!  
Чтоб истина эта в твоих устах обычной стала для всех,  
Нихан, ты и сам исполняй свой завет — науку постигай! [с.149].*

### **Об ученье и невежестве<sup>1</sup>**

*Одолеем твердь наук —  
Все подвластно нам вокруг:  
Сила знанья нам поможет  
Излечить любой недуг.  
Будет разум глух и туг —  
Все уйдет у нас из рук;  
Одолеем нас болезни,  
Будет жизнь сплошной недуг.  
Силу знанья привлечем —  
Все нам будет нипочем,  
Тьму невежества погубим —  
Насмерть поразим мечом! [с.151].*

### **Книга<sup>2</sup>**

*Родник живой воды, души отрада — книга!*

---

<sup>1</sup> Стихотворения печатаются по тексту издания: Ниязи Х.Х. Избранное / Пер. Э.Бабаева, В.Липко, С.Иванова. В них Хамза раскрывает идею о необходимости просвещения народа. В других стихотворениях, вошедших в книгу «Белая роза» (1916), Хамза излагает свои демократические взгляды на образование, подчеркивая, что оно должно быть в равной степени доступно всем. Особенно горячо он выступает за право женщин на образование.

<sup>2</sup> Там же.

*Разумному, как жизнь, даст все, что надо, книга.  
Начало всех начал, бесценный перл дерзаний,  
Недугам — как Лукман, страде услада — книга.  
Поверженным сердцам — как лунный свет во мраке,  
Целебный пыл души и светоч взгляда — книга!  
От всех неожиданных бед надежная защита,  
Невежеству и злу, как меч, преграда — книга!  
Кто в пору юных дней приложит к ней старанье,  
Тому всегда во всем быть другом рада книга! [с.154].*

### **Из статьи...<sup>1</sup>**

... Дети бедняков и сироты, не имеющие возможности обучаться в платных школах, шатаются по улицам. В результате отсутствия воспитательных учреждений в них уничтожается понятие о том, что нравственно и безнравственно. Некоторые дети старшего возраста занимаются в чайханах всяким безобразием, устраивают на деньги азартную игру. Некоторые юноши попадают в развратную среду...

маленькие дети тоже втягиваются в плохие игры, развивающие в них азарт... Ко времени наступления у этих детей годов юности они уже заражены плохими привычками и пороками. Подражая старшим, они в дальнейшем только развивают в себе эти ужасные свойства.

### **Светоч мира<sup>2</sup>**

*Светоч мира — тот, кто вежлив, образован, благонравен,  
А невежд не чтут в народе, путь невежд всегда бесславен.*

<sup>1</sup> Статья напечатана в газете «Садои Фергана» («Голос Ферганы») 17 сентября 1914 г.

<sup>2</sup> Приводятся тексты, вошедшие в учебник «Книга для чтения». Написан в 1914 г. Публикуется впервые: «Светоч мира» — в переводе А.Зарина, «Кара за плохое воспитание сына» — в переводе Л.Хаустова, «Мать» — в переводе К.Феноменова. Хамза первым среди просветителей Узбекистана выдвинул идею о единстве умственного и физического воспитания учащихся. В центр нравственного воспитания он ставит формирование у юных граждан чувства гуманности. Он считает обязательными для каждого гражданина качествами уважение к человеческому достоинству, вежливое обращение с окружающими, внимание к их нуждам и запросам. По его мнению, воспитание гуманности в детях надо начинать с уважения и любви к самым близким для них людям — родителям. Он считает, что основы нравственности закладывает семья и родители за это ответственны.

*Кто не видел света школы, кто вовек не знал ученья,  
Мы того с четвероногим на одну ступень поставим.  
Ведь невежда — ствол засохший в цветнике благоуханном,  
Тот цветник плодами знанья, доброты и правды славен!  
И к тому, кто, словно муха, влип в тягучий мед стяжанья,  
Даже искры уваженья никогда мы не простим [с.141].*

### **Из учебника «Книга для чтения»<sup>1</sup>**

**Кара за плохое воспитание сына.** ...Если бы родители с раннего детства хорошо воспитывали своих детей — удержали бы наш язык от обмана, руку от преступления, оберегали бы наше ухо от звуков клеветы и сплетен, они охранили бы нас от всякого зла и несчастий. Не потакали бы нам, не обращали внимания на наши капризы, которые обычны для единственных в семье детей... Заставляли нас ходить в школу — тогда мы не были бы испорченными. И они тоже тогда не имели бы неприятностей от нас и из-за нас и сами не страдали бы [с.15].

### **Мать<sup>2</sup>**

*Когда мы выступаем на жизненный путь,  
Прибежище нам — материнская грудь.  
Ночами встает беспокойная мать  
Ребенка кормить, в колыбели качать.  
Она его носит, прижавши к груди,  
А сколько не легких забот впереди!  
Мать, жертвуя жизнью и сердцем любя,  
Нам все отдает, забывая себя.  
И если болезнь приключится вдруг,  
Мать средство найдет одолеть наш недуг.*

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

*Ктог больше, чем мать, состраданьем горит?  
Любовь ее к детям прочнее, чем щит!  
Сыновий свой долг нам нельзя забывать —  
Служить утешеньем и радовать мать [с.162].*

### **Из «Книги для выразительного чтения»<sup>1</sup>**

... «Кизиб» («ложь») — это обман, пронирыливость, свойственные людям, говорящим неправду... Когда всем становится ясно, что они лгут, им перестают верить даже тогда, когда они говорят правду. Таких людей называют лжецами, и они начинают чувствовать себя неловко, пристыженными... Независимо от того, из какого слоя происходят эти лжецы — баев, ученых, хаджи и чиновников,— они быстро теряют свой авторитет и уважение. И обращаюсь к юношам: «Юноша, некогда не говари неправду, неправда принесет тебе большой вред в жизни!» [с.19].

...«Содик» называется правда, справедливость. Кто говорит правду, того везде уважают, его лицо и сердце всегда чисто... Говорящий правду, где бы он ни был, пользуется почетом и уважением. Правдивостью человек всегда может добиться своей цели...

Обращаюсь к детям, он говорит:

Стремись правдивым быть, мой сын,—

От лжи язык свой убереж.

Ведь есть присловье: кто правдив,

Тому не рубит шею мечь! [с.19].

...Эй, юноши! Скупым называется тот, кто жалеет дать из своего добра нищему. Они другим не дают, но и для себя использовать желают... А некоторые бывают настолько скупы, что умирают от скупости [с.14].

---

<sup>1</sup> Тексты приводятся по рукописи Х.Х.Ниязи «Книга для выразительного чтения», написанной в 1915 г. В них Хамза говорит о всеилии добра, видя в нем средство преобразования мира. Однако в начале своей педагогической и общественной деятельности Хамза еще не понимал классовой сущности противоречий между угнетенными и угнетателями. По мере расширения политического кругозора Хамзы изменились и его взгляды. Из последующих его произведений становится ясно, что Хамза считал необходимым прививать подрастающему поколению моральные качества, которыми обладал трудовой народ, а также воспитывать в нем чувство ненависти к классу эксплуататоров.

...Добрый... живет богатством, приобретенным честным путем. Он и сам кушает и нуждающемуся дает... Он исправит сломанный мост... Бедных и сирот накормит, оденет, обучит. Сиротам-детям создает условия для обучения в школе. Он делает всегда то, что приносит пользу народу, душу свою отдает для пользы народа [с.15].

...Угнетателем называется тот, кто, используя свои чины, грабит всех, несмотря на возраст, будь то старик, или мальчик, или девушка, бедняк, ученый... Угнетатель может для своей личной пользы ограбить вдову и сирот усопшего, воспользоваться чужим имуществом. Наняв слугу, не заплатит ему за услуги... вообще под всяким предлогом и при всяком случае угнетатель приносит людям страдания [с.16].

...Милосердие — это понятие, противоречащее угнетению. Милосердным называется тот, кто к старшим и младшим, бедным и сиротам проявляет любовь и добрые чувства, к детям относится милосердно... помогает нуждающимся... Умилосердных людей не может быть элементов грабительских чувств, угнетения, жестокости, коварства и лжи. Быть милосердным — это великий долг каждого человека [с.16].

### **Из рассказа «Об учителе»<sup>1</sup>**

...Если мы подумаем, кто для нас самый близкий человек, такой же как отец,— это учитель. Он дает нам то чего мы не знаем. Когда мы пришли в школу, мы ничего не знали, а теперь благодаря учителю научились писать. Если мы регулярно посещаем школу, учитель успешно обучает нас всем наукам и ремеслам. Если мы не уклоняемся от выполнения его заданий, он дает нам много знаний и делает нас широко развитыми.

Постепенно он искориняет все наши аморальные качества, дает знания, хорошие навыки и привычки [с.5 – 6].

---

<sup>1</sup> Рассказ «Об учителе» вошел в учебник «Книга для чтения». Печатается в переводе А.Зарина. по глубокому убеждению Хамзы, роль учителя в воспитании детей по истине велика. Критикуя старую школу, Хамза связывает ее обновление с приходом учителя нового типа — высокообразованного, гуманного, друга и наставника детей.

... Шалость детей – это обычное явление, но шалунов учитель должен предупреждать, показывать им образцы хорошего поведения... учитель должен вызвать у учеников любовь и уважение к себе, показывать ученикам методы исправления плохих поступков... При таком положении вещей количество учащихся в школах увеличилось бы, не тысячами, а миллионами исчислялся бы контингент учащихся. А каждое слово учителя оправдло бы себя [с.3].

## Г у л я м   З а ф а р и ( 1 8 8 9   –   1 9 3 8 )

*Гулям Зафари* – известный поэт, актер, драматург, педагог, искусствовед, основатель жанра национальной музыкальной драмы.

