

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ  
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ

**«МУСИҚА САНЪАТИ ИЖОДИЁТИ  
ВА ЁШЛАР»**

мавзуидаги

*Олий таълим муассасасининг  
умумий илмий-назарий конференцияси*

*Т Е З И С Л А Р И*

*Т Е З И С Ы*

*Общевузовской научно-теоретической  
студенческой конференции*

**«МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И  
МОЛОДЁЖЬ»**

Тошкент  
2008

*Ўзбекистон давлат консерваториясининг Илмий-услубий Кенгаши томонидан нашрга тавсия этилган.*

Тезислар тўплами замонавий мусиқа илми, педагогика ва ижрочилик ривожини билан боғлиқ кенг доирадаги мавзуларни қамраб олган. Ёшларни бугуни ва эртанги кун истикболи, ўтмиш авлодларнинг мероси ва юртимиз тарихини, анъаналарини «Устоз-шогирд» тизими асосида ёритишга катта аҳамият берилган.

В сборнике тезисов освещается широкий круг современных тем, связанных с развитием музыкальной науки, педагогики и исполнительства. Большое внимание уделяется воспитанию молодежи как решающей силе нашего сегодняшнего и завтрашнего дня, освоению наследия великих предков и истории родного края, передаче традиций в системе «Устоз-шогирд».

*Анжуман ва таҳрир учун маъсуллар:  
Ответственные за конференцию и редакцию:*

**С.М.Бегматов** – с.ф.н., профессор в.б., ЎзДК илмий-ижодий ишлари бўйича проректори;

**И.Г.Галущенко** – с.ф.н., профессор, ЎзДК «Мусиқа тарихи ва танқид» кафедраси мудири;

**Н.А.Ҳошимова** – ЎзДК «Мусиқа назарияси» кафедрасининг ўқитувчиси

© Ўзбекистон давлат консерваторияси  
Таҳрир-нашриёт бўлими,  
© Муаллифлар жамоаси, 2008.

*Ҳ.Мамажоновна, БМФФнинг II к. т.  
Илмий раҳбар: с.ф.н., профессор в.б. С.М.Бегматов*

## **ЎЗБЕК МУСИҚАШУНОСЛИГИДА МАНБАШУНОСЛИК**

Барчамизга маълумки, манбашунослик фанининг асоси ва негизи – бу ўтмиш алломалари томонидан яратилган илмий рисолалар намунасидаги манбадир. Манба – бевосита ва билвосита тарих билан чамбарчас боғлиқ ҳолда, ўтмишда одамзод қўли билан бунёд этилган тарихий жараён изларини ўзида акс эттирувчи ва кишилиқ жамиятини тарихини ўрганиш имконини берувчи ҳар қандай осори-атика, ёзма манба, маънавий қадриятлар (тил, эътиқод, урф-одат) тарихий тараққиётининг асосий пойдевори ҳисобланади ва ўрганилади. Манбашунослик эса ана шу манбаларни ўрганиш, ҳамда улардан илмий асосда фойдаланишнинг назарий ва амалий жиҳатларини ўрганувчи фандир. Манбашунослик мавжуд фанларнинг барчасида шаклланган. Шулар қаторида мусиқашуносликда ҳам жуда муҳим ҳисобланади. Негаки, аждодларимизни бизга қолдирган илмий рисолаларини ўрганиб, илм аҳлига тадбиқ этиш ҳаммага ҳам насиб этавермайди. Чунки, илмий рисолаларни ўрганиш учун турли тилларни чуқур ўзлаштириш, ҳамда манбалар устида кунт билан ишлагандагина кўзланган мақсадга эришилади. Манбашунослик билан шуғулланадиган мутахассислардан ақл-заковат, куч-ғайрат, юқори билим-малака, метиндек ирода ва сабр-тоқат талаб қилинади. Бу борада мусиқашуносликда манбашунослик билан шуғулланувчи алоҳида мутахассислар бўлишига қарамай, деярли кўп мусиқашунос олимлар ҳам бу соҳада шуғулланадилар. Асосий ишларида манбашунослик бўйича тадқиқ қилган мусиқашунос олимларимиз қаторига Исҳоқ Ражабов, Александр Жумаев, Абдуманнон Назаров, Отаназар Матёкубов ва Зокиржон Орипов кабиларни қайд этиб ўтиш мумкин.

Исҳоқ Ражабов ўзбек мусиқашунослигида мақомдон олим, филолог, шарқшунослик билан бир қаторда манбашунос олим сифатида ҳам танилган. У ўтмишга оид форс-тожик тилларидаги ва араб имлосида битилган ёзма манбаларни, шу жумладан мусиқий рисолаларни ўқиб, юқори малакали даражада шарҳлай оладиган етук мутахассислардан эди. Унинг бу борадаги Форобийнинг «Китаб ул ал-мусиқа ал-Қабир» мусиқа рисолаласини, Маҳмуд аш-Шерозийнинг «Дуратут-тож ли Ғурратид-дебож» қомусининг «Дар илми мусиқий» (Мусиқа илми ҳақида) қисмини

форсчадан ўзбек тилига изохли таржимаси каби бир қанча салмоқли ишларни кўрсатиш мумкин.

Яна шундай фидокор манбашуносларимиздан бири Халқаро фольклоршунослик ташкилотининг аъзоси ва Ўзбекистондаги вакили Александр Жумаевдир. Унинг манбашуносликдаги мақолалари илмий журнал ва тўпламларда нашр этилган. Шу жумладан:

«Музыкально-эстетические взгляды Абу Али Ибн Сины» // Музыка народов Азии и Африки;

«Художественные традиции Борбада в средневековом музыкальном искусстве Мовераннахра и Хоррасана» // Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, 1989.

«Туркестанский стратег Ахмад Яссавий и мусульманские духовные песнопения» // «Музыкальная академия».

А.Жумаев Муҳаммад Нишопур ва Бақия-йи Наини «Замзали-йи ваҳдат» мусиқа ҳақидаги рисоаларининг форс тилидан изохли ва шарҳли таржимонидир. Шунингдек, у бир қанча илмий ишларини ёзган.

Абдуманнон Назаров ҳам бу соҳада салмоқли ва самарали иш олиб борган олимларимиздан ҳисобланади. Унинг «Книга песен ал-Исфахани в аспекте транскультуративных процессов» мавзусидаги номзодлик диссертацияси (1984), «Форобий ва Ибн Сино мусиқий ритмика хусусида» номли илмий иш ҳимояси ва унинг 1995 йил Тошкентда китоб шаклида нашрдан чиққанлиги эътиборга лойиқ. Ушбу илмий тадқиқотда Шарқнинг икки энциклопедик олимлари Форобий ва Ибн Синоларнинг ийқов(мусиқий ритмика) таълимоти ҳақида илк маълумотлар келтирилиб, унинг илмий-назарий моҳияти, жаҳон мусиқашунослиги фани тарихида тутган ўрни, ҳамда мусиқа масалаларини ўрганишдаги амалий жиҳатлари мавзуларида муҳоҳаса этилади. Унинг Мароғийнинг мусиқий рисоалари устидаги илмий изланишларини ҳам таъкидлаб ўтиш жоиз.

Бу соҳада шарқшунос олим Зокиржон Ориповнинг ҳам илмий изланишлари диққатга сазовор. Унинг «Навой ва мусиқа», «Мусиқа рисоалари» каби бир қанча илмий мақолалари мавжуд. Ориповнинг «Ибн Зайланнинг «Китабул кафи фи-л-мусиқа» рисоласидаги мусиқашунослик атамалари» монографияси 2008 йилда китоб шаклида нашрдан чиқди ва кенг китобхонлар оммасига етказилди.

Фикримизнинг мухтасарида шуни айтиб ўтишимиз мумкинки, олимларимизнинг манбашуносликда олиб борган илмий-тадқиқий ишларининг натижалари ўзбек мусиқий шарқшунослигида асосий ўрин эгаллаши барчамизга аён. Қолаверса, ушбу тадқиқотлардаги ҳар бир атамалар, ибратли сўзлар, мусиқашуносликка оид иборалар ёш талабаларимизни бу соҳа билан қизиқишга ундайди.

## **Д.Ф.ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ «CHANG MUSIK»**

В настоящее время заметно возрос интерес узбекских музыкантов к современной музыке, её новому образному строю и выразительной палитре. Это прежде всего связано с активизацией межкультурных связей, активным обменом музыкантов своим профессиональным опытом. Но в неменьшей степени эта тенденция обусловлена притоком в музыку молодежи, её живым интересом ко всему новому, остро современному. Большую роль в расширении кругозора молодёжи сыграл ежегодный Международный фестиваль современной музыки «Ильхом XX», где в живом исполнении звучала музыка и где была возможность общения с музыкантами разных стран и школ.

Среди композиторов, активно участвующих в освоении нового языка музыки, следует назвать имя Д.Ф.Янов-Яновского, одного из организаторов фестиваля «Ильхом XX» в Ташкенте.

Д.Ф.Янов-Яновский является автором большого количества сочинений разных жанров – симфонических и камерных. Им написана также музыка к сорока фильмам и шестнадцати спектаклям. Сочинения Д.Ф.Янов-Яновского получили широкую известность, исполняясь в России, Швеции, Великобритании, Франции, США, Дании, Италии и других странах. Его творчество неоднократно высоко оценивалось на международных конкурсах и фестивалях. Среди наград – первая премия на конкурсе молодых композиторов в Москве, главная премия Международного конкурса композиторов «ALEA III» в Бостоне (США), приз за лучшую музыку на кинофестивале в Нанте (Франция) и др.

Солидное место в творчестве композитора занимают сочинения, в которых национальное своеобразие звучания узбекской музыки органично передано новыми средствами музыкального письма. Большой интерес в этом плане вызывают пять пьес, названных автором «Chang musik». Уже первое прослушивание убеждает нас в том, что художественная задача здесь значительно глубже прямой имитации тембра и исполнительских приёмов игры на чанге – популярном в народе инструменте.

Узбекские композиторы с первых шагов становления национальной школы придавали большое значение, тембровой окраске музыки, справедливо полагая, что тембр для национального слушателя является важнейшим проводником её смысла. Особенно активно пропагандировал эту мысль в своих статьях и сочинениях композитор А.Ф.Козловский –

крупнейший знаток оркестра, непревзойденный мастер отражения национального колорита в симфонической музыки.

В своё время было написано немало произведений, в которых узбекские композиторы продолжили этот опыт А.Ф.Козловского. Достаточно назвать появившиеся в 60-80-е годы фортепианные пьесы: «Веселая дойра» и «Мой дутар» Б.Гиенко, «Мелодия дутара» П.Халикова, «Танбур» Б.Надеждина, «Под звуки дутара» С.Вареласа, «Свирель и дутар» В.Сапарова.

Сегодня Д.Янов-Яновский ставит себе задачу более сложную: не имитировать национальный тембр, а находить новые выразительные краски инструмента и передавать их различными инструментальными ансамблями. В результате этих творческих поисков обогащаются одновременно и палитра самого чанга, и современной музыки в целом, независимо от её национальной принадлежности. Тем самым композитор «на новом витке» продолжает опыт в деле отражения национальных тембров и исполнительских традиций.

Интересен сам выбор исполнительских составов: «Chang musik I» (1990) написан для самого чанга; «Chang musik II» (1991) – для фортепианного дуэта; «Chang musik III» (1991) – для струнного трио; «Chang musik IV» (1993) – для струнного квартета; «Chang musik V» (1994) – для чанга и струнного квартета. Последняя пьеса, соединяющая в одном ансамбле и сам чанг, и его «имитаторов» – струнный квартет, синтезирует обе выше названные задачи.

В пяти пьесах «Chang musik» несомненно можно найти черты цикличности, хотя наличие исполнительского состава не позволяет считать его подлинным циклом. Обнаруживается общность не только в постоянстве тембровой краски, но и в интонационном строе, в переключке образов, в сходных принципах построения целого. Вместе с тем каждая пьеса во многом оригинальна и самобытна.

В целом, в произведении «Chang musik» Д.Ф.Янов-Яновского создан многогранный яркий «портрет» концертного национального инструмента и значительно расширены границы его выразительных возможностей.

## **БОЛАЛАР ТАФАККУРИНИ ШАКЛЛАНИШИДА АДАБИЙ-БАДИЙ НАШРЛАР ЎРНИ («Ғунча» ва «Гулхан» журналлари мисолида)**

Ҳозирги кунда юртимизда жуда кўплаб соҳаларга оид газета ва журналлар чоп этилмоқда. Уларинг қамрови жуда катта ҳажмли ва мавзулари ҳам шунга яраша ранг-барангдир. Бу борада кичик ва ўрта ёшдаги болалар учун ҳам бир қанча газета ва журналлар бор эканлигини айтиб ўтишимиз лозим. Ушбу болалар журналлари орасида «Ғунча» ҳамда «Гулхан» адабий-бадий безакли болалар журналлари энг қизиқарли ва жуда кўпдан буён нашр этилиши билан ажралиб туради. Болажонларнинг сеvimли «Ғунча» журнали эса бу йил ўзининг 50 ёшини нишонлайди.