Родился Гулям Зафари в Ташкенте в 1889 году в районе Бешагач. Учился в старометодной и русско-туземной школах, а в 1912 году закончил учебу в медресе Ходжи Ахмад и Кукильдаш. В 1912-1914 годах в городе Ош Гулям Зафари открыл школу по системе новометодных школ джадидов. В 1914 году он посещает общество жадидов «Туран», а в 1916-1921 годах работает актером и драматургом театральной труппы «Туран». Руководителем вновь созданной (1913) театральной труппы был Абдулла Авлони.

В этой труппе вместе с Манноном Уйгуром, Сулейманом Ходжаевым и другими Гулям Зафари воспитал целую плеяду таких выдающихся актеров как Аброр Хидояттов, Абдурахман Акбаров, Шакир Нажмеддинов, Махсума Кариева, Абид Джалилов и др.

В эти годы (1913-1926) Гулям Зафари пишет и ставит свои знаменитые одноактные музыкальные спектакли «Бащор» («Весна»), «Бинафша» («Фиалка»), «Эрк болалари» («Дети свободы») и другие.<sup>1</sup> За большое

---

<sup>1</sup> Всего более 10 спектаклей и их сценарии хранятся в библиотеке Научно-исследовательского института искусствознания Академии художеств Узбекистана.

количество музыкальных номеров в этих спектаклях в обиходе их называли «маленькими операми». А также ставится его драма в трех действиях «Бузулик армулони» (1926) и пьесы «Пахтахон», «Янги одам», «Саил ва туй» (1936-1937) и др.

Самым известным спектаклем Гуляма Зафари, положившим начало появлению в Узбекистане жанра музыкальной драмы, была музыкальная драма в 4-х действиях «Халима» (1918-1921). Первыми исполнителями этой музыкальной драмы, которым она принесла большую популярность, были Махсума Кариева и Аброр Хидоятов. Музыка к спектаклю подбиралась народная, известные мелодии и песни крупной формы исполнялись героями в сопровождении ансамбля узбекских народных музыкальных инструментов. Спектакль шел в различных театрах Узбекистана с неизменным успехом вплоть до 1936 года. Одним из самых замечательных образцов, созданных в роли героини этого спектакля принадлежит выдающийся певице, народной артистке Узбекистана Халиме Насыровой. В наши дни вновь обращаются к постановке этого спектакля (театр музыкальной драмы им. Муками, 2007).

Гулям Зафари является также автором целого ряда поэтических дастанов – «Гулёр» (1923), «Рацимли ы=итувчи», «Чин Темир» (1924), «Ёшлар энди берилмас» (1926), «Чин Темир ботир», «Кетмон чопти», «+ора кунлар» (1927), «Янги рыз\ор эрлари», «Ваннайча» и др.

В период с 1917-1931 года активно работает в различных отраслях культуры и образования: является заведующим отдела в журнале «Ишчилар дунёси», редактор газеты «Турк РОСТА», директор Бухарского музыкального техникума, председатель по искусству в Комиссариате просвещения, преподаватель в школе «Уч=ун», зам. директора в Узгоскино, директор музыкального техникума, заведующий курсов подготовки педагогов в Термезе, зам. директора Самаркандского Института искусств и хореографии.

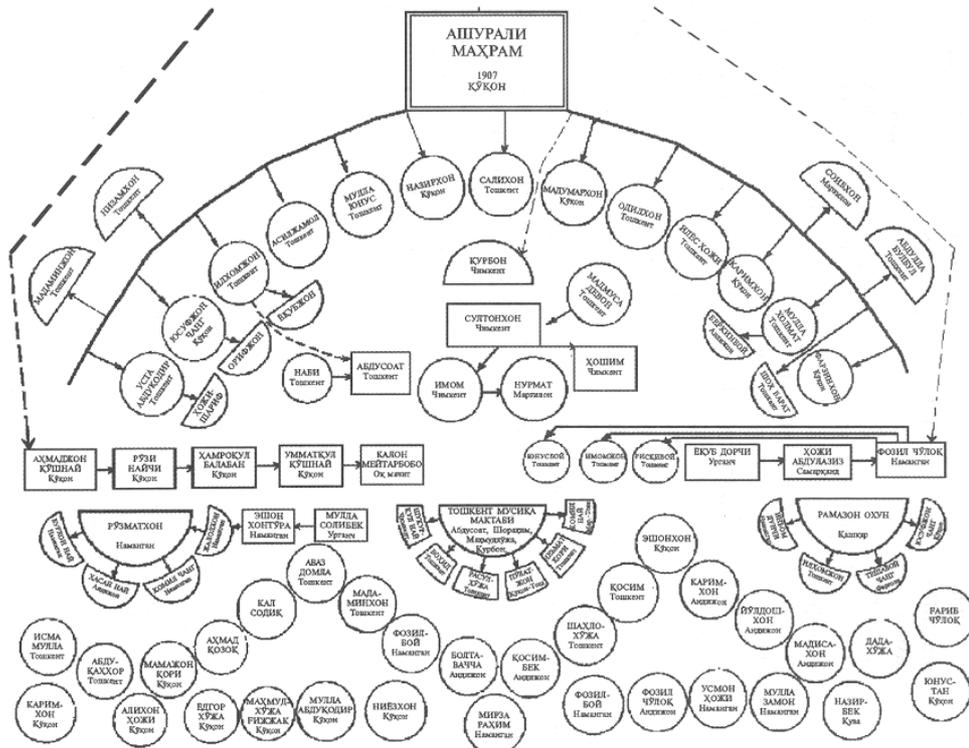
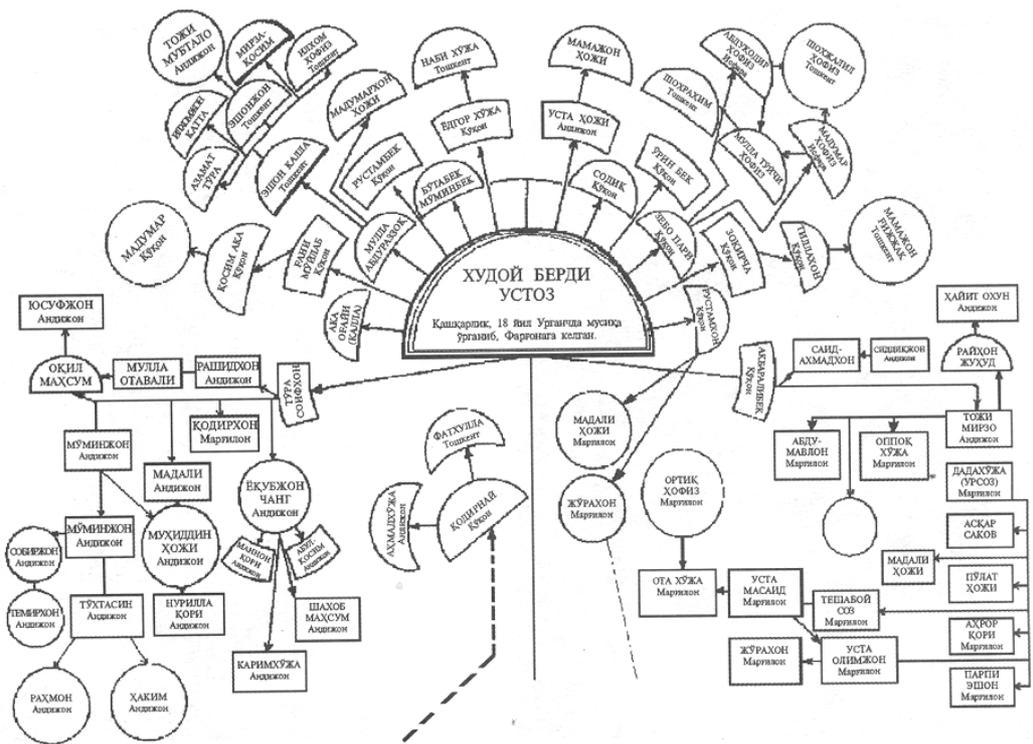
В 1932 году Гулям Зафари по подозрению в контрреволюции и национализме был арестован ГПУ и сослан в Сибирь. Вернувшись из ссылки

в октябре 1937 года он вновь арестован работниками НКВД и 4 декабря этого же года (без доказательств) расстрелян. В 1957 году реабилитирован.

В музыкальном искусстве Гулям Зафари является одним из основателей узбекской музыкальной драмы. Им также проводилась работа совместно с Фитратом, В.Успенским, Эльбеком по изучению, сбору и записи музыкального фольклора. Он является автором статей по музыкальному искусству – «Шар= куйлари ва чол\улари» («Восточные мелодии и инструменты», Ин=илоб, 1923, № 3), «Чол\умизни Ылимдан =ут=арайлик» («Спасем наши музыкальные инструменты от исчезновения», Маъориф ва Ы=итувчи, 1925, № 1), «Ызбек куйларни =андай са=лаш мумкин» («Как сохранить узбекскую музыку», Ер юзи, 1926, № 8, 9), «Ызбек муси=аси ты\рисида» («Об узбекской музыке», Аланга, 1930, № 1), «Муси=амиз муаммоси» («Проблема нашей музыки», газета «+изил Ызбекистон», 1930, 20 марта), «Эл ашулалари» (сборник «Народные песни», совместно с Эльбеком, 1925).

В статье «/улом Зафарийнинг фаолиятида Ызбек классик муси=аси масалалари» («Вопросы узбекской классической музыки в деятельности Гуляма Зафари» // Шашма=ом анъаналири ва замонавийлик. Т., 19 ) музыковед Барно Мухамедова пишет: «В области изучения музыкального наследия Г.Зафари был одним из активных и талантливых (исседователей). ... В слу его трагической судьбы большая часть его произведений и личного архива не сохранилась» (с. 12). Жизнь и творчество Гуляма Зафари свидетельствует о том, что это был крупный ученый, писатель, дарамтург, педагог и общественный деятель.