«Ғунча» журнали «Ишла қаламим, бўя бўёғим», «Ўзимиз шеър ёзамиз», «Бир бор экан», «Инглиз тилини ўрганмоқчиман», «Номини топинг» деб номланган бир қанча қизиқарли саҳифаларга бўлинган. Ундан турли хил ҳикоялар, байрамларга аталган мақолалар, топишмоқлар, ҳадислар, тез айтишлар, бошкотирмалар ўрин олган. Яна шунисини алоҳида таъкидлаб ўтиш лозимки, журналнинг ҳар бир саҳифаси ажойиб суратлар билан безатилган. Унда рассомлар чизган суратлардан тортиб, жажжи қаламкашлар ижодига доир суратлар ўрин олган. Бу эса болаларнинг қизиқишларини яна ҳам ортишига сабаб бўлади. Мен тўхталмоқчи бўлган саҳифа эса «Кўшиқни ўрганамиз» деб номланади. Аммо бу саҳифа нимагадир жуда кам берилади. Ҳозирги кунда композиторларимиз болажонлар учун жуда кенг қамровда ижод қилиб, асарлар яратишмоқда. 2007 йилдаги журналлар ичида фақат 8-сонидагина «Кўшиқни ўрганамиз» саҳифаси бор ва у ерда «Ғунча» журналининг бош муҳаррири Умида Абдуазимова шеъри, Орифжон Азизов мусикаси билан айтиладиган «Оймомо» кўшиғи берилган. Мусика оламига оид янгиликлар умуман йўқ. Менинг фикримча журналнинг ҳар сониди бўлмасада, ҳар икки сониди бир мартаба ушбу саҳифа бериб борилса, мақсадга мувофиқ бўлар эди. Ҳозирги кунда давлатимиз томонидан таълимни ривожлантириш борасида кенг қамровли ишлар олиб борилмоқда, шу қаторда мусика дунёсида ҳам. «Ғунча» журнали болаларни мактабга тайёрлашда жуда муҳим ўрин тутаяди. Шундай экан барча фанлар қаторида мусика фанидан сабоқлар ҳам журнал саҳифаларига киритилса диққатга сазовор бўлар эди. Ушбу саҳифа «Мусика саводи» деб номланиб, унда турли хил мусиқий мавзуларда фикр юритилса, тушунтириб борилса

журнал янада кизиқарлироқ, бойроқ бўлиб, мактабда мусиқа дарсларини ўтиш жараёнида анчагина енгиллик яратиларди.

Болалар журналлари орасида «Гулхан» журнали ҳам алоҳида ўрин тутади. Ундаги мавзулар шу даражада хилма-хил, ранг-барангки, худди ўзини бир гулзорга кириб қолгандай ҳис қилади киши. Болаларча содда, лекин долзарблиги билан ўйлантирадиган фикрлар... Ушбу журналда «Она табиат», «Ватан манзиллари» (масалан, Регистон мажмуаси) ҳақида маълумотлар берилган. Машҳур алломалар таваллудига оид саҳифалари шуниси билан муҳимки, одатий бўлиб қолган туғилиши, ижоди эмас, балки улар ҳақидаги ибратли ҳикоялар ва бир қанча олимлар фикрлари жуда кизиқарли тарзда берилган. Бир қанча адиблар (А.Қаҳҳор, Қ.Муҳаммадий, А.Обиджон ва И.Ғофуровларнинг) таваллудига бағишлаб, шоғирларининг эсдаликлари, уларнинг ижодларидан намуналар келтирилган. Шунингдек, журналда «Гулхан анкетаси» саҳифаси бўлиб, ҳар сафарги сонидида машҳур ёзувчилар, драматурглар жавоблари эълон қилиб борилади (Ўзбекистон халқ ёзувчилари Ўткир Ҳошимов, Худойберди Тўхтабоев, Ўзбекистон халқ рассоми академик Баҳодир Жалолов ва бошқалар).

Яна бир саҳифа «Ёш журналистлар мактаби» деб номланади. Унда мақола, хабар, интервью, суҳбат жанрларини ёзиш ҳақида муфассал тўхталиб ўтилган. Шунингдек, журнал қошидаги «Жажжи жилғалар» адабий тўгараги аъзоларининг баъзи бир фикр ва мулоҳазалари танқидий ёндашилиб ёритилган. Бу эса келажакда ўз самарасини албатта бермай қўймайди. «Бировнинг баҳоси», «Отангиз ким», «Ўғрини ким тўғрилайди», «Кинодаги камчилик», «Рақси ё жазава» танқидий фикрлари бунга ёрқин мисолдир.

«Инсон – одоби азиз» саҳифасидаги «Мухлис маданияти ёки хонанданинг кўлини ўпиш одобданми?» деб номланган танқидий мақолага безътибор қола олмадим (№6). Унда ҳам ҳозирги кундаги айрим камчиликлар ҳақида сўзланиб, куйидаги жумлалар келтирилган:

«Концерт жараёнида хонанда кўшиғини айтиб тугатмасдан саҳнага турли томондан гул кўтариб югуриб чиқаётган мухлислардан айримлари унинг ёнида туриб суратга тушади, айримлари қулоғига нимадир деб шивирлайди, айримлари эса бачкана қилиқ қилишгача етиб боради. Бу залда ўтирган томошабинларнинг ғашини келтиради». Яна бир жумла: «Айрим стадионларда, концерт залларида бўлган концертни кўриб энсанг қотади. Хонанда бўлар-бўлмасга майдонда югуриб юради, ўзича ҳаммани чапак чалишга чорлайди. Унинг бу ҳаракатини айрим енгилтак мухлислар нотўғри тушуниб, хонандага тўда бўлиб интиладилар...» ва ҳоказо.

Муҳокама учун мавзу «Дарсдан қочган болалар ёки компьютер ўйинларига бир назар» мақоласида ҳам бугунги кун муаммосини кўришимиз мумкин.

«Ғунча» журналидаги муаммо, яъни мусиқа оламига оид саҳифа «Гулхан» журналида ҳам кузатилади. «Илк қадам» саҳифасида «Кичик созанданинг катта ютуқлари» номли мақолада В.А.Успенский номидаги республика махсус мусиқа лицейи Алла Антоновна Ким фортепиано синфида таҳсил олаётган Нодира Дадамухамедова ҳақида ҳикоя қилинади. Ёш бўлишига қарамай бир қанча кўрик танловларда ғолиб бўлганлиги, муваффақиятлари ҳақида айтиб ўтилган. «Отажон устознинг тори» номли мақолада ёш ижодкор Бахтиёр Худойшукуров ижоди ёритилган. Шу мақолалар ва «Санъат ғунчалари» танлови ғолибларининг суратлари (№ 4) берилганини ҳисобга олсак, мусиқага қанчалик ўрин ажратилганлигини фаҳмлаб олишимиз қийин эмас. Ваҳоланки, бугунги кунда мусиқа оламида жуда кўплаб кизиқарли воқеалар бўлиб ўтмоқда. Ёш ижодкорлар сафи ҳам кенгайиб бормоқда. Улар ҳақида мақолалар, интервьюлар бериб, ўқувчиларга таништириб бориш ва ўқувчиларда уларнинг ижодларига кизиқиш уйғотиш лозим. Умуман олиб қараганда, ушбу журналлар бугунги кун талабига тўла жавоб беради. Юқорида айтилган камчиликлар бартараф этилса, журнал янада мукамалроқ бўлар эди.

*В.Закирова, ст. III к. КМФФ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **ФИЛОСОФСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ (по материалам бесед с композиторами Узбекистана)**

*Музыкальное искусство является в  
миниатюре точной копией закона,  
действующего во всей вселенной.*

Хазрат Инайят Хан.  
Мистицизм звука.

Осмысление человечеством жизни, познание окружающего мира и себя, устройства вселенной волновали людей на протяжении всей истории существования земной цивилизации. Как особая область познания философия имеет место и в творчестве представителей искусства, так как является «выражением общественных вопросов» (В.Белинский), служит общественным интересам. Неслучайно, в тех или иных произведениях мы

обнаруживаем попытку художника осмыслить, обозначить некоторые волнующие его стороны философского отношения к жизни, явлениям и процессам, происходящим в ней. Отсюда возникновение риторического вопроса Гамлета «Быть или не быть?», глубоко волнующие душу Бетховена мучительные сомнения в словах «Должно ли это быть?» и «Это должно быть!», подписанных под нотами начальных тактов финала квартета фа мажор, ор.135; или скульптур вокруг дворца Кайзера в Берлине, вызывающие мысли об ужасе, терроре, разрушении. Это поистине произведения искусства, пронизанные философией, а главное, порождающие в человеке философские мысли. Подобных примеров существует много.

Несомненно, плодородной почвой для развития философских идей является музыка, так как представляет собой особую форму философского познания жизни. «Общаясь с надмирными категориями» (С.Роговой «Мясковский: философия жизни?»), музыка способна **заключать** в себе и, что очень важно, **передавать** при помощи звуков тайный смысл, значимый для человечества. Обладая такими качествами широкого и глубокого постижения действительности, музыка в современном мире стала представляться и сравниваться с целым миром человека, многогранным, разнообразным и неповторимым. Этой проблематике посвящена книга В.Суханцевой «Музыка как мир человека». В современном мире интерес к данной тематике существенно вырос, особенно в лице молодёжи. Молодые представители искусства всё больше и всё чаще погружаются в атмосферу философии и раскрытия тайн жизни.

Сегодня художник в большей степени чувствует свою важную и неповторимую роль в судьбе всего человечества. Такая индивидуализация, осознание собственного Я формируют в сознании новое понимание личности, у которой свой особый мир, взгляды, правила. Перед нами человек начинает выступать как микрокосмос. Являясь самодостаточной единицей общества, человек говорит о важных процессах и явлениях, происходящих в мире, говорит и на языке искусства, которому подвластно то, что невозможно выразить словесно. Именно таким искусством является музыка. Композитор при помощи звуков передаёт свои взгляды, мироощущение и отношение к действительности.

Для передачи философского содержания в музыке композиторы используют различные средства выразительности. Наряду с тематизмом, который напрямую может выражать определенный философский смысл, большую роль начинает приобретать тембр как наиболее характерная выразительная сторона данного содержания. Часто композиторы используют тембр, близкий к человеческому голосу. Не простое

содержание обуславливает и выбор регистра, как правило, низкого, глубокого, наполненного. Касаясь метроритмического фактора, следует отметить на то, что нет определенного метроритма, характеризующего философскую направленность мыслей композитора. И в медленном, и в подвижном музыкальном сочинении может заключаться своя философия. Особую роль играет динамический фактор.

Особое значение в творчестве современных композиторов приобретают символы и числовые комбинации. Как правило, в них скрывается некий тайный философский смысл. Каждая отдельная фигура, состоящая из определенной последовательности музыкальных звуков, соответственна отдельному философскому значению. Причём расшифровок этого значения может быть большое множество. О такого рода сочинении рассказала композитор О.Абдуллаева в марте 2008 года: «Результатами моих увлечений числами и символикой, стала вторая симфония, посвященная джадидам. В данном сочинении я попыталась воплотить в музыке дату джадидских восстаний и их казни. Было это 4 октября 1938 года. Преобразовав числа исторической даты, мне хотелось создать новый аккорд, который, скорее всего, имел бы вид кластера и своими акустическими качествами характеризовал бы обстановку тех лет и жестокое отношение к джадидам».

В музыкальном творчестве имеется и такой вид философского осознания действительности, как размышление. Это наиболее абстрактное, не сразу поддающееся объяснению действие, при котором можно охватить широкий круг философских проблем, со всеми разветвлениями и углублениям мысли. Для музыкального воплощения подобных рассуждений достаточно ограниченного количества средств выразительности. Именно таким сочинением является Струнный квартет О.Абдуллаевой. «Струнный квартет – произведение философского склада. Это мои размышления, носящие скорее общий характер, нежели конкретизирующиеся на отдельных моментах. Каждая часть квартета (всего их три) насквозь пронизана философским содержанием. Особенно в этом отношении отличается третья часть, представляющая собой двойную фугу. Вообще, мне кажется, полифоническая форма и полифоническая техника письма очень естественно, органично сливаются с философским содержанием в единое целое, наполненное глубоким смыслом» (беседа в феврале 2008 года).

Анализ некоторых аспектов творчества молодых композиторов Узбекистана показал, что налицо не только интерес молодых авторов к проблеме философии как таковой и в музыке, но и наличие этой философии в самой музыке. Многие композиторы подтверждают данный

факт примерами из собственных произведений. Наряду с ними, есть отдельные представители этой профессии, которые отрицают любые проявления философского начала в своём творчестве. Одним из таких был, согласно истории, А.Шёнберг, всегда избегавший философских обоснований своего метода. Среди композиторов Узбекистана назову имя хорошо всем известного Артёма Кима, утверждающего, что вообще никакой философии у него нет, и такими вопросами он не интересуется. Поддержала его в этом и Дильноза Закирова. Возможно, композиторы здесь просто сознательно уходят от раскрытия волнующих их проблем, идей, даже если они носят явно философских характер. Это, безусловно, право каждого – делиться или нет своими творческими мыслями. Но категорически отрицать философское начало в музыке было бы ошибочным и неправомерным.

В качестве резюме хотелось бы добавить. Музыка – это необъятный мир, полный тайн и сокровенного смысла. Но, в то же время, он и без слов понятен человеку. В современную эпоху музыка стала пониматься не только как самостоятельный вид искусства, обладающий своей спецификой, особенностями, но и как компонент единой национальной культуры вообще и художественной культуры в частности. Композиторы, создающие музыкальные произведения, в этом плане играют особенно важную роль, так как на языке искусства они выражают социокультурные явления и процессы окружающей их действительности, требующие, нередко, от художника философского подхода в осмыслении сложных и противоречивых сторон нашей жизни.

*А.Борзова, ст. IV к. КМФФ  
Науч. рук.: д.и., проф. Н.С.Янов-Яновская*

## **ТВОРЧЕСКАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ КОМПОЗИТОРА КАК ЗАЛОГ ЭФФЕКТИВНОСТИ ЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ (на примере деятельности Б.И.Зейдмана)**

Насколько важен для композитора-педагога уровень его собственного творчества? Нам это представляется очень серьёзным фактором в деле воспитания композиторской молодежи.

Как правило, преподавательскую деятельность вели и ведут многие композиторы. К примеру, такие великие музыканты, как А.К.Глазунов, М.А.Балакирев, С.И.Танеев, Н.А.Римский-Корсаков, П.И.Чайковский,

М.О.Штейнберг, Р.К.Щедрин, С.Слонимский и многие другие стремились передавать свой композиторский опыт молодежи. В педагогической работе каждого композитора огромное значение имеет то, насколько сам он продуктивен, насколько интересно его собственное творчество. Данную проблему мы попытаемся кратко рассмотреть на примере деятельности Б.И.Зейдмана, поскольку он занимает одно из видных мест в истории Государственной консерватории Узбекистана и становления узбекской композиторской школы. Тем более, что в текущем году исполнилось 100 лет со дня рождения Бориса Исааковича, и это особый повод напомнить о нём.