В заключении представим таблицу взаимосвязи музыкальных школ устозов, составленную Гулямом Зафари, которая названа им самим «Муси=ачилар шажараси» («Генеалогическая таблица музыкантов»). Эта таблица в настоящее время хранится в доме-музее Юнуса Ражаби.



<sup>1</sup> Данная таблица переведена музыковедом О.Матякубовым на современную узбекскую письменность и представлена в его же книге «Ma=омот», Т., 2004, с. 88-89



**Виктор Александрович Успенский**  
**(1879-1949)**

*Виктор Александрович Успенский* – композитор, этнограф, педагог, музыкальный общественный деятель, народный артист Туркмении (1929) и Узбекистана (1937), профессор (1934), доктор искусствоведения (1943).

Родился В.А.Успенский 31 августа 1879 года в Калуге в семье государственного служащего. Вскоре они с семьей переехали в Среднюю Азию в город Ош (Кыргызстан), где прошли детские годы В.А.Успенского. Отец с детства обучал его игре на скрипке и привил ему любовь к музыке. В годы учебы в Оренбургском кадетском корпусе (что являлось элитарной системой образования в царской России) Успенский продолжает занятия музыкой. В свободное от учебы время он играет на рояле, на геликоне – в духовом оркестре и на контрабасе – в струнном оркестре. В 1898 году после окончания кадетского корпуса Успенский поступает в Елисаветградское кавалерийское юнкерское училище. Закончив это училище он служит офицером на Кавказе (г. Лениканан, 1900-1904). В 1905 году, находясь в Германии, в течении года он был студентом-вольнослушателем Лейпцигской

консерватории. Успенский никогда не оставлял желания профессионально учиться музыке.

В 1908 году В.А. Успенский поступает в Петербургскую консерваторию по композиции в класс А.К.Лядова. Также занимается в классе арфы у профессора Е.А.Вальтер-Кюне. Однако сырой и холодный климат Петербурга привел к сильной простуде и заболеванию туберкулезом легких. В 1910 году Успенский едет лечиться в Давосе (Швейцария) и через некоторое время вернувшись в Петербург продолжает учебу в консерватории, но уже только по классу композиции. Класс композиции А.К. Лядова (который в свою очередь учился у Н.А. Римского-Корсакова), послужил прочной основой в дальнейшем педагогической деятельности В.А. Успенского. Класс композиции Лядова окончили также – Б.В.Асафьев, М.Ф. Гнесин, Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев, В.М. Беляев и др. Заканчивает консерваторию В.А. Успенский в 1913 году и получает звание «свободного художника». Как кадровый офицер в 1914-1917 годах В.А. Успенский был участником первой мировой войны.

В 1917 году решением художественного совета Петроградской консерватории под председательством ее ректора, композитора А.К. Глазунова В.А. Успенский был направлен «в города и поселения Кавказа и Туркестана для собирания местных народных песен и изучения народного музыкального искусства» (Выписка из командировочного удостоверения, 20 сентября 1917 года). Так для Успенского началась новая многогранная и весьма плодотворная деятельность музыкального этнографа, педагога, композитора, связавшего свою жизнь, теперь уже до конца дней с местами, где прошла его юность.

В Узбекистане В.А.Успенский стал одним из организаторов Народной консерватории в Ташкенте (1918). Сам преподавал в ней кур теоретических дисциплин. В 1920 году он принимает активное участие в создании при Народном комиссариате просвещения музыкально-этнографической секции. Записывает узбекские народные песни, мелодии, организует в народной

консерватории фольклорный кабинет и является инициатором проведения в Ташкенте цикла этнографических концертов.

В 1923 году Успенский по приглашению Фитрата работает в Бухаре в Музыкальной школе Востока. Там он при помощи хафизов Ота Гияса и Ота Джалила осуществляет первую в истории нотную запись шашмакома («Шесть музыкальных поэм (макома)» // Отв. Ред. А.Фитрат и Н.Н.Миронов. Бухара-Москва, 1924).



Помимо этнографической работы Успенский первым в Узбекистане гармонизировал народные мелодии, которые звучали в исполнении симфонического оркестра с концертной эстрады («Четыре мелодии народов Средней Азии», 1934). В период с 1928-1934 года Успенский преподавал в Ташкентском музыкальном техникуме, а с 1934 года до конца работал профессором Высшей музыкальной школы, которая затем с 1936 года была реорганизована в Ташкентскую консерваторию. Параллельно с консерваторией с 1932 года Успенский работал также научным сотрудником музыкально-фольклорного кабинета в НИИ искусствознания.

В композиторском творчестве В.А.Успенский всегда очень осторожно и бережно подходил к обработкам народных песен и мелодий. Он старался не нарушая народного мелоса, использовать фольклорные образцы в своих сочинениях. Так появился ряд обработок народных песен, мелодий и оригинальные сочинения для голоса, хора, фортепиано и симфонического оркестра.

В 1934 году Успенским была создана музыкальная драма «Фархад и Ширин» (по поэме А.Навои), в которой он одним из первых в Узбекистане использовал малый симфонический оркестр и вокальные ансамбли (в 1936 г. вторая редакция и в 1937 г. опера были осуществлены совместно с Г.Мушелем). В своих сочинениях: для симфонического оркестра – «Четыре мелодии народов Средней Азии» (1934), «Узбекская поэма-рапсодия» (1944), «Туркменское каприччо» (1945), «Лирическая поэма» памяти Алишера Навои (с узб. нар. инструментами и солистами –вокалистами, 1947); для фортепиано – «Новелла» (1947) и др.; музыка к детским и драматическим пьесам – «Ёрилтош» Ш.Сагдуллы (1943, ТЮЗ, Ташкент), «Муканна» К.Алимжана (совместно с Г.Мушелем, 1943, узб. драм. театр им. Хамзы, Ташкент) и в других сочинениях В.А.Успенский очень органично использовал узбекскую народную музыку, ее интонации, умело сочетая их с полифоническими и гармоническими принципами и тем самым обогащая и открывая путь к развитию узбекской многоголосной музыки.

В своей музыкально-этнографической работе В.А.Успенский был тесно связан с Научно-исследовательским институтом искусствознания, особенно когда в 1932 году институт переехал из Самарканда в Ташкент. Помимо



Первые выпускники Самаркандского института музыки и хореографии — Т. Садыков, Ш. Рамазанов и М. Ашрафи

исследовательской работы, в те годы институт выполнял также функции учебного заведения. В нем учились такие в будущем выдающиеся композиторы, как Т.Садыков, М.Бурханов, М.Ашрафи, М.Левиев и др. Узбекскую музыку в институте преподавали

прекрасные музыканты и певцы – Ота Джалал Насыров, Домула Халим Ибадов, Абдурахман Умаров, Абдукадыр Исмаилов, Ахмаджан Умурзаков, Матюсуф Харратов и др. С директором института Н.Н.Мироновым Успенский с 1922 по 1928 год совместно совершили экспедиции по сбору музыкального фольклора в различных районах Ташкентской, Бухарской и Самаркандской областей. В.А.Успенский тесно сотрудничал также с крупным музыковедом В.М.Беляевым, одной из работ которого была опубликована в 1933 году книга «Музыкальные инструменты Узбекистана». Ближайшими помощниками В.А.Успенского в работе возглавляемого им музыкально-фольклорного отдела в НИИ искусствознания, а так же побывавшие с ним во многих экспедициях по сбору музыкального фольклора были Е.Е.Романовская и И.А.Акбаров.



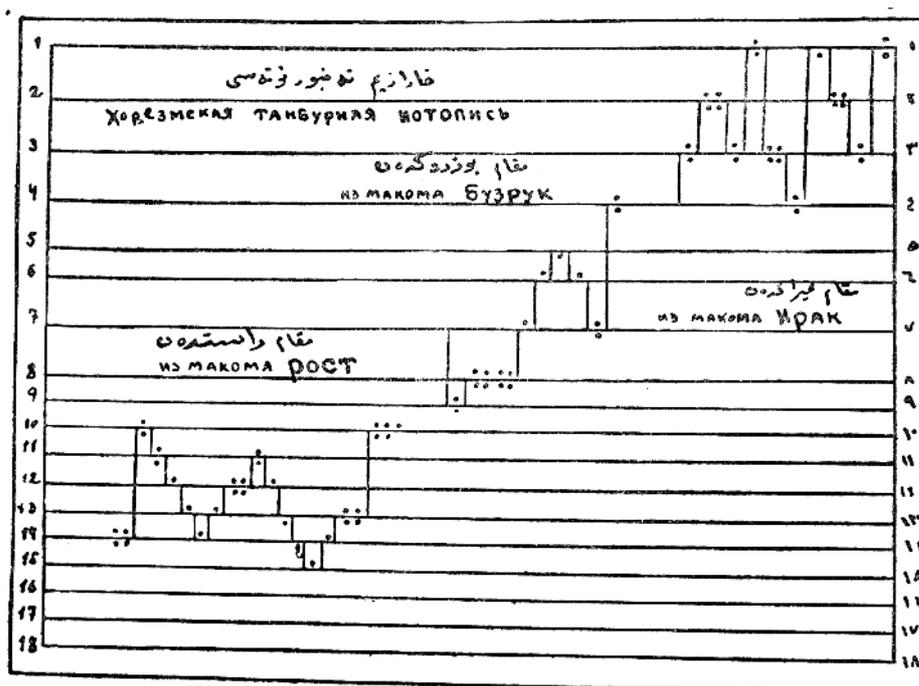
*В. А. Успенский и Ильяс Акбаров записывают народную музыку от Шорахима Шоумарова. 1947 г.*



*Е. Е. Романовская и Х. Мухамедова записывают песни от Лютфи Сарымсаковой. 1931 г.*

Тонкий слух и удивительная способность В.А.Успенского точно и аккуратно фиксировать в нотной записи музыкальный материал, позволили ему сохранить и уберечь сотни уникальных образцов узбекской музыки. Его записи музыкального фольклора были опубликованы в таких сборниках как: «Шесть музыкальных поэм (макомов)» (Б.-М., 1924), «Туркменская музыка» (совместно с В.М.Беляевым, М., 1928, Аш., 1979), «Музыка на тексты А.Навои» (1940), «Узбекская вокальная музыка» (1950), всевозможные записи шашмакома (1924, 1966-1979). Так же В.А.Успенским была представлена хорезмская танбурная нотация, которая в дальнейшем

изучалась многими исследователями и в частности в работах его ученика Ильяса Акбарова.

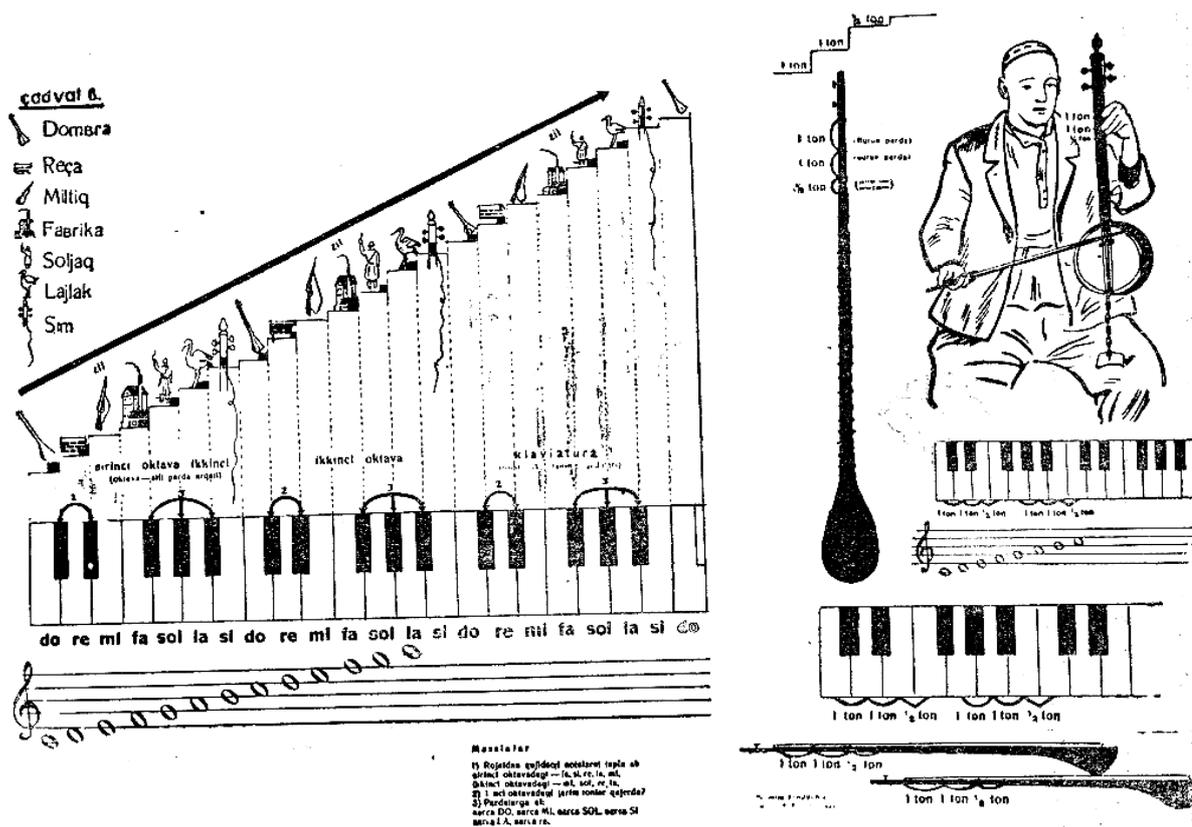


Хорезмская нотация.

Основа педагогической деятельности В.А.Успенского, как уже было сказано выше была система образования Санкт-Петербургской консерватории и в частности в лице таких крупных ее представителей, как А.К.Лядов, который в свою очередь учился у Н.А.Римского-Корсакова. В музыкальных учебных заведениях Узбекистана В.А.Успенский преподавал ряд музыкально-теоретических дисциплин, курс гармонии, прививал интерес и любовь своих учеников к народному творчеству. Среди большого количества учеников, наиболее яркими представителями его школы, занимавшихся у него по этим дисциплинам были: в Туркестанской народной консерватории Ташкента (1919-1923) – Юнус Ражаби, в Ташкентской консерватории (1936-1941) – Ильяс Акбаров. Как мы видим в творчестве этих музыкантов большое место занимает исполнение, изучение и нотная запись узбекской народной музыки. Ильяс Акбаров в последствии стал первым помощником В.А.Успенского в его музыкально-этнографической деятельности.

В музыкальной педагогике с учебной целью В.А.Успенским в 1930-е годы были подготовлены сборники небольших, построенных на мажорной и народной музыке, несложных фортепианных произведений для двух и четырех рук. Названия этих фортепианных пьес: «Мискин», «Мухаммас Ирок», «Саути аджам», «Самой Дугох», «Аскарися» – для двух ручного исполнения; в другом сборнике «Уфар», «Баёнчи», «Найлярам», «Усмония», «Раджаби» – для исполнения в четыре руки.

По музыкальной грамоте, для освоения азов теории музыки (размера, такта, нот, их названий, деление нот, их расположение на нотоносце в ключах, на фортепианной клавиатуре, на грифе дутара и др.) В.А.Успенским были подготовлены и изданы шесть красочных методических таблиц. Приведем к примеру одну из них.



Музыкально-методическая таблица В. А. Успенского

Другим методическим пособием для музыкального обучения была интересная игра в виде своеобразного «Музыкального домино». Она представляла собой отдельные прямоугольные карточки или дощечки в виде домино, на которых было записано два такта песни со словами. Цель

играющих была в том, чтобы в верной последовательности составить из них всю песню целиком.

Вся жизнь и творчество выдающегося музыкального деятеля В.А.Успенского посвящена развитию узбекской музыки, собиранию музыкального фольклора и педагогической деятельности. Умер В.А.Успенский осенью 9 октября 1949 года, когда вся музыкальная общественность готовилась торжественно отметить его 70-летие. Имя В.А.Успенского присвоено одной из лучших специальных музыкальных школ РСМАЛ Ташкента.



## Ю н у с   Р а д ж а б и ( 1 8 9 7 - 1 9 7 6 )

*Юнус Раджаби* – бастакор, певец, исполнитель (най, дутар), собиратель музыкального фольклора, организатор и руководитель народных ансамблей, Заслуженный деятель искусств Узбекистана (1939), Народный артист Узбекистана (1953), Лауреат Государственной премии, академик (1966) – внес огромный вклад в развитие народной и макомной музыки.

Родился Юнус Раджаби 5 января 1897 года в Ташкенте в районе Бешагача, в семье садовника и мясника Раджаба Сарымсакова. С 7 лет учился в старометодной школе, которую закончил в 1910 году. Затем три года учился в медресе. Там он с большим интересом изучал образцы узбекского поэтического творчества.

Любовь к музыке у Юнуса Раджаби появилась с ранних лет. В своих воспоминаниях он пишет, что в детстве заметив любовь к музыке «мой брат Шукур купил мне дутар. В те годы мой брат Ризки Раджаби был уже искусным исполнителем на танбуре. И я постепенно стал выступать вместе с ним».<sup>1</sup> Также своими учителями Юнус Раджаби считает Мирза Касима,

---

<sup>1</sup> Ызим ва щамкасбларим ща=ида // Ызбекистон санъати, 1987, № 3.

Муллу Туйчи Ташмухамедова, Шорахима Шаумарова, Абдусагата Вахобова, Ходжи Абдулазиза Абдурасулова, Домлу Халима Ибадова. У этих известных музыкантов Юнус Раджаби учился макомам, народным песням, глубокому их пониманию и виртуозному исполнению.

Многие из них преподавали Юнусу Раджаби в Туркестанской народной консерватории, в которой он учился на отделении народных инструментов (1919-1923). По теоретическим дисциплинам там он занимался у В.А.Успенского. С 1923 по 1927 год после окончания Туркестанской народной консерватории, Юнус Раджаби по направлению работал в Самарканде учителем музыки, а затем музыкальным руководителем Самаркандского театра музыкальной драмы. В Самарканде Юнус Раджаби продолжает совершенствовать свое исполнительское мастерство у устоа Ходжи Абдулазиза. Осваивает самаркандский стиль исполнения, глубже познает шашмаком, народные песни «Гулузорим», «Бебо=ча», «Бозургони» и др., которые с большим мастерством исполнял его устоа.

В 1927 году с открытием Радиокomiteта Узбекистана Юнус Раджаби был приглашен в Ташкент для организации там ансамбля народных инструментов (впоследствии оркестр народных инструментов) и становится его художественным руководителем (1927-1942, 1945-1959). В 1942-1945 годах Ю.Раджаби работал музыкальным руководителем Янгиюльского театра музыкальной драмы. В 1959 году Юнус Раджаби организовывал при Узтелерадио ансамбль макомистов и был его бессменным руководителем вплоть до последних дней своей жизни (1976 г).

Большую методическую помощь в исполнении произведений Ю.Раджаби оказывал, организованному в 1939 году ансамблю дутаристок под управлением народной артистки СССР Лютфиханум Саримсаковой.