Представитель Ленинградской композиторской школы, педагог с огромным опытом работы в Бакинской и Ташкентской консерваториях, автор многочисленных опусов, Борис Исаакович воспитал целую плеяду композиторов. В Азербайджане это – Ф.Амиров, С.Гаджибеков, Д.Джангиров, А.Бадалдейли, А.Аббасов, Э.Назирова, С.Алескеров, И.Мамедов, Р.Мустафаев, А.Рзаева, М.Кажлаев и другие. Так же плодотворна и многогранна была педагогическая деятельность Зейдмана в Узбекистане. Его выпускниками являются такие известные сегодня композиторы, как Р.Вильданов, А.Мансуров, Т.Курбанов, Н.Закиров, Э.Салихов, Р.Хамраев, С.Карим-Хаджи, В.Милов, К.Кенджаев, З.Туйчиева, А.Каландаров, Ш.Шаймарданова, А.Атаджанов, Д.Сайдаминова, Д.Амануллаева, А.Варелас, И.Берлин, Д.Янов-Яновский, Э.Пак, Р.Ташматов в Узбекистане; Д.Нурьев и Н.Мухатов в Туркмении; Ш.Сайфитдинов в Таджикистане и многие другие.

Как педагог-композитор Борис Исаакович обладал двумя важнейшими качествами. Во-первых, он никогда не подавлял творческую индивидуальность учащегося, как бы скромна ни была эта индивидуальность. Он не навязывал ученику своих мнений, вкусов и приемов; он всегда умел почувствовать, поддержать, направить и развить творческие задатки ученика, способствуя его росту как художника. Эти прекрасные качества он унаследовал от своих учителей – М.О.Штейнберга и Х.С.Кушнарева. Во-вторых, Зейдман превосходно умел учить композиторскому ремеслу, то есть сумме навыков и приёмов, которые необходимы для написания произведений самых различных жанров, и миниатюрных, и крупных.

Свой огромный педагогический опыт Зейдман обобщил в «Методических записках (курс композиции)», опубликованных в этом году Кафедрой композиции и инструментовки Государственной консерватории Узбекистана. В самом начале своих «Методических записок» Борис Исаакович справедливо пишет, что «...в разных

консерваториях преподавание ведется по-разному, в зависимости от местных условий»<sup>1</sup>. Он считал совершенно необходимым вникать в местную специфику, учитывать тот факт, что он находится в Узбекистане, и, что его студенты воспитаны на национальных традициях, отличных от европейских.

Одна из задач, ставящихся Борисом Исааковичем перед студентами уже на первом курсе – работа над гармоническим языком и фактурой – ещё раз подтверждает его внимание к местной специфике: он понимал, что восточные музыканты, воспитанные на монодических традициях, не имели представления о фактуре в плане её глубины и вертикали. Зейдман в своих «Записках» специально останавливается на работе с национальными композиторами<sup>2</sup>. Он опасался, что мотивная разработка якобы искажает национальный характер мелодии. Борис Исаакович отмечает, что «в полифонии заложен правильный путь для развития национального многоголосия вообще и для освоения разработочного метода».<sup>3</sup> И узбекская композиторская практика во многом подтверждает это интересное и важное наблюдение Зейдмана.

По словам Бориса Исааковича, педагог обязан следить за учёбой своих студентов по всем предметам, и даже вмешиваться в работу преподавателей, ведущих эти специальные дисциплины.

В его «Методических записках» подчёркивается мысль о необходимости с первых шагов воспитания студента привить ему понимание того, что «только содержание произведения определяет выбор средств выражения и форму»<sup>4</sup>. И действительно, осознание именно этого тезиса – гарантия от бессодержательных сочинений.

Главная наша мысль – о важности для педагога-композитора его собственного творчества – находит свое подтверждение и в «Записках» самого Зейдмана. Он пишет: «Педагог по композиции должен, так сказать, сочинять вместе со своими учениками, и, поэтому, чем творчески активнее учитель, тем лучше у него идет дело в классе»<sup>5</sup>. И далее: «Если студент видит, что его педагог – активный композитор-практик, он ему больше верит, особенно, когда учитель сам написал произведения в разнообразных жанрах»<sup>6</sup>. Пример тому – сам Борис Исаакович и его творчество. В этом и кроется успех его педагогической деятельности.

---

<sup>1</sup> Зейдман Б.И. Методические записки (курс композиции). –Т., 2008. С. 7.

<sup>2</sup> Там же, с.27.

<sup>3</sup> Там же, с.29.

<sup>4</sup> Там же, с.8.

<sup>5</sup> Там же, с.10.

<sup>6</sup> Там же, с.11.

*Н.Бабажанова, БМФФнинг II к. т.  
Илмий раҳбар: с.ф.н., профессор в.б. С.М.Бегматов*

## **М.БАФОВНИНГ «ҲАЖНОМА» ОРАТОРИЯСИ**

Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби, композитор, дирижёр, педагог М.Бафоев замонамизнинг кўзга кўринган, етук ижодкорларидан бирidir. У мусиқанинг турли шакл ва жанрларида асарлар яратиб келмоқда. Бафоевнинг мусиқий асарлари республикамизда ва бошқа мамлакатларда ўтказилган халқаро фестивал ва симпозиумларнинг концерт дастурларида доимий тарзда янграмоқда. Опера, симфония, оратория, вокал-симфоник ва бошқа турли жанрлар унинг ижодидан кенг жой олган. 1995 йил М.Бафоев ҳожи А.Орипов шеърлари асосида «Ҳажнома» ораториясини яратди. «Ҳажнома» ораторияси бадиий сўз устаси, яккахонлар, хонандалар дастаси, дамли, урма, торли, фортепиано, миллий чолғулар асбоблари учун ёзилган.

Оратория – лотинча oratio сўзидан олинган бўлиб, яккахон, хор ва симфоник оркестр учун ёзилган кўп қисмли йирик мусиқий асар ҳисобланади. Бафоевнинг ижодида ҳам оратория ўзининг кенг кўламли ифодасини топган. Айниқса, бу жанрнинг «Ҳажнома» мисолида ёрқин намунасини кўриш мумкин. Ҳаж – Расули акрам с.а.в.нинг ҳадисларида ислом арконларининг бешинчи устуни дейилади. Ҳаж қилишнинг ўзига яраша қонун-қоидалари мавжуд. Улар: 1 – Ният билан эҳрон боғлаш; 2 – Арофат майдонида туриш; 3 – Ҳаждан кейин Байтуллоҳни тавоф қилиш.

М.Бафоевнинг «Ҳажнома» ораторияси олти қисмдан иборат:

1. Каъбатуллоҳ;
2. Она;
3. Арофат;
4. Ҳожилар;
5. Ибрат;
6. Пайғамбар.

Юқорида санаб ўтган ҳажнинг қонун-қоидаси «Ҳажнома» ораториясига киритилган.

Ораториянинг илк қисми Каъбатуллоҳ деб номланади. Ҳаж сафарининг асоси Байтуллоҳни зиёрат қилиш бўлганлиги учун композитор бу ораториянинг I қисмига айнан шундай ном беради. Мусиқа жихатидан бу ерда диний жанрлардан муножот ва зикрларни бир-бири билан уйғунлашганини кўрамыз.

II қисм онага бағишланган. Она – муқаддас, она – азиз зот. Бу қисм миллий услубда *Andante* темпида, 4/4 ўлчовида ижро этилади.

III қисм Арофат номига эга. Одам ато ва Мома ҳаво Аллоҳнинг қаҳрига учраб, ер юзига тушгандан сўнг, улар узок йиллар мобайнида бир-бирлари билан айрилиқда яшайдилар. Шу узок айрилиқдан сўнг улар Арофат тоғида учрашадилар. Шоир бу шеърда Арофат майдонидаги ҳолатни тасвирлайди. Бу қисм *Allegro* темпида, 2/2 ўлчовида янграйди.

IV қисм. Ҳожилар. Ҳаж сафарига бориб, ҳаж амалларини бажарганлар ҳожи ҳисобланади.

V қисм. Ибрат деб номланувчи бу қисмда Пайғамбаримиз билан боғлиқ бўлган ҳикоя мужассамлашган. Унинг мусикаси *Moderato* темпида, 4/4 ўлчовида ижро этилади. Қисмнинг охирида «Расул, расул пайғамбар» сўзлари зикр тарзида келади.

VI қисм. Пайғамбар. Бу қисмда пайғамбаримиз Муҳаммад Мустафо (с.а.в.) пайғамбарликка кўтарилганликлари, унинг тенги йўқ, бағри кенг, раҳмдил инсон эканлигини очиб берган. Бу қисм *Moderato* усулида ижро этилади. Муқаддима билан бошланиб, асосий мавзу келганда *Andante* темпида ижро этилади. А.Орипов томонидан ёзилган шеърларда ҳаж сафарига қилинадиган амаллар акс эттирилади. М.Бафоев шу мавзунини мусика орқали очиб беришга ҳаракат қилган.

*П.Баққих, ст. IV к. ҚДУИ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **АЛИБЕК КАБДУРАХМАНОВ: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

Стремительно развивается музыкальное искусство Узбекистана. Всё чаще и чаще мы видим, как молодёжь прославляет нашу культуру на мировой арене, выдвигает новые музыкальные проекты, инициирует музыкальные вечера.... Одним из таких прекрасных новаторов является Алибек Кабдурахманов – студент второго курса магистратуры Государственной консерватории Узбекистана, играющий на ударных инструментах.

Прошедший 28 марта «Концерт музыки для ударных инструментов» Национально симфонического оркестра Узбекистана, где Алибек Кабдурахманов выступил в роли солиста, может стать ярчайшим тому примером. Почти весь процесс подготовки и проведения концерта он взял весь на себя. Примечательно, что на концерте прозвучали две премьеры.

Это произведение французского композитора Андре Жоливе «Концерт для ударных инструментов с оркестром» и молодого турецкого композитора, кстати, учащегося на втором курсе бакалавриата ГКУз – Эмре Сихан Калели, который посвятил «Концерт для ударных инструментов с симфоническим оркестром» специально для Алибека Кабдурахманова. Данная мировая премьера имела огромный успех у публики. На концерте так же было исполнена композиция венгерского композитора Бела Бартока «Музыка для струнных, ударных инструментов и челесты». Исключительно развитая техника игры, красивый звук с неисчерпаемыми по колориту нюансами, выразительная распевность в мелодических линиях, гибкость, невероятная пластика и изящество – всё это характеризовало Алибека как уже состоявшегося музыканта. Его мастерство умения завлечь зрителя, буквально действует как гипнотическое влияние... И это с одной стороны и не мудрено, ведь ударные инструменты в древности, а частично и в наше время, использовались народами для ритуальных, порой «магических» обрядов.

В нашей Республике большой концерт, состоящий только из одних ударных прошёл в театре «Ильхом» в 2006 году. «Ранее в Узбекистане ещё не проводились концерты с использованием одних лишь ударных, – пишет корреспондент Узбекистана Тудей, – над ударными священнодействовал Алибек Кабдурахманов. Надо было видеть ту энергию, с которой он – нет, не исполнял – порхал над серебристыми клавишами маримбы, то осторожно прикасаясь к инструменту, то резко отскакивая и обрушиваясь на него градом быстрых ударов. В завершение одной особо экспрессивной композиции музыкант, сопроводив финальную ноту эффектным жестом, просто швырнул палочками об инструмент так, что они разлетелись по сцене»<sup>1</sup>.

Композиторы Узбекистана наряду с классическими ударными инструментами используют в произведениях для симфонического оркестра и узбекские народные, такие как дойра и нагара. Без сомнения главным дойристом в симфонических оркестрах Узбекистана является Алибек Кабдурахманов. Такое важное соло в произведениях с сопровождением дойры дирижеры-руководители коллективов Музыкальной театр-студии при ГКУз и Национально симфонического оркестра Узбекистана стараются поручить именно ему. В руках Алибека, исполняющего усуль, дойра может издавать нежные, как ветерок звуки, или греметь, как весенний гром, мастерски апофеозно выбивая ритм.

---

<sup>1</sup> Анна Демьютёва. Uzbekistan Today. 1 декабря, 2006.

Алибек Асатуллаевич Кабдурахманов родился 10 июня 1984 года в городе Ташкенте. Специально заниматься музыкой начал лишь в 12 лет, поступив в Республиканскую школу интернат музыкальных воспитанников. Первоначально Алибек хотел обучаться игре на флейте, но приёмная комиссия определила его в класс ударных инструментов. Уже в первый год обучения он поразил всех учителей своими успешными результатами. Учась ещё в школе, он проявлял себя и как композитор, сочиняя произведения для брас-квинтета. В полной мере его талант как виртуоза-исполнителя на ударных инструментах проявился в Государственной консерватории Узбекистана, куда он поступил в 2002 году в класс старшего преподавателя Али Измайлова. Началась полноценная сольная концертная деятельность. Первая зарубежная поездка состоялась в 2002 году на Международный конкурс в Женеве (Швейцария). Он долгое время являлся членом Международной организации ударников (PAS) США<sup>1</sup>, а так же был постоянным участником Международного фестиваля «Ильхом-XX». Дважды получил степень дипломанта, впервые на Республиканском конкурсе молодых исполнителей в Ташкенте в 2002 году, во второй раз уже в Польше на 2-ом Международном конкурсе имени Миколы Станисевича в Варшаве в 2004 году. В том же году он становится лауреатом 2-ой премии VII Международного фестиваля творческой молодежи «Шабьт» в городе Астана, Казахстан. В 2005 году он заслуженно получает Государственную премию в области культуры «Тасанно». Участвует на двух Международных фестивалях в Москве в 2005 году, таких как «Москва встречает друзей» и «Пасхальный фестиваль». Незабываемым было его участие в Международном фестивале «Барабаны мира» в городе Тольятти (Россия). Затем он ярко проявляет себя на Международном фестивале в Киеве «Музыкальные летние вечера», а в Париже на Международном фестивале «Моцарт». Вообще, 2006 год у Алибека выдался очень плодотворным и насыщенным, во Франции он так же участвовал в Международном фестивале «Еврооркестрия». Поехав в Германию в том же году, он возвращается с Международного конкурса «EMCY Artfor music Prize» с премией второго места, но особого внимания заслуживает, то, что он единственный получил специальный приз за лучшее исполнение с оркестром в номинации «Лучший финалист». В 2007 году вновь посещает Германию с концертным проектом «Оркестра Баварского радио – звёзды завтра». Примечательно, что эфир с большим успехом шёл на 12 европейских стран. Даёт сольный концерт также в музее города Мюнхен. В 2007 году принимает участие на летней сессии

---

<sup>1</sup> IX International Festival contemporary music ILKHOM-XX, 2004.