Наряду с наставнической и учебной деятельностью Ю.Раджаби постоянно совершенствовал свои знания. В 1934 году он учился на подготовительном курсе Ташкентской Высшей музыкальной школы, а в 1940-1941 году в Москве на курсах бастакоров при Союзе композиторов

СССР, где отмечался преподавателями этих курсов как особо одаренный, в частности по сольфеджированию, написанию музыкальных диктантов (см. воспоминания рук. этих курсов В.С.Виноградова)<sup>1</sup>.

Большой школой для Юнуса Раджаби была совместная работа, с профессиональными композиторами (В. Успенский, Г. Мушель, Б. Надеждин, Н. Миронов, Б. Зейдман, Т. Садыков, Д. Закиров, Б.Бровцин, О. Халимов) по созданию музыкальных произведений.

Юнус Раджаби обладал прекрасным, проникновенным голосом и виртуозной техникой исполнения на нае и дутаре. С большим мастерством он исполнял песни, мелодии, отрывки и части из макамов – «Гиря», «Ушшо=», «Кыча бо\и», «Эшвой», «Курд», «+аландарий», «Гулёр-Шахноз», «Баёт», «Дугощи Щусайний», «Чор\оц», «Мискин», «Насруллойи» и многие другие. Гибкость его голоса, тонкое ощущение тембровых красок позволяли ему достигать желаемого вокального тембрового колорита на столько, что он мог даже копировать голоса других исполнителей. В литературе описывается случай, когда Юнус Раджаби пришлось заменить в одной из радиопередач известного народного певца республики Муллу Туйчи Ташмухамедова. И сделал он это так искусно, что никто даже не заметил подмены, а сам Мулла Туйчи поздравил Юнуса Раджаби с этим успешным исполнением.

Творчеству Юнуса Раджаби принадлежит восстановление, обработка и исполнение таких крупных песен народно профессионального направления, как «Субщидам», «Ёл\из», «Сай=ал», «Филон», «Ораз», «Беги Султон» и др. Одним из первых в Узбекистане Юнус Раджаби на основе народных песен создавал музыку к спектаклям «Фархад и Ширин» (Хуршид, 1922-25, совместно с Ш.Шаумаровым), «Лейли и Меджнун» (Хуршид, 1926), «Рустам» (У.Исмоилов, 1933), «Аваз» (А.Хидоятлов, 1935), «Холисахон» (Хамза, 1940) и др. В соавторстве с профессиональными композиторами он сочинил целый ряд замечательных муздром – «+асос» («Мщение», Уйгун, 1941, сов-

---

<sup>1</sup> Акбаров И.А. Юнус Раджаби / ред.-сост. В.С.Виноградов. М., 1982.

местно с Б.Надеждиным), «Кучкар Турдиев» (С.Абдулла, Чусты, 1942, совместно с Н.Мироновым), «Муканна» (Х.Алимджан, 1943, совместно с Г.Мущелем), «Нодира» (С. Касимов, Я. Маматханов, 1942-43, совместно с О.Халимовым), «Уил уйлантириш» («Женитьба сына» (Х.Гулям, 1964, совместно с Б.Зейдманом), «Навои в Астрабаде» (И.Махсумов, 1968, совместно с Сайфи Джалилом). Совместно с композиторами Б.Зейдманом, Д.Закировым и Т.Садыковым Юнус Раджаби участвовал в создании оперы «Зайнаб и Амон» (1958). Перу Ю.Раджаби принадлежат известные песни – «Фабрика яллеси», «Бизнинг даврон», «Мирзачыл тыйи», «Ызбекистон», «Янгрисин Гулёр», «Дугоналарга», «+адаш», «Кошки», «Гул пандоз», «Куйгай», и танцевальные мелодии «Уйин Баёти», «Уйин Дугоши», «Пахта» и др.

Глубокое знание народной музыки, большой опыт практической деятельности, тонкий музыкальный слух, прекрасная музыкальная память позволили Ю.Раджаби в нотных и аудио записях сохранить для нас уникальные образцы народного, народно-профессионального и бастакорского (Хамза, К.Жабборов, Н.Хасанов, С.Колонов, Ф.Садыков, Т.Джалилов, М.Мирзаев и др.) музыкального творчества. Им уже в 1939 году были записаны и включены в сборник, составленный Е.Романовской и И.Акбаровым «Узбек хал= =Ыши=лари» («Узбекские народные песни») 29 образцов народного музыкального творчества. В 1955-1959 годах Юнусом Раджаби осуществлена монументальная работа, собраны 5 томов «Узбек хал= муси=аси» («Узбекская народная музыка», редактор И.Акбаров), а в 1966-1974 годах 6 томов «Шашмаком» (редактор Ф.Караматов), в 1970 году на студии грамзаписи Ташкента на виниловых пластинках выпущена полная запись Шашмакома. Все эти тома и сборники являются результатом яркого таланта и титанического труда, имеют непреходящую ценность как в музыкальном искусстве, так и в музыкальной педагогике. По ним обучаются уже не одно поколение музыкантов. О фольклорном и научном творчестве Юнуса Раджаби говорят, что он осуществил работу, сравнимую по своему объему и значимости с деятельностью целого института. Юнуса Раджаби образно называют Алишером

Навои узбекского музыкального искусства. Его считают своим учителем, устозом также выдающиеся узбекские музыканты, как – Т.Садыков, Д.Закиров, Д.Сааткулов, Ф.Садыков, Н.Хасанов, К.Джабаров, С.Колонов, К.Муминов, О.Имамходжаев, О.Алимахсумов, Т.Алиматов, Б.Давыдова, К.Исмаилова и др.



Юнус, Ризки и Исхак Раджаби. (картина Н.Баскакова)

Созданная Юнусом Раджаби школа и его уникальная творческая деятельность служат фундаментальной основой в развитии узбекского национального музыкального искусства.

Именем Ю.Раджаби названы Ансамбль макомистов при телерадиокомпании Узбекистана, Джизакский театр музыкальной драмы и комедии, педагогический колледж, улица, станция метро, дом-музей в Ташкенте.

О жизни и творчестве Юнуса Раджаби созданы документальные фильмы (1967, 1990, 2001), проводятся научно-практические конференции «Ражабийхонлик», в 2001 году организован культурный центр Юнуса Раджаби, изданы книги: Ащмедов М. Юнус Раджаби, изд. 2, Т., 1980; Акбаров И. Юнус Раджаби, М., 1982; Ражабийхонлик, Т., 1993, 1994; /офурбеков Т. XX-аср ызбек муси=аси ва Ю.Ражабий. Муси=а ижодиёти масалалари, Т., 1997 и др.



## **Борис Борисович Надеждин** **(1905 – 1961)**

*Борис Борисович Надеждин* – композитор, педагог, Заслуженный деятель искусств Узбекистана (1950), профессор, основатель профессиональной композиторской школы Узбекистана, подготовивший большое количество первых узбекских композиторов.

Б.Б.Надеждин родился 4 мая 1905 года в городе Смоленске. В шестилетнем возрасте он с семьей переезжает в Ярославль, где его отца назначают заведующим отделом народного образования в Земской Управе. Любовь его к музыке проявилась в раннем возрасте. Он с интересом, подолгу мог слушать музыку, подбирать знакомые мелодии на домбре, гитаре, рояле. С 11 лет с увлечением стал заниматься в частной музыкальной школе Анны Васильевны Кучеренко, которая была прекрасной пианисткой и педагогом, окончившая с медалью Московскую консерваторию в классе А.Н.Скрябина. Однако, несмотря на его любовь к музыке, отец хотел чтобы его сын стал инженером. И ему пришлось учиться в нескольких технических учебных заведениях: два класса реального училища, с 1920 по 1922 профшкола и с 1922 по 1925 Ярославский механический техникум. Но на последнем курсе техникума он заявил отцу, что его не интересует специальность инженера и

он окончательно решил стать музыкантом. Это привело на долгие годы к конфликту с отцом. Он живет отдельно от семьи на квартире друга. В этом же году Б.Надеждин поступает в Ярославский музыкальный техникум на фортепианное отделение. Ему приходится самому зарабатывать себе на жизнь уроками музыки и игрой на пианино в киносеансах.

В 1929 году сбывается давняя мечта Б.Надеждина, он поступает в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки. Высшая школа им. Гнесиных). Занимается в классе М.Ф. Гнесина. В техникуме преподавали лучшие педагоги Московской консерватории – Г.И.Литинский, И.В.Способин, В.Я. Шебалин, Д.Р. Рогаль-Левицкий, М.В. Иванов-Борецкий и др. В статье «Б.Б. Надеждин» музыковед Н.С. Янов-Яновская пишет: «В эти годы Надеждин страстно увлекается Скрябиным. Его излюбленными композиторами становятся французские импрессионисты, а также Григ, Мясковский, Прокофьев. [...]

Немало интересного было и в музыкальной жизни самой Москвы: выступления Н.С. Голованова, И. Сука, молодого Шостаковича, Прокофьева, только что вернувшегося из-за границы. Все это расширяло кругозор, способствовало интенсивному творческому росту молодого Надеждина». <sup>1</sup> В эти годы он сочиняет свой струнный квартет, поэму для скрипки и фортепиано, а также фортепианную сонату, фугу и др.

В 1932 году Б.Б.Надеждин поступает в Московскую консерваторию в класс композиции Г.И.Литинского ученика Р.М.Глиэра, который в свою очередь учился у М.М.Ипполитова-Иванова, А.С.Аренского, С.И.Танеева – учеников Н.А.Римского-Корсакова, а С.И.Танеев был учеником Н.Г.Рубинштейна и П.И.Чайковского. В консерватории Б.Б.Надеждин сочинил свою сюиту для скрипки и фортепиано, фугу для струнного оркестра, сюиту для домбрового оркестра, симфонию и др. Имея склонность к педагогической работе, параллельно с учебной он преподавал анализ форм,

---

<sup>1</sup> Янов-Яновская Н.С. «Б.Б.Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана / Сост. и науч. ред. И.Н. Карелова. Т., 1969, с. 149.

музыкальную литературу в Татарской студии при консерватории. В эти же годы происходит сближение и примирение его с отцом.

После окончания консерватории в 1937 году Б.Б.Надеждин едет по направлению в Ташкентскую консерваторию, где только начали организовываться композиторские классы. Вспоминая об этом, Б.Б.Надеждин говорил: «Из Бухарского музыкального училища привезли много студентов, человек 50 (это было на четвертый день моего приезда), я отобрал лучших. Выделялись Гулям Хамраев, Султан Джураев, Тахалов. Получился класс в 25 человек (вместе с пятью студентами старших курсов). Все бухарцы знали ноты, умели записывать свои мелодии. Но больше ничего не умели. Сначала я показал, как строится трезвучие и подставляется к мелодии. Такт объединялся одной гармонией, которая давалась в тесном расположении. Через 2-3 урока объяснял, как связывать гармонию через общие тона. Так дело и пошло. Через год другой мы уже подготовили 2 сборника студенческих пьес, которые были изданы в 1939 г.»<sup>1</sup> Так началась творческая и учебная деятельность одного из основателей композиторской школы Узбекистана, талантливого и беззаветно преданного своему делу педагога Б.Б.Надеждина. Класс композиции Б.Б.Надеждина в Ташкентской консерватории окончили: И.Акбаров, В.Мейн, Пак Ендин, Г.Сабитов, И.Хамроев, Г.Кадыров, С.Бобоев, Ю.Николаев, Х.Изамов, А.Мухамедов, С.Варелас, В.Зудов, Х.Рахимов, А.Берлин, С.Хаитбаев, Ф.Янов-Яновский, М.Юсупов, А.Малахов, Е.Шварц, Т.Курбанов и др.

---

<sup>1</sup> Из беседы Б.Б. Надеждина, записанной Т.С. Вызго в 1959 году // Материалы по истории узбекской музыки. Рукописный фонд НИИ искусствознания АХ. РУЗ. Цитируется по статье Н.С. Янов-Яновской «Б.Б. Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968, с. 151.



Со всеми своими учениками Б.Б.Надеждин поддерживал близкие, доверительные, дружеские отношения и даже после окончания консерватории. Часто собирались у него дома в гостеприимном дворике, что находился не далеко от консерватории за Алайским базаром. С ним консультировались по всем интересующим вопросам. Его авторитет, профессиональный уровень и человеческие качества всегда были примером для студентов. Несмотря на внешне свободный, демократичный характер в обучении, Б. Надеждин был категоричен к грубости, пошлости, безвкусию,

непрофессионализму. В методике обучения им были составлены следующие педагогические требования к студентам:

«Нужно воспитывать композитора таким образом, чтобы он был близок к требованиям современного слушателя.

I. Общие положения и требования к студенту:

- 1) Связь с народной мелодикой. Доходчивость, выразительность, оптимизм, яркость тематического языка.
- 2) Органическое сочетание гармонического языка с мелодикой (трудности: лады в узбекской музыке, нарушения обычных для европейской музыки закономерностей (тяготений).
- 3) Инструментальная фактура.

II. Работа в классе. Составление плана с учетом:

- 1) Программных требований.
- 2) Что студент может сделать (реальные возможности).
- 3) Что студент должен сделать, чтобы компенсировать свои недостатки.

III. Литература:

- 1) Изучение русской и западноевропейской музыки, освоение техники и традиций.
- 2) Слуховые навыки (учебники, концерты, самостоятельная игра, игра в четыре руки).

IV. Общее фортепиано:

- 1) Владение инструментом.
- 2) Игра с листа.
- 3) Знакомство с различными стилями.

V. Концерты, обсуждения»<sup>1</sup>.

Как настоящий педагог Б.Б.Надеждин думал не только о консерваторских студентах, его волновала также музыкальное образование

---

<sup>1</sup> Из личного архива Б.Б.Надеждина / Приводится по статье Н.С.Янов-Яновской «Б.Б.Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968, с. 157-158.

детей, на всех этапах развития, начиная с первых шагов их музыкального воспитания. Для малышей и детей, более старшего возраста им написаны песни («Весна», «Подснежник», «Мой петушок», «Майский жук», «Ласточка», «Наша юность» и др.), составлены сборники песен – «Болалар =ыши=лари» (1950), «Ёшлик =ыши=ли» (1954), «Болалар ашуласи» (1955), авторский сборник «Ёш болалар учун =ыши=лар» (1940), сочинены пьесы и альбомы для фортепиано, написана музыка к пьесе «+ахрамон» («Герой») для ТЮЗа и симфоническая сюита «Детям», что является одним из лучших произведений для детей. Б.Б.Надеждин любил работать с детьми, его беспокоили вопросы детского музыкального воспитания. Еще в 1938-1939 годах им были организованы семинары по сочинению в Ташкентском дворце пионеров. В 1941-1945 годах преподавал в Ташкентском музыкальном училище им. Хамзы. А с 1956 года Б.Б.Надеждин открыл класс сочинения при музыкальной школе им. Успенского. Успехи не заставили себя долго ждать, уже через год, другой юные композиторы выступали по узбекскому радио и телевидению.

В освоении Б.Б.Надеждиным узбекской музыки плодотворной оказалась совместная творческая работа с известными узбекскими бастакорами и музыкантами Т.Джалиловым, Ю.Раджаби и др. Совместно с Т.Джалиловым ими созданы музыкальные драмы «Асрлар» («Века», 1943), «Алпомыш» (1949); с Ю.Раджаби – музыкальные драмы «+асос» («Месть», 1941), «Фарход ва Ширин» (1944), симфоническая хореографическая картина «Пахта» (с успехом исполненная в 1951 году на II декаде узбекского искусства и литературы в Москве).

Большой интерес представляют такие сочинения Б.Б.Надеждина, как «Восемь народных песен для солиста, хора и оркестра узбекских народных инструментов», для симфонического оркестра – «Симфоньетта», «Вальс», «Две пьесы», «Детям», последние из которых были написаны уже в конце жизни этого беззаветно преданного своему делу педагога, композитора. Умер Б.Б.Надеждин в Ташкенте 7 марта 1961 года.

В Союзе композиторов Узбекистана, зная честность, преданность, высокий профессионализм, чуткость и необычайные педагогические способности Б.Б.Надеждин занимал должности председателя Музфонда (1948-1955) и долгое время был консультантом. Именем Б.Б.Надеждина названа музыкальная школа № 5 города Ташкента.





**И л ь я с А к б а р о в**  
**( 1 9 0 9 - 2 0 0 2 )**

Ильяс Акбаров – музыковед, композитор, фольклорист, педагог, заслуженный деятель искусств Узбекистана (1956), профессор (1979), внёс большой вклад в развитие музыкального искусства, образования и науки Узбекистана.

Ильяс Акбаров родился 5 мая 1909 года в Ташкенте в семье мастера ремесленника. Первоначально учился в школе «Мухторият» («Автономия»), открытой одним из руководителей джадидов Мунаввар Кори Абдурашидхановым. Затем учился в педагогическом техникуме. В 1927 году по рекомендации Мунаввара Кори поступил в Ташкентский музыкальный техникум. Там он учился по классу дутара у Абдусаата вахабова, по классу танбура у Шорахима Шоумарова, по теории и гармонии у В.А.Успенского, которого он знал ещё с 20-х годов по совместной фольклорной работе. Одарённость и способность к педагогике позволили Ильясу Акбарову уже с 1930 по 1942 год преподавать в этом же музыкальном техникуме теоретические дисциплины. Закончив его в 1932 году Ильяс Акбаров начинает работать также научным сотрудником НИИ искусствознания им. Хамзы, где в 1943-1948 годах занимал должность директора института. В

1934-1940 годах также работает в «Узгосиздате» заведующим музыкального отдела. В 1936 году в ряду первых студентов Ильяс Акбаров поступает во вновь открывшуюся Ташкентскую государственную консерваторию. На факультете музыковедения и композиции Ильяс Акбаров занимается по музыкально-теоретическим дисциплинам у В.А.Успенского, Ю.А.Фартунатова, В.А.Цукермана, Я.Б.Пеккера, по композиции – сначала у Г.А.Мушеля, а затем у Б.Б.Надеждина. Закончил консерваторию Ильяс Акбаров в числе первых её учеников в 1941 году.

Давнее и плодотворное сотрудничество Ильяса Акбарова с В.А.Успенским, Е.Е.Романовской положило основу развития музыкальной фольклористики Узбекистана. Большую поддержку в этой работе Ильяс Акбарову оказала его жена и коллега, музыковед-этнограф Хафия Мухаммедова. С ней вместе они были во многих экспедициях по сбору, обработке, а затем и публикации музыкального фольклорного материала. В 1931 году, возглавляемые В.А.Успенским Е.Е.Романовская, И.Акбаров и Х.Мухаммедова совершают свою первую музыкально-этнографическую экспедицию по Ферганской долине (Андижан, Ош, Маргилан). В 1935 году совместно с Е.Романовской И.Акбаров едет в свою вторую музыкально-этнографическую экспедицию в Хорезмскую область (Ургенч, Хива), где записывают инструментальные разделы Хорезмских макомов. Далее в 1937 году И.Акбаров один осуществляет поездку по Ферганской долине, где записывает образцы народного музыкального творчества. В 1939 году вместе с Е.Романовской И.Акбаров едет в Шахимардан и записывают песни Хамзы и о Хамзе. Многие из этих песен затем использовались узбекскими композиторами в своих оригинальных сочинениях, а также обработках, опубликованных в сборнике «Хамза Хаким-заде Ниязи. Песни для голоса и фортепиано». Т., 1949. Вместе со своей супругой и главным помощником Х.Мухаммедовой в 1946 году И.Акбаров отправляется в Андижан, где собирает и записывает уйгурские песни. Одни из последних музыкально-этнографических экспедиций И.Акбарова были осуществлены в 1959-1960-х

годах совместно с музыковедом М.Ахмедовым в Андижан. В этих поездках на магнитофон были записаны сотни образцов народного инструментального и песенного творчества. Много внимания в фольклорной работе И.Акбаров отводил вопросам расшифровки Хорезмской танбурной нотации и др.