«Молодёжного оркестра Мира» в Валенсии, Испания. И в ноябре того же года в Казахстане на X юбилейном Международном конкурсе «Шабит» в Астане завоёвывает Гран-при. В декабре получает Государственную премию в области культуры «Тасанно».

Безусловно, Алибек Кабдурахманов яркая, творческая личность, заслуживающая особого внимания. За годы обучения в консерватории он проявил себя как талантливый и старательный студент, освоив школу игры более чем на 100 различных ударных инструментах. Пока что Алибек предпочитает педагогической деятельности лишь концертную. Его репертуар составляет большой диапазон произведений современных композиторов мира. Его техника игры поражает своей стремительностью движений, превосходным мастерством перкуSSIONИЗМА. Потрясающее качество извлекаемого звука, включающего остроту и в то же время бархатность, является главной его маркой. Алибек Кабдурахманов, несомненно, яркая восходящая молодая звезда нашей Республики, он, несомненно, будет ещё не раз блистать на международной музыкальной арене, прославляя наш Узбекистан.

*Г.Аҳмедова, БМФФнинг III к. т.  
Илмий раҳбар: с.ф.н., доцент Ю.М.Носирова*

## **«ФИЛОЛОГИЯ» ВА «МУСИҚАШУНОСЛИК» АТАМАЛАРИ МУАММОЛАРИ**

Ҳар бир фан ўзининг атамаларига эга. Фан услубини аниқлаб олиш учун даставвал унга хос атамаларни билиш зарур.

Ишлаб чиқариш, техника, фан, санъат, ижтимоий ҳаёт ва бошқаларнинг махсус соҳаларига доир предмет, ҳодиса, хусусият, муносабат, жараён ва ҳоказоларни аниқ ифодаловчи сўз ёки сўз бирикмаси атама деб аталади<sup>1</sup>. Атама (terminus) классик лотин тилида «тугалланма», «чегара» маъносини, янги лотин тилида эса ҳозирги тушунчадаги атама маъносини ифодалайди. Атама муомаладаги лексиканинг одатдаги сўзларидан махсуслаштирилган моҳияти, семасиологик чегараларининг аниқлиги билан фарқ қилади. Умумий тилдаги сўзлар асосан кўп маъноли бўлади. Бироқ улар атамага айланганда муайян соҳага мувофиқ тарзда

---

<sup>1</sup> Ҳотамов Н.Т. Адабиётшуносликдан қисқача русча-ўзбекча терминологик луғат. – Т., «Ўқитувчи», 1969.

ягона маъно касб этади. Шу билан бирга атамалар тараққиётида халқлар ва тилларнинг ўзаро алоқаси ҳам катта ўрин тутди.

Биз ўрганмоқчи бўлган муаммо бу – бугунги кунда мусиқашунослик атамаларини бошқа фанларда қўлланиладиган атамалар билан ўзаро боғлиқлигидир. Мусиқашунослик атамалари муаммоси бу жараён бўлиб, унинг чеки йўқ. Лекин, ушбу жараёнда иштирок этувчилар адабиётшунослик, тилшунослик ва мусиқа атамалари бир-бирдан олиб фойдаланилган. Мусиқашунослик фан сифатида нисбатан кейинроқ пайдо бўлганлигини ҳисобга олсак, балки ундаги атамаларнинг кўпи адабиётшунослик ва тилшунослик фанлари атамаларидан келиб чиққан бўлиши мумкин. Биз бу долзарблигини йўқотмаган мавзуни ўрганиш ва ёритиб бериш учун олдимизга куйидаги вазифаларни қўйдик.

Адабиётшунослик, тилшунослик атамаларини ўрганиб чиқишга ҳаракат қилдик (Бунда биз асосан адабиётшунослик ва тилшунослик луғатларига таяндик). Улар асосидаги мусиқашуносликка оид атамалардан фойдаланиб, бир неча муаммо мавжудлигини аниқладик. Ушбу атамаларни қўлланилиш шароитига қараб бир неча гуруҳга бўлиш мумкин:

1. Мусиқий назарий фанларда;
2. Мусиқа тарихида.

Масалан: мусиқий назарий фанларда – аббревиатура (яъни, қисқартириб ёзиш), бадиҳа, октава, каденция, жанр, кантата, кульминация, лейтмотив, параллелизм ва ҳоказо.

Мусиқа тарихига оид – оқимлар, услублар, цикл, вариант ва ҳоказо.

Аммо атамалар бир гуруҳдан иккинчисига ўтиб, қўлланилиши ҳам кузатилади.

Бундан ташқари фалсафа, эстетика, этика, маданиятшунослик атамаларини мусиқа тарихига таъсири жуда катта. Мавзунинг бу томони ҳам алоҳида ўрганилишини тақозо этади.

Маданиятшунослик фан сифатида XX асрда шаклланган бўлса-да, у аввалдан ўрганила бошлаган.

Маданиятшунослик фани санъатшунослик, адабиётшунослик атамаларини ўзида мужассамлаштиради. Мисол учун маданиятшуносликдан олинган куйидаги парчани келтиришимиз мумкин:

«Қадимги юнонлар меъморчиликда устунли бинолар қуришни Мисрликлардан ўрганган бўлса-да, бу усулни қайта ишлаб, учта услуб яратганлар: дорий, ионий, коринф... Парфенон устунлари дорий услубида бўлса-да, тарз-таровати ионийча услубдадир ва ҳоказо»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гулметов Э., Қобилжонова Т., Эрназаров Ш., Маврулов А. Маърузалар матни. – Т., 2000.

Балки ушбу муаммоларни баргараф этиш учун янги фан «атамашунослик» фанига асос солинар ва келажакда улар ўз ечимини топар. Лекин улар ҳозирги кунда долзарблигича колган ва ечимини кутаётган муҳим муаммолардан биридир. Яна шуни таъкидлаб ўтиш лозимки, ушбу мавзу нафақат муסיқашунослар, балки бошқа соҳа вакиллари учун ҳам жуда қизикарли мавзудир.

*А.Даукаева, ст. II к. КМФФ  
Науч. рук.; д.и., проф. Н.С.Янов-Яновская*

## **О ЖАНРОВОМ МНОГООБРАЗИИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ С.А.ВАРЕЛАСА**

18 марта в Органном зале Государственной консерватории состоялся концерт камерной музыки С.А.Вареласа, посвященный 85-летию со дня рождения композитора.

Этот концерт и пробудил у меня желание прикоснуться к камерно-вокальному творчеству автора. Музыка С.А.Вареласа искренняя, непосредственная, добрая, возвышенная, чистая, поэтому и атмосфера, царившая в зале, была дружеской, теплой.

Верно замечено, что «Центральное место в творчестве С.А.Вареласа занимают романс, песня, включая песню детскую, к которым он обращался на протяжении всей жизни».<sup>1</sup> С.Вареласу принадлежат около 250 вокальных сочинений. Их роль огромна, именно вокальная лирика принесла ему общественное признание, любовь слушателей.

Почему же доминирует вокальная музыка? Ответ, как нам кажется в том, С.А.Варелас – глубоко демократичный художник в самом высоком понимании этого слова. Он всегда стремился быть понятным, услышанным. Слово для него служило проводником к аудитории, уточняющим эмоции автора. Композитор всегда искал и находил контакт со своим слушателем, раскрывая перед ним разные стороны духовной жизни человека. Именно с этой целью Совет Афанасьевич использует все жанровые разновидности вокальной музыки, в чем мы и убедились на концерте, несмотря на то, что на этом вечере была исполнена лишь малая часть его опусов. Композитор писал песни, романсы, песни-романсы, эстрадные песни, песни для детей, вокальные циклы.

---

<sup>1</sup> Галущенко И., Головянц Т. Совет Варелас. Жизнь в музыке. –Т. ,2005.

Песня, как известно, наиболее простая и распространенная форма вокальной музыки, объединяющая поэтический образ с музыкальным. Песни различаются по видам и тематике: лирические песни, песни о родине, о любви, о городах и т. д. Ко всем этим видам обращался и С.А.Варелас. Назовем хотя бы некоторые из них. О природе – «Райхан – цветок долины», «Маки на крыше», «Светите огни Чарвака». Патриотические – «Песни о генерале Рахимове», «Я войну прокляну», «Памяти героев». Эстрадные песни – «Я вернусь», «Ты говоришь, что нет любви», «Я встречаю тебя».

Очень много песен композитором написано для детей. Вообще музыка для детей – одна из самых востребованных в творчестве С.А.Вареласа, она охватывает самые разные жанры. В своих сочинениях для детей он раскрывается как человек нежной души, доброй, отзывчивой. Детей притягивает непосредственность и доверительность тона. Детские песни разнообразны по тематике. Они посвящены маме, праздникам, животным, отражают различные знаменательные даты. Различны песни и по характеру. Так, например, песенка «Уплыла тютбетейка» (стихи Абдурахимова) шуточного плана, в ней претворены интонации узбекской мелодики. Песенка «Наши мамы» (стихи Фадеевой) представляет собой миниатюру для фортепиано и голоса трогательного, душевного характера, с душевной мелодической линией. Песенка «Дед Мороз» – легкого, развлекательного плана. Энергичное вступление настраивает на праздничную атмосферу.

Песенное творчество композитора не потеряло своей актуальности и по сей день. Это говорит о том, что его музыка воплощает подлинные искренние чувства, вызывающие живой отклик у слушателя.

Часто обращался С.А.Варелас и к жанру романса. По сравнению с песней, в романсе используются обычно более изощренные средства выразительности и музыкальной композиции.

Даже в ранних романсах композитора ощущается зрелость, ясность мысли, понимания жанровой специфики. Безусловно, основное значение в музыке романса имеет вокальная мелодия, однако тонко разработанная фортепианная партия призвана углубить художественно-образное содержание.

Много произведений композитором написано в жанре песни-романса. Например, песня-романс «До встречи» на стихи Куликова – одно из самых популярных сочинений Совета Афанасьевича.

Казалось бы, простая куплетная форма, но трактована она оригинально: сам куплет выдержан в речитативной манере, припев же отмечен широко распетой, гибкой ариозной мелодикой. Соответственно

меняется и фактура фортепианной партии: скупая аккордика в куплете и насыщенная трёхплановая фактура в припеве, сообщающая образу, романтическую пафосность.

Не обошёл С.Варелас и жанр вокального цикла. Как известно, вокальный цикл представляет собой серию пьес, объединённую общим идейным замыслом. Например, вокальный цикл С.Вареласа «Нобелевская премия» на стихи Б.Пастернака. Уже в названной нами книге говорится, что «Поэзия Б.Пастернака привлекла С.Вареласа сокровенной интонацией одиночества, живым ощущением современности, сочетанием драматической взрывчатости и философской лирикой, великолепием мастерства – точностью и тонкостью выражения мысли и чувства. Всё это потребовало от композитора новых поисков в сфере музыкального языка». Весь цикл построен на яркой контрастности образов. Состоит он из трех частей:

1. «Я, как дикий зверь в загоне»;
2. «И дольше века длится день»;
3. «Вальс с чертовщиной».

Очень важно, что в своей вокальной музыке С.А.Варелас, как правило, обращался к крупным поэтам, помимо уже названного Б.Пастернака, это – А.Пушкин, М.Лермонтов, А.Блок, И.Сельвинский, С.Есенин, включая также и узбекских поэтов – А.Навои, Р.Фархади, Т.Тула.

Мы надеемся, что нам удалось подтвердить тезис о многожанровости вокального творчества Совета Афанасьевича. Даже из нашего краткого обзора можно сделать вывод, что для каждого из жанров композитор находил свою поэтическую основу, свои композиционные формы и языковые средства.

*Н.Бабажанова, БМФФнинг II к. т.  
Илмий раҳбар: с.ф.н., профессор в.б. С.М.Бегматов*

## **ИСЛОМ ВА МУСИҚА**

Ислом ва мусиқа муаммоси иккиланган хусусиятга эга. Исломнинг ўзи ҳам: «Қонуний» ортодаксал ислом ва унинг ичидан келиб чиққан суфизм йўналишидир. Бу икки дунё тарихий курашда, ўзаро тортишув ва бирлашишда хамиша бир-бирига қарама-қарши бўлиб, кўп асрлар давомида жуда катта бирлашмани ҳосил қилишди. Унинг доирасида мусиқа ўзининг кўп тимсолли бадийий ва фалсафий-эстетик шакллар

ифодасига эга бўлди. Ислом ва мусиқа муаммоси тадқиқотчилари исломнинг бир қатор фундаментал манбаларига асосланишади. Уларни куйидаги кетма-кетликда жойлаштириш мумкин: Қуръону Карим, суннат (ҳадислар), Муҳаммад пайғамбар ҳаёти ва фаолияти ҳақидаги рисоалар, фикх (мусулмон назарий қонунчилиги), шариат (фуқоролик ва саволлар бўйича қонунлар тўплами) обрўли қонуншуносларнинг фикрлари.

Маълумки, Қуръону Каримда мусиқий санъатни тўғридан-тўғри тақиқловчи қонунлар йўқ. Аммо, унда шундай мусиқий мавзу ва сюжетлар борки, уларни кенгроқ талқин этиш керак. Ҳуқуқий қонуниятларни ишлаб чиқишда асосий манба бўлиб, ҳадислар хизмат қилдилар. Уларга мусиқа тарафдорлари ҳам, қаршилари ҳам асосланганлар: қонуншунослар, суфий шайхлар, мусиқани суфийлик бўйича тинглаш назарийетчилари, олим мутафаккирлар.

Ислом маросимларига бошқа динлар билан боғлиқ бўлган мусиқий унсурларни умуман киритмаслик ёки чегаралашдан иборат эди. Ислом маросимлари софлигини сақлаш ҳам катта аҳамият касб этарди. Ислом маросимларининг мусиқачилик сарой шаклидан ҳимоя қилиш керак эди. Исломнинг ўрта аср назарийетчилари «мусиқа» атамасини ва унинг ҳажмини мусиқийликнинг бошқа кўринишларида чегаралашар эди. Бу атама остида улар мусиқанинг сарой, эҳтиросли-эстетик, инструментал, исломгача ёки исломдан ташқари шакл кўриниши тушунилар эди.

XX аср исломнинг мусиқага нисбатан бўлган муносабатининг доктринасига ўзгартиришларни олиб кирди. Суфийлик – исломнинг мистик (сеҳрарлик) йўналиши бўлиб, тарихда бутун дунё мусулмонлари орасида X асрда тарқалган. Суфийлик – бу фалсафий, эстетик, диний-этик доктрина ва ҳаёт тарзидир. Ўтмишда у жамият ҳаётининг ҳамма соҳаларига сингиб, таъсир қилиб, кўп ҳолларда шоирлар, мусиқачилар, архитекторлар, ҳунармандлар ва ижодий касб одамларининг бадиий фикрини аниқлаб берарди. Суфийлар мусиқани «сама» атамаси билан аташади.

Мусиқа тинглаш ва зикр маросимлари ниҳоятда изчиллик билан танланарди ва кўпчилик асосий тавсифлари бўйича турли хил суфийлик рисоаларида бир хил талқин этиларди. Зикрнинг кенг тарқалган кўринишларига «зикр-и хафи» – «секин (яширин) зикр» ва «зикр-и жаҳри» – «баланд зикр»ни келтирса бўлади.

Мусиқавийлик Қуръону Каримни ўқишда, инсон табиати ва зарурий бўлган эстетикани олиб киради. Шу билан бирга Қуръону Каримнинг этик маъносини ҳам кўпайтиришга хизмат қилади. Қуръону Каримни чиройли овоз ва куйчанлик билан ижро этилиши кўзда тутилган. Қуръону Карим речитациясидаги «гўзал овоз» анъанаси, ҳодисаларга асосланган ҳолда

пайғамбаримиз (с.а.в.) томонидан таъкидланган эди. Номоз ўқиш ва Куръону Каримни ўқишда уни ўқиётган инсоннинг юкори эстетик ютуқлари ниҳоятда муҳим ҳисобланган. Куръон речитатцияси қатъий эстетик қоидаларга асосланиб, юкори бадий санъатга айланди.

*З.Гапурова, магистр II к. КМФФ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **О СИМФОНИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ «ВЕЧНОСТЬ» НУРИДДИНА ГИЯСОВА**

Симфоническое творчество Нуриддина Гиясова, работающего в настоящее время над пятнадцатой симфонией, отличается разнообразием замыслов и драматургических решений, что обусловило поиск индивидуализированных композиционных структур. Созданная на рубеже 90-х годов XX века симфоническая трилогия «Вечность» словно в фокусе концентрирует наиболее значительные тенденции творчества узбекского композитора. Основные из этих тенденций – тяготение к предельно обобщенному, на уровне философско-мировоззренческого мышления, характеру образов, привлечение программного фактора для раскрытия слушателями сложной идейной концепции музыки.

Характерная особенность идейного содержания трилогии – наличие в ней образов величия Космоса, грандиозности Вселенной, мировых религий, отражение духовных процессов, через призму личного взгляда композитора, что нашло отражение в сложной сюжетной линии триады, ориентированной на особое этико-эстетическое воздействие на слушателя. Н.Гиясов программирует установку восприятия симфонической трилогии. В каждой из частей макроцикла доминирует один драматургический план, отраженный в заглавии.

Первая часть трилогии – симфония № 8 «Вечная Вселенная» (1990г.) – выражение в звуках эпической картины мира в ее необъятности, масштабности... Вся природа получает в ней голос и раскрывает свои сокровенные тайны. Композитор раскрывает объективную картину мира в богатстве и многообразии ее компонентов. Симфония поражает широтой охвата явлений, поистине величественным симфоническим становлением, образуя своеобразную экспозицию макроцикла.

Вторая часть трилогии – симфония № 9 «Вечный Иисус» (1990-1991 гг.). На протяжении четырех частей утверждается альтруистическая идея страдание Личности во имя блага человечества. Характер музыки –

скорбно-возвышенный, проникнутый глубоким чувством сострадания. Опора музыки на жанр хора и баховскую символику способствовала созданию возвышенного, духовно-богатого образа. Эта часть трилогии воспринимается как разработка.

Третья часть макроцикла – симфония № 10 «Вечный Ислам» (1990г.), представляет собой трехчастный цикл с гармонично стройной структурной организацией. Тематический материал подвергается многочисленным видоизменениям – тембровым, фактурным, динамическим. Музыкальная ткань многослойна, она словно соткана из бесчисленных, переплетающихся голосов. Композитор мастерски демонстрирует великолепное владение комплементарно-имитационной техникой полифонического письма. Симфония выполняет в макроцикле роль репризы, утверждая символ этической красоты, символ вечной, неумирающей красоты подлинного искусства.

Н.Гиясов, философ-мыслитель в музыке, стремится к осмыслению наиболее общих закономерностей в развитии мироздания, движения от макрокосмоса Вселенной к микрокосмосу Личности. Вечные константные закономерности Космоса композитор проецирует на сферы явлений духовной жизни, более частные закономерности функционирования природы, общества и земного бытия.

Пафос целостной панорамы мира составляет идейную сущность симфонической триады Н.Гиясова. Образ вечности привлек композитора своим непостижимо грандиозным величием, одухотворенностью, многослойностью заключенных в них скрытых смыслов.

Это обусловило выбор типа симфонической драматургии, основанной на тенденции воплощения идеала безусловного объективного приятия мира во всей его полноте. Драматургия цикла симфоний организуется по принципу взаимодействия разного рода составляющих, которые, подчиняясь композиторской творческой идее поиска определенной внутренней упорядочности, обнаруживает свойства, позволяющие соотнести их с категорией единства. В стремлении Н.Гиясова представить мир как нерушимое, вечное, единое, однородное во всех своих составных частях целое позволяет говорить о развитии в симфонической трилогии традиций А.Брукнера, П.Хиндемита, Т.Курбанова.

Свободное сопряжение ярко выраженных медитативных и аффективных состояний, гибкие перепады от эпико-философского к эмоционально-психологическому – так образуется контекст, в рамках которого разворачивается сюжетное развитие и формируется общая концепция симфонической трилогии.

Идея драматургии симфонической триады основана на противопоставлении и развитии контрастирующих образно-эмоциональных сфер, которым свойственна тенденция к переосмысливанию исходных качеств тем. Этически-возвышенная сфера достигает величественно-триумфального характера в своем развитии, воплощающая незыблемость и необъятность Вселенной, величие мироздания при постоянном движении и эволюции составляющих ее элементов, стремящихся к предельно возвышенной одухотворенности.

При всей сложности и новизне музыкальных высказываний композитора в симфониях отчетливо ощущается ориентация на претворение художественных традиций искусства прошлых веков. Обладая чуткой восприимчивостью ко всему комплексу культурных ценностей, он относится к художественному наследию как к сокровищнице, в которой хранится многовековой духовный опыт человечества. Обращаясь к традициям и сохраняя генетическую преемственность с корневыми системами национального и общечеловеческого искусства, композитор находит точки соприкосновения с закономерностями современной культуры.

Обращение Н.Гиясова к теме вечности, к философскому осмыслению извечных вопросов бытия, к мировым религиям, весьма своевременно и актуально в контакте общих процессов духовного возрождения в Узбекистане, проявления интересов художников к глубоким процессам национального наследия, проблемам аксиологического плана.

Воплощая сложно организованную музыкально-философскую концепцию, композитор стремился к передаче множественных представлений, к открытию новых миров и созданию своего космоса, что ему в итоге удалось в полной мере.

Всё это позволяет сделать вывод о том, что симфоническая трилогия «Вечность» Н.Гиясова находится в русле гуманистических устремлений современного искусства Узбекистана.

В заключение отметим, что в данном докладе удалось обозначить лишь некоторые аспекты в сложной по замыслу триаде, требующей глубокого и тщательного изучения на самых различных уровнях анализа.

**О ПРИОРИТЕТЕ В УЧЕБНОЙ И НАУЧНОЙ ПРАКТИКЕ  
КОНСЕРВАТОРИИ «СПРАВОЧНИКА ГАЗЕТНО-  
ЖУРНАЛЬНОЙ ПРЕССЫ ПЕДАГОГОВ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ  
МУЗЫКИ И КРИТИКИ»**

В существующих справочниках Союза композиторов Узбекистана (1975 г. изд. – авторы А.Джаббаров, Т.Соломонова; 1999 г. изд. – авторы Т.Головянец, Е.Мейке; 2004 г. изд. – автор А.Джаббаров и ныне готовящемся справочнике – автор Т.Головянец) газетно-журнальная пресса как вид музыковедческой деятельности вообще не освещается по целому ряду причин и прежде всего из-за перегруженности объемов изданий. Не упоминается текущая оперативная пресса и в диссертационных исследованиях. Но ведь в подобного рода публикациях содержатся порой достаточно весомые материалы, имеющие познавательную ценность или же аналитико-исследовательские положения.

Продолженный нами справочник основного состава педагогов кафедры констатирует целую область музыковедческой деятельности и может явиться важным подспорьем, как в тематическом плане, так и в жанровой ориентации и т.д.

За исключением педагогов-совместителей, тем не менее, по кафедре фигурирует значительное количество материалов (как журнальных, так и газетных).

Не претендуя на полноту охвата первой попытки создания такого рода справочника мы, думается, восполним в известной мере имеющийся пробел в музыкознании. Оговорим сразу, что по целому ряду объективных обстоятельств нами, охвачены не все данные. Наконец отметим, что вполне уместно, на наш взгляд, составление таких пособий и на других кафедрах консерватории для создания общей картины всего информационно-событийного комплекса по музыкальной культуре.

## «МУҒАННИЙНОМА» ЖАНРИ ХУСУСИДА

«Нома» – адабиётшуносликда мавжуд бўлган ижод анъаналаридан биридир. «Нома» сўзи форсча «хат», «мактуб» маъноларини англатади,<sup>1</sup> яъни ошиқнинг маъшукасига ёзган шеърий мактубидир. Нома ёзиш анъанаси ўрта асрларда ҳам ижодиётнинг турли соҳаларида ўзини намоён этган. Адабиётда эса XV асрда яхлит жанр сифатида шаклланади ва шу даврда яшаб ижод этган Хоразмийнинг ғазаллардан иборат девонини «Муҳаббатнома» деб эълон қилган. «Нома» сўзи мактуб маъносини ёки нома жанрини эмас, балки ўша шахс ҳақидаги маълумотларни ва тарихий асар маъносини ҳам билдиради. Амалиётда номанинг ўзига хос тармоқлари кўп. Улар орасида мусиқа санъатига мойиллари соқийнома ва муғаннийнома каби кўринишларида учрайди.

Соқийнома – соқий ҳақидаги асар бўлиб, унда шоир соқийни базмдаги энг зукко ва ўзаро мулоқотни олиб борувчи етакчи шахс сифатида таърифлайди. Сўнгра базм иштирокчиларига соқий орқали мурожаат қилади. «Соқийнома шоирнинг ҳаёти, фикр-хаёли, ҳис-туйғулари билан чамбарчарс боғланган ва шоир уларни анъанавий образлар билан эмас, тўғридан-тўғри акс эттирган»<sup>2</sup>. Май шарқ адабиётида ҳаёт таянчи, қайғу ва аламлардан холос этадиган буюк ҳаётий неъмат тимсоли. Соқий эса уни тарқатувчи (куювчи) қахрамон.

Муғаннийнома, ижодиётда бошқа номалардан фарқли ўларок муаллифнинг шахсий ҳаёти, яъни ўзи ҳақидаги маълумот, кечирган ички ҳис-туйғу ва изтиробларининг ифодасига бағишланади. Муғаннийдан ўз холига ҳамдардлик, руҳий ёрдам сўрайди. Муғанний ўзи ким? Муаллиф нима учун ундан кўмак кутган? «Муғанний» مغن — сўзи арабча غنا — ғанна<sup>3</sup> сўзидан олинган бўлиб маъноси «хонанда» демакдир. Муғанний бир сўз билан айтганда мусиқачи. Мусиқа инсон қалбининг энг нозик, ички торларини ҳам тебрата оладиган кучга эга.

Шарқ мумтоз адабиётида муғаннийнома жанрининг асосчиси Низомий Ганжавийдир. Унинг «Панж ганж» («беш хазина») асарини охириги достони бўлган «Искандарнома»нинг биринчи қисми «Шарафнома»да соқийномалар, иккинчи қисми «Иқболнома»да эса

<sup>1</sup> Навоий асарлари луғати. –Т., 1972. 466-б.

<sup>2</sup> Ҳайитметов А. Навоий лирикаси. –Т., 1961. 41-42-б.

<sup>3</sup> Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. Т. I-II. –М., 1970. С. 73.

муғаннийномалар учрайди. Низомий муғаннийномаларида ўзининг шахсий ҳаётига оид маълумотларни келтиради.

Муғаннийномаларнинг Низомий билан бирга Саъдий, Ҳожу Кирмоний, Ҳофиз, Хусрав Дехлавий, Навоий ижодида ҳам ғоят гўзал намуналарини учратиш мумкин.

Ҳазрат Алишер Навоийнинг туркий тилида битилган «Ҳамса»сининг «Садди Искандарий» бешинчи достонида бу жанрни кенг кўламда ўз ифодасини топганлигини кўриш мумкин. Достонда муғаннийномаларнинг сони 26 тадир. Муғаннийномалар достондаги фасл-қисмларни англашга ёрдам бериш билан бирга шоирнинг армонлари, дардлари, хис-туйғулари ҳақида маълумот беради. Улар фасллардаги воқеаларни умумлаштирган ҳолда хулосалайди ва яқунлайди, кейинги фаслларга боғлайди.