В результате своей долгой и плодотворной музыкально-этнографической деятельности И.Акбаров осуществил и принял активное участие в публикации ряда сборников и работ по музыкальной фольклористике Узбекистана. «Узбек ашулалари» («Узбекские песни», совместно с Х.Мухамедовой, М., 1934), «Узбек халышиклари» («Узбекские народные песни» два сборника, один из них совместно с Е.Романовской, 1939), «Песни в обработке композиторов Узбекистана» (1949), «Узбекские народные песни на тексты Навои» (1949), «Доира усуллари» («Ритмы дойры», 1952, записанные от Усты Алима Камилова), «Узбек халмусиаси» («Узбекская народная музыка». В девяти томах, 1955-1962. под редакцией И.Акбарова. Собрали и записали I-V тт. Ю.Раджаби, VI, VII, IX т. М.Юсупов, VII т. А.Халимов. Большая часть вступительных статей в этих томах написана И.Акбаровым в соавторстве с Ю.Коном. «Муками ва Фуркат ашулалари» («Песни на стихи Муками и Фурката», 1959), «Хоразм макомлари» («Хорезмские макамы», 1980). В трех томах отв. ред. И.Акбаров собрал и записал М.Юсупов.



В.А.Успенский и И.А.Акбаров за записью узбекских народных песен от андижанского певца Беркинбая Файзиева. 30-е годы.



Институт искусствознания. Отдел Музыки. 1948 г.  
Слева на право: Ю.Г.Кон, А.А.Семенов,  
К.А.Алимбаева, И.А.Акбаров, В.А.Успенский,  
Т.С.Вызго



Ил.Акбаров и В.Успенский

С 1943 года И.Акбаров стал преподавать в Ташкентской государственной консерватории, где в 1963-1992 годах заведовал кафедрой теории музыки. В Союзе композиторов Узбекистана И.Акбаров с 1940 года, в 1955 году он член правления СКУз, 1957 года не однократно избирался членом правления Союза композиторов СССР, также был зам.председателя СКУз и председателем Музфонда.

И.Акбаров автор ряда книг и статей: «Тухтасин Джалилов» (М., 1974, Т., 1978), «Юнус Раджаби» (М., 1982), «Композиторы Узбекистана» (в соавторстве с А.Асионвской, 1959), «Узбекская народная музыка» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана (1961), «Хамза Хаким-заде Ниязи» // Песни Хамзы (1958), составление, вступ. и первая статья в кн. «Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма» (1980) и др.

Отдельно следует отметить вклад И.Акбарова в музыкальную педагогику, методику, общие музыкальное воспитание и музыкальное творчество для детей. В этой области вклад его огромен. Одним из первых узбекских композиторов и методистов он стал писать музыку для детей, выпускать сборники песен, публиковать методическую, учебную и справочную литературу. Ещё в 1930 годы, когда стал организовываться первый узбекский детский театр, им была написана музыка к спектаклю

«Ёрилтош» по мотивам узбекских народных сказок. В 1934 году совместно с Х.Мухамедовой выпустил первый сборник песен для детей «Шесть массовых песен». Затем в 1935 году совместно с В.А.Успенским, Е.Е.Романовской и Х.Мухамедовой сборник «30 песен», а в 1939 году И.Акбаров публикует ещё два сборника песен для детей «Песни дошкольников» и «Мы поём». В эти сборники были включены народные песни, песни записанные от детей и авторские песни для детей Ильяса Акбарова. В Узбекистане это были первые нотные сборники песен для детей с фортепианным сопровождением. Позже И. Акбаров выпускает еще несколько сборников песен «Болалар ашуласи» («Детская песня», 1948), «Кичкинтойлар муси=аси» («Музыка для малышей», 1955), «+ывно= =ыши=лар» («Весёлые песенки», 1956), туда вошли также песни для детей первых узбекских композиторов.

Песни для детей Ильяса Акбарова «Айи=ча», («Медвежонок»), «Арча =ышили» («Песня о ёлочке»), «Бахтли болалар» («Счастливые дети»), «Гуллола» («Тюльпан»), «Саломат», «Янги йил» («Новый год»), «+иш» («Зима») и многие другие положили начало формированию жанра песен для детей композиторов Узбекистана. Эти песни имеют удивительную чистоту образа формы, содержания, легко запоминаются и с большим удовольствием исполняются детьми.

Ильяс Акбаров является автором первых учебников по музыке для общеобразовательной школы «Муси=а саводи», «Ашула алифбеси», «Ашула дарслиги», методических рекомендаций к ним, вышедших в 60-х и 70-х годах, большая часть из которых была выполнена в соавторстве с Т. Хусаиновым.

Первый учебник И.Акбарова «Нота саводи» («Нотная грамота» в соавторстве с Е. Романовской) был опубликован в 1938 году. Затем вышло ещё ряд учебников – «Муси=а назарияси» (авторизованный перевод учебника «Теория музыки» С.Павлюченко с национальными примерами, выполнено совместно с И.Хамзиным, 1952), «Самоучитель музыкальной грамоты» (1952), «Муси=а саводи» («Музыкальная грамота», 1953),

«Муси=али топишмо=» («Музыкальные загадки», 1974). Также Ильяс Акбаров является автором первого музыкального словаря на узбекском языке «Муси=а лу\ати» (1987 – 1997).

С 1960 по 1980 год И. Акбаров был председателем совета РУМЦ Министерства народного образования Узбекистана по музыкальному воспитанию. Он вел большую просветительскую деятельность, был непременным участником творческих встреч, концертов, выступал с лекциями в Узбекской Государственной филармонии.

За большой вклад Ильяса Акбарова в развитие узбекской музыкальной культуры ему было присвоено почётное звание «Заслуженный деятель искусств Узбекистана» (1956), он награждён орденами и медалями, орденом «Знак почёта» (1959), орденом «Эл юрт щурмати» (2000).

## **Ш е р м а т Ё р м а т о в** **( р . 1 9 3 9 )**

Шермат Ёрматов – хоровой дирижер, композитор, педагог, народный артист Узбекистана (1996), руководитель детского ансамбля песни и танца «Булбулча», ведущий детских радио и телепередач, автор учебников «Музыка» для общеобразовательных школ, внес большой вклад в развитие детского музыкального воспитания.

Шермат Ёрматов родился 17 октября 1939 года в селении Логон Ферганской области в семье крестьянина. В 1947 году пошел в школу, в 1959 году стал учиться в Ташкентском культурно-просветительном техникуме, а в 1962 году поступил на дирижерско-хоровой факультет Ташкентской Государственной Консерватории в класс профессора В.И.Князютова. Увлекаясь сочинением музыки, в консерваторские годы он посещал класс композиции Пака Ендина. После окончания консерватории в 1967 году он по направлению начал работать в хоре Узгостелерадио, который в то время возглавлял один из крупнейших деятелей узбекского хорового искусства Батыр Умиджанов.

Любовь Шермата Ёрматова к детскому музыкальному воспитанию проявилась еще в консерваторские годы. С 1963 года он стал работать учителем музыки в общеобразовательной школе № 99 Ташкента. Там же он организовал свой первый ансамбль – детскую хоровую студию «Бойчечак».

На базе этой студии в 1970 году, после постановления правительства «О развитии песенного искусства Узбекистана», при Узгостелерадио им был организован детский ансамбль песни и танца «Булбулча» («Соловьи»). Начиная свою работу с 10-15 человек, этот ансамбль сейчас насчитывает около 500 участников. В составе ансамбля 9 групп различного возраста: младший хор (3-8 лет), детский хор (9-15 лет), юношеский хор (16-20 лет), ансамбль макома, фольклорный ансамбль, танцевальные ансамбли (младший 4-8 лет, средний 8-16 лет), эстрадный и инструментальный ансамбли.

Детский ансамбль песни и танца «Булбулча» является лауреатом многих международных конкурсов, обладатель высоких «Гран При», участник многочисленных концертов, фестивалей как у нас в Республике, так и далеко за ее пределами (Россия, Латвия, Литва, Эстония, Югославия, Конго, Финляндия, Турция и др.). Этот ансамбль представляет собой высоко профессиональный детский музыкальный коллектив. Из его мастерской вышли такие ныне уже известные музыканты, как народный артист Гулямджан Якубов, заслуженные артисты Ильхом Фармонов, Дильфуза Рахимова, Севара Назархан, Равшан Салихов, звезды эстрады Исраил Саидумаров, Анвар Санаев, Аслиддин Достов, руководители детских музыкальных коллективов «Севинч» - Саодат Музаффарова, «Камалак» - наргиза мирзаева, «Тантана» - Фотима и Зухра Зиямухамедовы и еще целый ряд музыкантов, педагогов, воспитателей, занимавшихся в этом замечательном музыкальном коллективе за почти 40 лет своего существования. Большое количество радио и телепередач проводится с участием этого ансамбля. Многие песни узбекских композиторов получили своё первое публичное исполнение именно в этом музыкальном коллективе.