*Муғанний суруди ҳарифона чек,  
Бир ун бирла тек турмагил, ёна чек.  
Дема сўз, мени айла масту хароб,  
Ки тонгла сўз айтурға қилғум шитоб.*

Яъни, «Муғанний, дўстлик, улфатчилик куйларини куйла. Бир куйлаб тўхтаб қолма, яна кетма-кет куйла! Ҳеч сўз қайтармай мени масту мустағрақ қилиб ташла! Зеро, тонгла сўз ёзишга киришгумдир».

Муғаннийнома жанрини шарқ мумтоз адабиётига Низомий орқали кириб келган янги анъана дейиш мумкин. Муғаннийномаларда мусиқий созлар номи, улардан таралган куй-оҳанглар, кўшиқлар жилоси, жозибаси маҳорат билан таърифланади.

Муғаннийнома жанри ранг-баранг лирик шеърининг жанрлар орасида ҳаётга яқинлиги, воқеа-ҳодисаларнинг ёрқин акс эттирилиши ва энг асосийси инсоннинг ички туйғулари билан боғлиқлиги учун ҳам бошқа жанрлардан фарқланади.

*А.Борзова, ст. IV к. КМФФ  
Науч. рук.: д.и., проф. Н.С.Янов-Яновская*

## **ПАМЯТЬ ОБ ЭТОМ ЧЕЛОВЕКЕ НАВСЕГДА ОСТАНЕТСЯ В НАШИХ СЕРДЦАХ!**

**(к 100-летию со дня рождения Бориса Исааковича Зейдмана)**

«Удивительный человек и музыкант», «обладатель редчайшего таланта», «всегда прост, приветлив и доброжелателен», «выдающийся

педагог», «незаурядный человек», «настоящий интеллигент» – все эти и многие другие слова звучали в адрес Народного артиста Узбекистана Бориса Исааковича Зейдмана, в честь которого 14 февраля в Музее Мухтара Ашрафи состоялся Вечер Памяти. В этот день исполнилось 100 лет со дня рождения этого замечательного композитора, педагога и общественного деятеля.

Данное мероприятие осуществилось благодаря содействию Министерства по делам культуры и спорта РУз, коллектива Мемориального Музея им. М.Ашрафи, Кафедры композиции и инструментовки Государственной консерватории Узбекистана и Союза композиторов РУз.

В этот памятный вечер ученики и коллеги делились воспоминаниями о Борисе Исааковиче, а также звучали произведения и самого Зейдмана, и сочинения его учеников.

Со вступительным словом выступила доктор искусствоведения, профессор Н.С.Янов-Яновская, которой был сделан краткий обзор творческой деятельности композитора. Б.И.Зейдман внёс неоценимый вклад в процесс развития музыкальных культур двух республик – Азербайджана и Узбекистана, в истории которых занимает видное место. В каждой из названных республик Б.И.Зейдман жил как раз в то время, когда процесс формирования национального стиля профессионального музыкального искусства находился в решающей фазе своего развития. Его многочисленные произведения в разных жанрах стали неотъемлемой частью многонациональной культуры Азербайджана и Узбекистана. Им было создано десять опер, пять балетов, восемь симфоний, концерты, камерные сочинения, фортепианные пьесы, музыка к двадцати драматическим спектаклям и кинофильму, около двадцати романсов и др. сочинения.

Заслуги Бориса Исааковича как педагога-композитора несомненны. Он воспитал целую плеяду композиторов в Узбекистане, таких как Р.Вильданов, А.Мансуров, Т.Курбанов, Н.Закиров, Э.Салихов, Р.Хамраев, А.Варелас, Д.Сайдаминова, Д.Амануллаева (к ним также примыкают многие композиторы из Азербайджана, Таджикистана, Туркменистана, Казахстана и Киргизстана).

Б.И.Зейдман известен также и как общественный деятель. Он активно участвовал в жизни Союза композиторов, консерватории и музыкальных школ, не раз выступал в периодической печати с интересными заметками и статьями, которые поднимали важные вопросы музыкально-общественной жизни и оценку тех или иных музыкально-художественных явлений.

Всё отмеченное характеризует Б.И.Зейдмана как незаурядную творческую личность.

Большой интерес представляют отзывы учеников Б.И.Зейдмана о методах его работы, о его человеческих качествах. Председатель Союза композиторов Узбекистана Рустам Абдуллаев рассказал, как учился у Бориса Исааковича по курсу оперной драматургии и полифонии.

Проректор, заведующий кафедрой композиции и инструментовки консерватории Аваз Мансуров свою речь начал и завершил такими словами: «Я горжусь своим учителем!».

Б.И.Зейдман был не только великолепным композитором и педагогом, но и веселым рассказчиком, любил рассказывать смешные истории и анекдоты. «Невозможно вспоминать о нём без улыбки», – отметила И.С.Мальмберг, музыковед, сценарист и друг семьи.

Среди многочисленных достоинств Бориса Исааковича поражала упомянутая идеальная «читка с листа». Его ученик композитор Анатолий Варелас вспомнил выражение учителя, что «играть по нотам – это физкультура для пальцев». И это не природный навык, как было отмечено, а каждодневный труд. Борис Исаакович очень любил музицировать.

Б.И.Зейдман был очень дисциплинированным человеком. Каждый день его был расписан по минутам. Дисциплины он требовал также и от своих студентов.

В программе вечера выступления с воспоминаниями о композиторе чередовались звучанием музыки – сначала самого Бориса Исааковича, а затем его учеников.

Концерт открыла Эльвира Абдулина, учащаяся РСМАЛ им. Успенского. Ею была исполнена II часть Сонатины для фортепиано. Наталья Саакян выступила с тремя пьесами из цикла «Обработки каракалпакских наигрышей» для фортепиано, отражающими узбекскую линию в творчестве композитора.

Среди вокальных произведений на вечере прозвучали Песня Шуры и Ария Глобы из оперы «Русские люди» в исполнении Марины Поляковой и Лауреата Международных конкурсов Джабраила Идрисова (концертмейстер Дипломант Международных конкурсов Элла Дергачева).

Затем свои произведения представили на суд слушателей ученики Зейдмана.

Прекрасная песня «Болича» прозвучала в исполнении автора – Дилором Амануллаевой, заведующий кафедрой эстрадного исполнительства.

Мадина Файзиева, Лауреат Международных конкурсов, исполнила две пьесы из цикла «Силуэты» Дмитрия Янов-Яновского.

В аудиозаписи прозвучали две части («Балаганчик» и «Неожиданный визит») из Триптиха «Кошки» Анатолия Вареласа, а также «Симфонические вариации для струнных и ударных» Т.Курбанова.

Важным событием на вечере стала презентация брошюры «Методические записки (курс композиции)» Б.И.Зейдмана, выпущенная силами Кафедры композиции и инструментовки консерватории. Это скромное издание представляет собой опубликованный методический труд композитора, в котором обобщён весь его педагогический опыт. В «Записках» большое внимание уделено принципам преподавания курса композиции, содержится немало ценных советов по работе студентов над сочинениями. Есть надежда, что публикация данной работы послужит хорошим подспорьем не только для преподавателей, но и для студентов.

Почтить память замечательного композитора, педагога и просто хорошего человека пришли не только коллеги и его ученики, но и учащиеся РСМАЛ им. Успенского, студенты музыкального колледжа им. Хамзы и консерватории. Присутствовала дочь композитора Инна Борисовна Зейдман.

Хочется верить, что память о Б.И.Зейдмане никогда не угаснет. Как сказал Рустам Абдуллаев: «Такие люди не умирают! Память об этом человеке навсегда останется в наших сердцах!»

*М.Исаева, ст. IV к. КМФФ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **ПОЭЗИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**

В докладе рассматриваются два цикла, написанные М.Таривердиевым на стихи замечательной русской поэтессы XX века Марины Цветаевой.

По воспоминаниям Веры Таривердиевой, вдовы композитора, Микаэл Леонович с первого своего вокального цикла («Акварели» на стихи японских поэтов, 1957г.) и до последнего обращения к данному жанру, всегда отбирал для своего замысла только высококлассные стихотворения, которые сами по себе содержат музыку, отпечаток сильнейшей эмоции автора, к которому он обращался. В поэзии композитор искал драму, конфликт. И именно поэтому все свои вокальные сочинения организовал в циклы.

Первый цикл – «Два романса на стихи Марины Цветаевой», рисует образ покинутой любимым женщины, последовательно раскрывает всю глубину её страданий. Этим мини-циклом, в который входят романсы «Мой милый, что тебе я сделала?» и «Попытка ревности», композитор как бы продолжает традиции Шумана (вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины»).

Оба стихотворения Цветаевой использованы М.Таривердиевым не полностью. Композитор отобрал самые «мелодичные» и экспрессивные строки, которые наиболее полно раскрывают психологический мир героини.

Оба романса написаны в строфической форме и имеют ряд общих закономерностей, позволяющих говорить именно о цикле: тональный признак (тональность си-минор); декламационность мелодической линии, приближающаяся к поэмности; интонационное родство (если в первом романсе преобладают интонации вдоха (малая секунда), то во втором они представлены в виде аккорда или интервала, и уже как большая секунда; красочность гармоний.

Ещё одной характерной чертой как вокального стиля М.Таривердиева в целом, так и этих двух романсов, является повторность определенных ключевых слов: в первом романсе – «мой милый...», а во втором – «так же ли...».

Если данный цикл создан композитором в период расцвета его интереса к камерно-вокальной музыке, в 1971 году, то следующий – «Пять песен на стихи Марины Цветаевой» – является последним произведением М.Таривердиева в этом жанре.

В цикл входит пять стихотворений поэтессы: «Откуда такая нежность?», «Вот опять окно...» из цикла «Бессонница», «Островитянка» (у Цветаевой «Проста моя осанка...»), «Мне тебя уже не надо» и «Забыть?» (у поэтессы – «Стать тем, что никому не мило...»). Так же, как и в описанном выше цикле, здесь композитор показывает чувства женщины. Но если в «Двух романсах на стихи М.Цветаевой» женщина уже страдает от измены и разлуки, то в данном цикле полнее представлен спектр её эмоций, а это уже целая история: любовь и нежность, ожидания ночами у окна, подозрения, тревоги и неуверенности, предательства и попытки отстоять хотя бы остатки своей женской гордости, безысходность и апатия...

Здесь, как и в предыдущем цикле, композитор отступает от цветаевских текстов. Где-то заменяет слова, как в романсах «Откуда такая нежность», «Островитянка», «Забыть?», где-то обрамляет произведение первыми строчками стихотворения («Откуда такая нежность?», «Вот опять

окно...»), а где-то просто повторяет некоторые строчки наподобие рефрена. Ещё один общий принцип, характеризующий оба цикла – тональный. Все романсы, кроме «Островитянки», написаны в тональностях ре-мажор или си-минор.

Цикл «Пять песен на стихи М.Цветаевой». Все произведения, входящие в него, объединены, наличием и последовательным раскрытием единого сюжета; интонационным родством: многие песни мелодически схожи, при большом разнообразии их ритмического претворения; строчической формой.

Сходство песен проявляется не только с мелодической стороны, но и в сопровождении. Аккомпанемент, в большинстве случаев, представляет собой формулу «бас-аккорд», но при этом басовый голос (левая рука) иногда присутствует в завуалированном виде (так называемая скрытая полифония), как, например, в первой песне цикла – «Откуда такая нежность?»).

Что же касается непосредственно ритмической стороны произведений цикла, то из песни в песню наблюдается деление четвертной доли на три части: триоли в «Откуда такая нежность?», восьмая и две шестнадцатые в «Вот опять окно...». Кульминации этот процесс достигает в «Островитянке», где присутствуют оба эти варианта; кроме того, всё произведение выдержано пунктирном ритме (и вокальная партия, и аккомпанемент). Затем происходит постепенное как бы «успокоение», ритм становится более однородным, ровным. И завершается этот процесс в песне «Забыть?», где ритмическое остигатное аккордовое движение левой руки сопровождает достаточно подвижные остальные голоса; также это произведение выполняет функцию финала, завершая цикл и мелодически, ритмически и образно обобщая материал всех предыдущих песен.

Необходимо заметить, что в данный цикл композитор включил ещё один персонаж, помимо Героини – Автора, который появляется в последнем произведении, чтобы, повторив последние слова Героини, переосмыслить их и придать им иное значение – не тоски и безысходности, а как бы напутствия следующим поколениям:

*«И будут так же таять луны,  
И таять снег,  
Когда промчится этот юный,  
Двадцатый век...»*

Многие черты стиля Микаэла Таривердиева ярко проявились в рассматриваемых нами циклах: это и отход от квадратности структуры, и выразительность ритма, важность сочетания звуков и пауз, постоянная смена метра, которая даёт ощущение живого дыхания при чётко организованной форме, и камерность, почти интимность интонаций...

В заключении цитируем слова Веры Таривердиевой:

«Кто бы ни был героем циклов Микаэла Таривердиева, последующих произведений, его уже никогда невозможно отделить от автора. Не только в силу ярко заявленной эстетической позиции, слияния с выбранным материалом. Именно здесь, в камерно-вокальном творчестве, поразительным образом проявилась способность композитора к визионерству, ощущению своей жизни, судьбы как чего-то завершённого уже в самом её начале. Это особое, мистическое видение себя, жизни наперёд. Ощущение прошлого, настоящего, будущего как понятий весьма относительных. Когда нет начала и нет конца, нет будущего и прошлого. Есть настоящее. Единосущное. Ощущение себя как целого, с предвидением предназначения и завершённости в каждый момент». И именно в поразительном умении претворить все это в музыку – непознаваемый секрет творчества Микаэла Таривердиева.

*И. Миртолипова, БМФФнинг III к. т.  
Илмий раҳбар: с.ф.д., профессор О.Н. Азимова*

## **РУС АВАНГАРДИ ВА МИКРОХРОМАТИКА**

«Микрохроматика» юнонча Miхgos – «кичкина», «нимжон», Xгота – «ранг», «бўёк», «тус» деган маъноларни англатади. Мазкур товуш тизимида ярим тонлардан ҳам кичикроқ ва улардан ҳосил бўлган интерваллар қўлланилади. Шу қаторда «ультрахроматика», «ультратоника» деган атамалар ҳам учраб туради. Баъзан микрохроматикага кирувчи товушлар «микротонлар» деб аталади.

XX асрда мусикий-ифодавий воситаларнинг асосий қаторига микрохроматика кириб келади, у баъзида экмелика билан уйғунлашган ҳолда қўлланилади. Тарих чархпалаги бутунлай ўзга, янги новдада микрохроматикани уйғонишига, ўсишига замин бўлди. Аммо XX аср микрохроматикасини антик давр билан айрим алоқаларининг давомийлигини икки минг йилликдан ошиқроқ «бошидан ўтказган» тарихини кузатиш мумкин.

Тоналистлар ва атоналистлар XX аср бошида диссонансли аккордлар, диссонансли хроматизмлар, пантонал диссонанслар (додекафония), кейинроқ пайдо бўлган товуш баландлик диссонанслар (сонорика), диссонанс композиция ва «ткань» (алеаторика), шахсий ва ижодий диссонанслар (полистилистика ва коллаж), диссонансли асарлар (хеппининг, мультимедиа, чолғу театри, муסיкий графика) ва шу қаторда микрохроматикани ҳам замонавий муסיқага киритишган.

Микрохроматиканинг ўзига хос томонларидан бири тузилишда поғонанинг иккига бўлинишидир. Тезкор равишда микрохроматика ва экмеликанинг ифодавийлигини ўсиши ижрочининг бадиий воситаларидан бири ҳисобланади. Аммо микротонлар ва турли товуш сирғанишлари нота ёзувида аниқ кўрсатилмаган. Микрохроматика ва экмелика халқ ижрочилигида кенг тарқалган эди. Қисман рус муסיқасида ҳам, унда нейтрал терция оҳанглари (кичик ва катта терция орасида) қўллашган. Замонавий муסיка хусусан, жазда ҳам микротон оҳанглари киритилган. Бу «блюз тонлари» ва экмеликани тўғридан-тўғри ҳиссий таъсирда «dirty tones» – «тоза бўлмаган товушлар» намоён бўлади.

XX аср муסיқасига «Янги муסיқа» ҳақидаги мулоҳазалар марказий тушунча сифатида киритилади. «Товушни янгилаш, кузатиш» («Новое звукозерцание») муаммо сифатида белгиланди. «Янги муסיқа» – ўзи нима? – деган саволга В.Каратыгин шундай жавоб беради: «Янги муסיқа» бу олдинги муסיқа алоқаларига қараганда «товушни кузатиш»нинг янги англанишидир. «Товушни янгилаш, кузатиш» амалиётида товуш баландлик тизими, фазо ва вақт алоқаларини, тембр ва ҳоказолар қайта англанди. Фазо ва вақт концепциясини қайта ишлаб чиқиш барча XX аср бошидаги муסיқа учун умумий жараён ҳисобланади. Мазкур муаммонинг ечимини йирик композиторлар: Скрябин ва Дебюсси, Шёнберг ва Веберн, Стравинский ва Рославец ижодида кўриш мумкин.

«Янги муסיқа» моделига авангардистлар ва анъанавий композиторлар бир хил муносабат ва етарли даржада ўхшаш нуқта-назарда бўлишган. Демак, муסיкий ривожланишнинг қонун-қоидалари анъанавий санъатни ҳам шунга етақлади.

Европа ва Россияда аср бошида мазкур масала асосий жараёнлар деб белгиланган ва бутун XX асрга «Янги муסיқа» тамойиллари ўз таъсирини кўрсатди. Унга тегишли муҳим томонлардан: янги сонорлик (классик муסיқанинг товуш концепциясини ўзгартирган), янгилаш фазони тушуниш, температура тизимини янгилаш ва товуш баландлик тизими ташкилотининг серия тамойили ҳисобланади. Мазкур жараёнлар зич тарзда бир-бири билан боғлиқ. Улар умумий асосдан келиб чиқиб, бири бошқасига уланиб кетади ва бири бошқасини аниқлаб беради.

Товушни қайта сезилиши авангардистларнинг табиий товушларга эътиборини қаратган: шовқин, инсон, машина овозлари бўлса, бошқа томондан товушни худди эксперимент сифатида кўриб чиқишган. Уни қанча кичик қисмларга – товуш «атом»ларига бўлинишини кўришга ҳаракат қилишган. Мазкур жараён ультрахроматизм ғоясида ўз ифодисини топиб, «эркинлаштирилган мусиқа» доирасида қўлланилади.

Асрлар давомида мусиқа назариясида ва амалиётида бўлиб ўтган ўзгаришларнинг барчаси улкан мусикий тўнтаришга – чорак тонларни мусиқага киришини таъминлайди. Янги тизим тенг тақсимланган температурадан эркинлашган эмас, балки 12 товушнинг эркинлашуви асосида улкан мусикий санъат йўли ва мусикий тилнинг озод қилинишига олиб келади. Микрохроматика юқорида айтиб ўтилгандай, тенг тақсимланган температура тизимига параллел ҳолда ўз йўлида давом этиб келмоқда.

Микрохроматика шунчалик кўп аср давомида мусикада қўлланилиб келинган бўлса ҳам, ҳозирги кунгача ушбу услубга атрофлича ва фундаментал назарий нуктаи-назар тўлақонли ёритилмаган. Микрохроматика ҳақида айрим маълумотлар фақат бошқа турли хил масалаларга бағишланган асарлардан жой олган.

*Л.Каландарова, ст. IV к. КМФФ  
Науч. рук.: к.и., и.о. проф. В.З.Плунгян*

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОПУСОВ-ПОСВЯЩЕНИЙ «IN MEMORIAM» В КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ УЗБЕКИСТАНА**

Издrevле на Востоке было почитание ушедшим. Еще Ибн Сина запечатлел следующие строки:

*«Давайте память воздадим всем жившим здесь когда-то,  
А наши слезы посвятим ушедшим без возврата.  
Был краток их нелегкий век, что натрудил им руки  
А как печалимся давно мы в горестной разлуке!»*

Это обусловлено историко-психологическими особенностями национального менталитета в суверенном периоде Узбекистана. Прошлое узбекской музыки постоянно становится историей, поэтому необходимо сохранять этапы развития узбекского искусства в воспоминаниях

современников. Позвольте мне прочесть строки, которые вызвали в моей душе отклик перед теми, у кого сильна «память сердца».

Посвящение тем, кто чтит память:

*Мы благодарны тем, кто чтит  
Всю жизнь истории своей.  
Мы благодарны тем, кто помнит  
Блиzkих сердцу дорогих людей.  
Кто пишет музыку, стихи и песни,  
Кто вновь рождает имена былых,  
Кто слышит зов прошедших через тернии,  
Напоминая нам и прославляя их.  
Ведь так отрадно, что память будет вечна,  
Что слово чести будем помнить мы.  
Так пусть и жизнь маэстро будет бесконечна.  
Их тоже будут чтить и возлагать цветы.*

Ограничивая масштаб тезисов выступления, остановимся на отдельных положениях аналитического раздела второй главы дипломной работы. Здесь будет рассмотрена жанровая категория опусов-посвящений «In memoriam» композиторов своим коллегам. По этой проблеме мы выделили, с нашей точки зрения ряд интересных авторов и проанализировали их яркие произведения с указанием нотных примеров. Это три опуса-посвящения: **Р.Абдуллаева** «Поэма-фантазия», посвященная Шостаковичу для камерного оркестра (2005 г), **М.Бафоева** поэма «Санъатим», памяти М.Бурханова для голоса и оркестра, **В.Сапарова** «Элегия» памяти А.Бабаджаняна для соло фортепиано, флейты и камерного оркестра (2005 г).

Остановимся на одном из этих произведений – «Элегии» памяти **А.Бабаджаняна В.Сапарова**.

Произведение написано в трехчастной форме. В качестве вступления, композитором использованы интонации восьми тактов из последнего фортепианного произведения «Ноктюрна» А.Бабаджаняна и пьесы памяти А.Хачатуряна, основанной на музыке кавказской классики, интонации которой прослеживаются на протяжении всего произведения и усиливают общий национальный колорит. Именно это выполняет роль моделей памяти. После душевного вступления, которое сразу затрагивает слушателя, идет изложение главной темы в a-moll более нежной и звучной, которая полностью погружает слушателя в очень созвучный и красивый мир гармонии. Далее с главной темой вступает флейта в d-moll, а у

фортепиано и камерного оркестра вариационное изложение фактуры, что придает насыщенность звучания. По словам композитора, «флейта ассоциируется у него с передачей одиночества в жизни, душе А.Бабаджаняна». Он считает, что именно флейта в этом произведении может затронуть сердца слушателей своим тембром. До коды, фортепиано и флейта не звучат; в полное владение вступают струнные, что еще более усиливает эмоциональный тонус, и приготавливает восприятие слушателя к вступлению главной темы вдвое усиленной и захватывающей душу. Кода построена на диалоге флейты и фортепиано на главной теме, т.е. она сначала звучит у флейты, а потом, незаметно исчезнув, перетекает в партию фортепиано. Все это время струнные поддерживают своей тембральной краской и красивой гармонией. Заканчивается произведение на педали струнных, и последней интонации «Ноктюрна» у фортепиано. Композитором использован здесь эффект незаконченности, тем самым подчеркивая, что маэстро А.Бабаджаняном было «сказано» много, но многого «сказать» он не успел за недолгую прожитую жизнь.

В заключение хочу процитировать высказывание А.Толстого: ***«Искусство выполняет работу памяти: оно выбирает из потока времени наиболее яркое, волнующее, значительное...».***

*И.Камалова, ст. II к. КМФФ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОМ СОДЕРЖАНИИ В МУЗЫКЕ (на примере «Tractatus «Theologico-Philophicus»» Эмре Сихана Калели)**

Проблемы философии давно волновали не только умы великих ученых, но и людей, не связанных с наукой. Происхождение мира и смысл человеческого существования, конечна или бесконечна Вселенная, что есть Добро и Зло, – всё это в определенный исторический период имело и имеет разную трактовку, смотря что мы вкладываем в эти понятия.

Относительно музыки необходимо сказать, что не всем композиторам свойственно обращение к философской тематике. Это связано не только с интересами и творческими исканиями автора. На мой взгляд, чтобы обратиться к данному образному содержанию в музыке, необходим жизненный опыт, нужно быть хорошим психологом и иметь определенное состояние души. Тем не менее, на сегодняшний день есть немало композиторов, которые, несмотря на свой молодой возраст, имеют

хорошую «базу» знаний и определенный склад ума, что позволяет им претворять новые идеи и веяния в музыке.

Одним из таких молодых композиторов, зарекомендовавших и проявивших себя в области музыкального творчества, является Эмре Сихан Калели, студент II курса бакалавриата, класс профессора Мустафо Бафоева. Недавно я познакомилась с двумя интересными сочинениями Эмре Калели. Это – «E1an vital» для ударных соло и симфонического оркестра (посвящается Алибеку Габдурахманову) и «Tractatus «Theologico-Philophicus»» для камерного ансамбля, которые произвели на меня глубокое впечатление. Многие из вас уже знакомы с первым сочинением. В конце марта в Большом зале ГКУЗ на концерте ударной музыки с успехом состоялась премьера исполнения «E1an vital» и произвела огромный фурор среди слушателей. Что касается «Теологико-философского трактата», то это произведение было заявлено Эмре Калели на конкурсе молодых композиторов Omnibus 2008 (театр «Ильхом»), по итогам которого ему было присуждено единственное призовое место.

«Tractatus «Theologico-Philophicus»» – сочинение, идейная основа которого состоит из впечатлений от лекций по философии в ГКУЗ, а также из технических принципов музыки, тесно связанных с данной смысловой основой и символизирующих ее с помощью музыкального языка. Имеются и комментарии автора к произведению, где он излагает основные идеи и принципы сочинения.

По словам композитора, содержанием «Теологико-философского трактата» является смысл человеческого существования, основная суть которого состоит в том, что человек постепенно к более высокому духовному уровню бытия, для того, чтобы, в конце концов, опять слиться с Богом.

Не смотря на то, что идея данного сочинения не является новой, все же обращение к этим философским вопросам, попытка осмыслить их с точки зрения музыки интересна и актуальна на сегодняшний день.

Вся музыка произведения представляет собой определенные символы идей и фраз, через которые композитор передает собственное видение мира и отношение к нему. Он использует здесь элементы сериализма (такие, как хроматизм и микрохроматизм), вместе с темразличные диатонические ходы и целотонную гамму, а также ритмически формулы ударных, имитируя индийские раги. Автор мастерски использует темброво-сонорные средства и сценические эффекты.

Произведение написано в форме классического рондо, но его рефрены не совсем стабильны. Они постепенно изменяются, сохраняя, тем

не менее, свою формообразующую роль. К тому же, в рефрене заложена важная жизненная семантика – это Истина, к которой стремится человек. Необходимо подчеркнуть, что центром всей звуковысотной организации основным «зерном» произведения является нота «ре» первой октавы, которая символизирует единственную начальную точку Вселенной, то, что нас всех объединяет, это – Бог.

В самом начале показано создание Вселенной. Нота «ре», звучащая у скрипки, как бы не имеет «качества», тем самым характеризуя «неоформленный материал», из которого Бог создал Вселенную. Постепенно «неоформленный материал» начинает приобретать «качество» со вступлением остальных инструментов и тематического развития их партий образуется структура – «Вселенная». По окончании этого процесса происходит «падение» человека на Землю, которое передаёт соло клавесина. После этого человек начинает поиск Истины.

Первый рефрен представляет собой цитату из «Хроматической Фантазии и фуги» И.С.Баха. Выбор именно этого произведения в качестве цитаты композитор объясняет тем, что здесь была попытка провести логическую связь между «Божественным началом» (микрохроматизмом) и человеком (хроматизмом). Такого рода трактовка автора вызвана тем, что «хотя человек происходит из сущности Бога, он не может быть таким же совершенным как Бог».