Песенное творчество для детей Шермата Ёрматова весьма разнообразно. От перостых песенок для дошколят им созданы крупные сюитные, кантатные, вокально-хореографические произведения. Из под его пера вышли такие замечательные песни, как «Дадамларга ухшасам», «Икки =ыйламанг, ы=итувчим», «Темир-терсак», «Ыйнадик щеч тыймадик»,

«Ын бештамиз беш олдик» (сл. П.Мумина), «Бармо=ларим» (сл. М.Мухамедова), «Аёмларинг муборак», «Норин дарё» (сл. Т.Садыковой), «Бацор» (сл. З.Ази-мовой), «Мещнат =ышили» (сл. М.Зайниддиновой), «Муаллим» (сл. Ю.Шо-мансура), «Нурли авлод» (сл. Х.Рахимова), «Онажоним» (сл. Х.Мухаммада), «Оймоможон ром былди», «Хырозим» (сл. К.Мухаммади), «Сумалак», «/илдирагим» (сл. Т.Бахрамова), «Умиджон полвон» (сл. Р.Шукурова) и многие др. Для хора акапелла: «Гуллола» (сл. Т.Садыкова), «Дорбоз» (сл. Т.Бахрамова), «Ислом бобо» (сл. М.Рахмона), «Келди Наврыз» (сл. А.Иса-кова), «Кыйлак» (сл. Мирмухсина), «Майса» (сл. Р.Талипова), «Она туп-ро=», «Салом мактаб» (сл. П.Мумина), «Она тилим» (сл. Д.Сарымсакова), «Ой ватаним», «Замоним, о замоним» (сл. Камбара Ота), «Солом авлод =ышили» (сл. С.Барноева), «Ялпиз» (сл. Ю.Шомансура), «+ор ёлар» (сл. Б.Исраила), «+ызичо=» (сл. Д.Абдурахмонова) и др.

Большой популярностью пользуются обработки Ш. Ёрматова для детского хора узбекских народных песен «Бойчечак», «Ёшлигим» и др. Среди крупных многочастных хоровых произведений можно выделить: кантата в 5 частях «Ассалом, щаёт» (сл. Т.Илхамова), вокально-хореографические сюиты в 4 частях «Читти гул» (сл. Н. Каримова) и «Бу гулшан соз экансан» (на основе детских народных песен и стихов).

Шермат Ёрматов является автором ряда учебников и учебных пособий для урока музыки в общеобразовательных школах, написанных в соавторстве с Е.Кензер, Д.Амануллаевым и другими методистами. Это учебные пособия: «Биринчи синфда муси=а дарслари» (1987), «Иккинчи синфда муси=а дарслари» (1987); учебники: «муси=а» для 6 класса (1977), «Муси=а» для 7 класса (1978), «Муси=а» для 8 класса (1978).

Особого внимания заслуживают авторские передачи Шермата Ёрматова, которые вот уже многие годы, более 30 лет идут по узбекскому радио и телевидению. Среди них телепередачи «+ышилим, жон =ышилим» («Песня песенка»), «Биргаликда куйлайлик» («Поем вместе»), радиопередача «+ыши= сещри» («Волшебство песни»). Многие из этих

передач были посвящены жизни и творчеству таких мастеров узбекской детской песни, как Гафур Кадыров, Фаттах Назаров, Сабир Бабаев, Дани Закиров, Александр Берлин, Абдурахим Мухамедов, Надим Нарходжаев, Фархад Алимов, Аваз Мансуров, Дилором Амануллаева, Мухаммаджан Атаджанов и многие др. В этих передачах Ш.Ёрматов говорит о великой силе музыки, слова, разучивает с детьми новые песни. Для многих учителей музыки, музыкальных воспитателей эти передачи оказывают неоценимую методическую помощь в их практической работе. Они конспектируют эти передачи в тетрадях, записывают на магнитофоны, а затем используют на своих уроках музыки в общеобразовательных школах, музыкальных занятиях в детских садах и других формах работы по детскому музыкальному воспитанию.

На вопрос, как Ш.Ёрматову удастся добиваться таких высоких результатов в детском музыкальном воспитании, он неизменно отвечает, что «основная причина, основной секрет кроется в самой музыке. Красота мелодии, слова, тембра, лада, ритмов завораживает детей, пробуждает у них интерес к творчеству и артистизм. И потом, я никогда не ругаю детей, а стараюсь терпеливо, внимательно их выслушивать и находить к каждому свой особый, индивидуальный подход, – все же остальное делает сама музыка, ее удивительная и великая сила». К этому следует добавить каждодневный труд, целеустремленность и единая многолетняя направленность Шермата Ёрматова в области детского музыкального воспитания. Его личное обаяние, любовь к детям, – вот залог успеха этого замечательного музыканта и педагога.

В 1994 году за большой вклад в развитие детского музыкального воспитания Ш. Ёрматов был награжден орденом «Соʻлом авлод учун».

В настоящее время они с ансамблем «Булбулча» проводят репетиции и занимаются в здании Государственной консерватории Узбекистана. После постановления правительства «О развитии детских музыкальных школ в Узбекистане» (2007) Ш.Ёрматов планирует организовать специальную школу

«Музыки и танца» республиканского значения, в которой могли бы заниматься дети со всех уголков нашей республики. Энтузиазм плюс высокий профессионализм также являются составляющими музыкальной педагогики. Развитие музыкальной культуры, первые шаги человека в мире музыки, совершенствование его музыкальных способностей в гармоничном развитии личности, начинается именно с таких, беззаветно преданных своему делу педагогов и музыкантов, каким является Шермат Ёрматов.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленный в данном учебном пособии материал позволяет определить музыкальную педагогику, как самостоятельную научную и учебную дисциплину с ее целями, задачами и предметом исследования. При этом она имеет общепедагогический, обобщающий характер, объединяя в себе все отрасли музыкальной педагогики.

Для всех отраслей музыкальной педагогики такой единой, общепедагогической основой является: опора на общую педагогику и теорию музыки, единство теории и практики музыкального обучения, преемственность всех звеньев системы музыкального образования, зависимость процесса музыкального обучения от природных задатков и музыкальной одаренности учащихся, единство развития музыкального слуха, голоса и исполнения, комплексное развитие музыкальных способностей (чувство звуковысотности, ритма, лада, тембра, динамики, многоголосия, интонации, характера, формы, содержания, музыкальная память), связь музыкального обучения и воспитания с музыкальной жизнью страны и мировыми достижениями музыкального искусства и педагогики. Представленные положения можно рассматривать, как общедидактические, принципиальные основы музыкальной педагогики. Выполнение этих основ повышает эффективность музыкально-педагогического процесса.

Несмотря на эту общепедагогическую основу, каждая отрасль музыкальной педагогики (исполнительства, сочинения, творчества, восприятия, слушания, музыковедения, просветительства, образования, технического обеспечения и др.) имеет свою специфику и должна изучаться также самостоятельно.

Большое значение в разработке вопросов музыкальной педагогики имеют частные методики музыкального обучения и педагогический опыт работы выдающихся музыкантов.

В данном учебном пособии рассматривались в основном общие вопросы музыкальной педагогики и массовые виды музыкального воспитания. Изучение жизни и творчества великих ученых-энциклопедистов, поэтов, писателей, выдающихся ученых, музыкантов, педагогов рассматривалось также, большей частью в общем аспекте. Целью такого подхода к изучению проблемы является выделение первичных основ для всех отраслей музыкальной педагогики и их доступности студентам магистратуры всех специальностей. На этом основании можно планировать дальнейшие перспективы более углубленного, систематически расширенного изучения индивидуальных особенностей всех отраслей музыкальной педагогики.

В плане общих перспектив изучения вопросов музыкальной педагогики, можно наметить подготовку учебников по музыкальной педагогике, по истории музыкальной педагогике и хрестоматии по музыкальной педагогике.

Педагогическое образование студентов консерватории строится на прочной теоретической, методической и практической основе. В учебном процессе теоретическую основу в конечном итоге обеспечивают предметы общей и специальной отраслевой музыкальной педагогики. Методическую основу дают предметы методики обучения специальным дисциплинам. Практические умения и навыки студенты получают на педагогической практике в работе с учеником. Взаимосвязь этих педагогических основ и дисциплин обеспечивает приобретение студентами необходимых педагогических знаний, умений и навыков.

Таким образом, мы видим, что педагогические знания возникают не сами по себе, а приобретаются путем обучения и образования. Совершенствовать музыкального воспитания и обучения является основными задачами музыкальной педагогики.

## Содержание

<b>Введение</b> .....	
<b>Глава I</b>	
<b>Общие основы музыкальной педагогики</b>	
Педагогика в музыкальном образовании.....	
Общепедагогические термины и понятия.....	
Музыкальная педагогика (вариант учебной программы).....	
Основная и дополнительная литература к учебной программе.....	
<b>Глава II</b>	
<b>Детская песня, как самая массовая форма музыкального воспитания</b>	
Колыбельная песня.....	
Народная детская песня.....	
Песни композиторов Узбекистана для детей.....	
Каталог нотной литературы детских песен.....	
<b>Глава III</b>	
<b>Обучение многоголосному пению, как одна из активных форм музыкальной педагогики</b>	
Проблемы многоголосия в узбекской музыке.....	
Современные формы и методы обучения детей многоголосному пению.....	
Особенности восприятия и воспроизведения многоголосной музыки детьми.....	
Многоголосный песенный материал с методическими рекомендациями.....	
<b>Глава IV</b>	
<b>Из истории музыкальной педагогики</b>	
Сводная таблица исторических и культурных основ музыкальной педагогики.....	
Фараби .....	
Ибн Сина.....	
Унсуралмаали Кайкавус.....	
Абдурахман Джами.....	
Алишер Навои .....	
Фуркат .....	
Абдулла Авлони.....	
Абдурауф Фитрат.....	
Хамза.....	
Гулям Зафари.....	
В.А.Успенский.....	
Юнус Раджаби.....	
Б.Б.Надеждин.....	
Ильяс Акбаров.....	
Шермат Ёрматов.....	
<b>Заключение</b> .....	
<b>Литература</b> .....	