Композитор использует здесь серийную технику как символ божественных законов во Вселенной. Вместе с тем, Бог показан как некое могущественное «бесконечное движение», которое почти недоступно для человеческого разума. Далее, в эпизодах и рефрене переданы различные эмоциональные состояния человека, в связи с чем музыка приобретает динамичный характер, после чего следует концентрация материала. Затем наступает покой и умиротворённость воссоединение человека с Богом.

Необходимо отметить, что к концу произведения звуковысотная организация «расширяется»: микрохроматизм (в рефренах та же минорная диатоника) – мажор – целотонная гамма. После чего звучит известный хорал Баха. Эта цитата связана с учением Платона о «мире идей» и «мире вещей». Данный хорал был также использован А.Бергом как символ спасения и небес. К концу произведения все музыканты произносят текст-отрывок из Священного писания. «Tractatus «Theologico-Philosophicus» войдёт в CD-программу ансамбля «Omnibus» «New Music from central Asia», запись и выпуск которой состоится апреле 2008 года. Премьера сочинения пройдёт 27.04.2008года на концерте ансамбля Omnibus(театр Ильхом), посвящённом выпуску CD, и войдёт в концертную программу ансамбля на сезон 2008-2009.

## **«ҲАЙАЛ» ЖАНРИ**

1. Ҳайал арабчада медитация, кайфият, тасаввур маъноларини билдиради. Дхрупад<sup>1</sup> жанрига нисбатан мусикада алоҳида жанр сифатида шаклланганлиги, ўзига хос хусусиятлари мавжудлиги билан ажралиб туради. Яъни, ҳайал эркин ва ҳеч қандай қонуниятларга бўйсунмайди. Бундай таркибни инобатга олинса, унга кўпроқ тасаввур маъноси тўғри келиши эҳтимолдан холи эмас.

2. Санскрит тилида ҳайалнинг «khela» ўзаги драматик ижро маъносини англатиши билан бир қаторда жисмоний, севилган, қувноқ маъноларини ҳам билдиради. Агар «khela» сўзини «pada» кўшимчаси билан тусласа, яъни «khelapada» сўзи жисмоний қадам маъносини англатади. Шу ўринда агар дхрупад сўзига ҳам «pada» кўшимчаси қўшилса, «оғир, қатъий қадам» маъноси келиб чиқади. Дарҳақиқат, ҳайал жанрига нисбатан дхрупад жанрининг суръати оғир, усули қатъий бўлса, ҳайалнинг сурати енгил, усули эса эркинроқдир. Шу сабабли юқоридаги кхаялга берилган «енгил қадам» маъноси ҳам жанр таърифига мос келади.

3. Ҳайал сўзи Ражастандаги «khalal» шева шакли бўлиб, халқ ўйинини ижро этиш маъносини билдиради. Ҳайал композицияси драматик ижрода талқин этилиши ҳамда кўплаб драматик унсурларни ўз ичига олганлигини инобатга олган ҳолда кхаялнинг илк кўриниши кўшиқ жанрига хос дейиш мумкин.

Ҳар қандай янгилик асар, шакл, жанр, услуб соҳасида бўлмасин, унинг асоси ва негизи улар амалиётда мавжуд бўлиб келган ва мустақкам ўрнини эгаллаган асарлар, шакл, жанр, услубларнинг таъсири остида пайдо бўлади. Кхаялнинг жанр сифатида тарихий шаклланиш жараёни тўрт юз йилни қамраб олади. Бу жанрни хронологик тартибига назар солар эканмиз, ҳинд мусикаси тарихчиларининг фикрлари турлича эканлигини гувоҳи бўлишимиз мумкин. Жумладан, Ваманрао Дешпанде ўзининг «Maharashtra's Contribution to music» («Маҳараштри мусикаси мероси») китобида: «Амир Хусрав ижоди давомида кўплаб мусиқий янгиликлар(Attention)ни киритганини шу қаторида ҳайал жанрини яратганлигини таъкидлайди»<sup>2</sup> – деган фикрни баён этади.

---

<sup>1</sup> Дхрупад – рагалар йўлида ёки асосида юзага келган жанр дейиш тўғрроқ бўлади. Шакл жиҳатидан унчалик мураккаб эмас, лекин уларнинг таркибий жиҳатлари ривожланиш мезонларида мумтозлик хусусиятлари мавжуд.

<sup>2</sup> D.Vamanrao. Maharashtra's Contribution to music. –New Dehli, 1972. p. 3.

Виллорд Августоснинг «A treatise of musik of India» («Ҳинд мусика монографияси»)да ҳайал жанри ҳақида қуйидаги фикрларни келтиради: «Илк бор у прабандх кўринишида бўлган ва бу жанр дхрупаддан сўнг санъатнинг юқори жанри ҳисобланади»<sup>1</sup>. Дарҳақиқат, бу жанр дхрупадга нисбатан мусика шинавандалари кўнглидан алоҳида жой эгаллаганлигининг сабабларидан бири ҳайал суръатининг енгиллиги ҳамда усулининг эркинлигидир. Шу билан бирга ҳар бир шароитга мослаша олиш хусусиятига эга эканлигидадир. Яъни, тингловчи билан ижрочилар орасидаги жонли мулоқотни пайдо бўлиши ҳамда ўзига хос ривож топишидир. Бу мулоқот эса бадихағўйлик услуби орқали амалга оширилади.

М.В.Дхонд эса «The evolution of khyal» («Кхял эволюцияси») китобида «Дхрупад шакли Ража Маан Гвалиор томонидан яратилган бўлиб, ҳайал унинг таъсири остида пайдо бўлган»<sup>2</sup> деб ёзади. Г.Х.Ранаде эса ўзининг «**Сангита Махараштра живан**» (Махараштра даврида мусика) «Мўғул империясининг султони Муҳаммад шоҳнинг (1719-1748) ҳукмронлик қилган даврда Ниямат Хон сарой мусикачиси эди. Ҳайал жанри эса айнан унинг ижодида пайдо бўлган ва ривож топган»<sup>3</sup> – деган фикрни олға суради.

Юқоридаги фикрлар қиёслаштирилса, уларнинг бир-бирига қарама-қаршилигини, шу билан бир қаторда бир-бирини тўлдиришини гувоҳи бўлишимиз мумкин. Ранаде келтирган маълумотда Муҳаммад шоҳ сарой мусикачиси Ниямат Хон даврида ривож топган бўлса, Дхонднинг фикрича, Гвалиор дхрупад жанрини яратган ва унинг таъсири остида кхял жанри пайдо бўлган. Дешпанде эса кхял жанри Амир Хусрав ижодининг маҳсули эканлигини таъкидлайди. Агар бу ижодкорларни яшаган даврларига назар солсак – А.Хусрав (1253-1325), Муҳаммад Шоҳ (1719-1748) ва Ража Маан Гвалиор (1486-1526), уларнинг яшаган даврлари орасидаги фарқ бир неча юз йилликни камраб олади. Гвалиор билан Дехлавийнинг яшаган даври сал кам икки юз йилга фарқ қилади. Шундай экан Гвалиорни ижодидан олдин ҳам кхял жанри мавжуд бўлган, Муҳаммад Шоҳ даврига келиб эса бу жанр ривожланган бўлиши эҳтимолдан холи эмас. Чунки, Гвалиор ва Ниямат Хон яшаган давр орасида уч юз йил фарқ бор.

Дешпанде ҳайал пайдо бўлганлигини XIV асрда Амир Хусрав ижоди билан боғлаган. Муаллиф бунга қолган барча юқорида келтирилган маълумотлардан кўра кўпроқ ишонарли маълумот эканлигини «ҳайал

---

<sup>1</sup> Willard N. Augustus. A treatise of music of India. – Calcutta, 1962. p. 68.

<sup>2</sup> M. V. Dhond. The evolution of khual. – New Dehli, 1998. p. 4.

<sup>3</sup> Ранаде(ҳинд тилида). – Пуна, 1960. 285-б.

жанрини тўрт юз йил ичида ривожланган», деган фикр тасдиқлайди. Ранаде таъкидлаганидек, кхаял Ниямат Хон даврида пайдо бўлган бўлса, тарихдан маълумки, Ниямат Хон Муҳаммад шоҳ султонлик даврининг, яъни 1719 йили унинг саройига хизмат қилишга ўтади ва 1731 йили Ниямат Хон вафот этади. Ранаде «Ниямат Хон кхаялни унинг саройида хизмат қилган даврда яратган»<sup>1</sup> дейди бу даврга келиб эса кхаял ўн икки йил ичида нафақат шимолда, балки Махараштрада ҳам машхур бўлиб бўлган эди. Одатда ҳар қандай янги мусиқий жанр мустақкам шаклланишига, ўз ўрнини топишига ўн йил керак бўлади. Бундан ташқари бошқа ҳудудларга тарқалиши учун эса албатта бунданда кўпроқ вақтни талаб қилади.

Шри Дешпанде маълум қилганидек, ҳайал жанрининг генезиси «Амир Хусрав ва Гопал Наяклар ижодий ҳамкорлигининг маҳсулидир»<sup>2</sup>. Уларнинг ижодий ҳамкорлиги султон Аллоуддин Хилжий (1296-1325) ҳукмронлик қилган даврга тўғри келади. Махараштранинг машхур шоирларидан бири Намдев (1260-1350) кхаял ҳақида ўзининг шеърларининг бирида қайд этиб ўтган.

Бу шеърда шоир дхрупадни диний, ҳайални эса енгил жанрдаги кўшиқ деб тасвирлайди. Дхрупад қатъий тала(усул)ида ижро этилса, ҳайал эса эркинроқ усулда ижро этилганлигидан далолат беради. Ранаде Дешпандининг фикрига қарши чиқади. Унинг фикрича «қиска давр ичида жанр бу даражада машхур ва анъанавий бўлиши мумкин эмас»<sup>3</sup>. Агар шоир Намдев 90 ёшида 1350 йили вафот этган бўлса, юқорида келтирилган шеър эса 1340 йили шоир 80 ёшида ёзганлигини инобатга олинса, унда Дешпандининг фикри тўғри ҳисобланилади.

Сарангдеванин «Сангита ратнакар» китобидаги маълумотларга кўра «ҳайал жанри Махараштрада юз йил илгари пайдо бўлган»<sup>4</sup> лигини таъкидлайди. Бу маълумотга кўра ҳайал жанри Амир Хусрав давригача бўлган деган фикрни илгари суради.

Амир Хусрав, Ниямат Хонлардан ташқари Bhatkhande V.N. «Hidustani sangita paddhati» китобида учинчи мусулмон «жайпурилик султон Хусайин Шерқуа ҳайал жанрининг асосчиси тахмини ҳам бор»<sup>5</sup> дейди.

Юқорида келтирилган барча маълумотлардан шуни билса бўладики, ҳайал жанри мусулмон ижодкорлари томонидан яратилган ёки

---

<sup>1</sup> Ранаде(ҳинд тилида). –Пуна, 1960. 285-б.

<sup>2</sup> D.Vamanrao. Maharashtra's Contribution to music. –New Dehli, 1972. p. 5.

<sup>3</sup> Ранаде(ҳинд тилида). –Пуна, 1960. 290-б.

<sup>4</sup> Сангита Ратнакар. III. –Адыг, 1959. p. 87.

<sup>5</sup> Bhatkhande V.N. Hidustani sangita paddhati. –Bombay, 1910. p. 94.

ривожлантирилган. Хулоса қилиб шуни айтиш мумкинки, ҳайал жанри муסיқаси муסיқачилар томонидан бойитилган ва сайқалланган. Хусрав Делавий ижодидан бошлаб эса бу жанрга янгидан-янги ранго-ранг безаклар берилиб, тингловчилар учун ёқимли ҳамда уларни ўзига жалб қилиб ижро этишган. Бу эса ўз навбатида келажак авлодга беназир, бебаҳо муסיқий бойлик сифатида мерос бўлиб келмоқда.

Бугунги кунда ҳайал мумтоз муסיқа намунаси сифатида Ҳиндистон, Покистон, Бенгал каби Шарқ мамлакатлари муסיқа маданиятида сеvimли, кенг оmmалашган, қалblарга ором берувчи, лирик жанрлардан бири ҳисобланади.

Амалиётда ҳайалнинг икки, яъни «бара»<sup>1</sup> ва «чхота»<sup>2</sup> бўлимлари юзага келган. Бара ҳайал одатда секин суръатдаги «алап» қисми билан бошланади ва ижро давомидида аста секинлик билан тезлашиб ўрта темпага ўтади.

*А.В.Галаян, ст. I к. ФЭИ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## АНДРЕС СЕГОВИЯ И ЕГО ШКОЛА

*Один владеет ремеслом, другой – профессией.  
То, что делаешь ты – ни то, ни другое:  
это – Искусство.  
Не торгуй им.  
Всегда уважай и его, и себя.*

Андрес Сеговия  
«Заметки о гитаре».

Испания веками собирала силы, чтобы дать миру такого гиганта, как Сеговия. Этот величайший музыкант XX века не мог бы родиться в какой-либо другой стране, ведь именно здесь возникла гитара. Сеговия сказал однажды: «Музыка похожа на океан, а музыкальные инструменты подобны островам, разбросанным в океане. Мой остров – гитара». Андрес Сеговия не оставил на своем острове ни одного невозделанного клочка земли. Еще в молодости ему удалось убедить мир, что «остров гитары» так же прекрасен и величествен, как «острова скрипки, виолончели, фортепиано».

---

<sup>1</sup> «Бара» – ҳинд тилида «катта» маъносини билдиради.

<sup>2</sup> «Чхота» – ҳинд тилида «кичик» маъносини билдиради.

Андрес Сеговия родился в Андалузии, в городке Линарес, 21 февраля 1893 года, а через несколько недель семья переехала в Хаэн. В детстве он обучался игре на фортепиано, скрипке и виолончели, одновременно с этим самостоятельно изучал игру на гитаре. В 1909 году состоялся первый концерт Андреса в Гранаде, но мировая слава пришла к нему в 1924 году, после концерта в Париже. Трижды в 1926, 1927, 1935-1936 годах, он приезжал в Россию и с неизменным успехом давал концерты в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве и Одессе. Сеговия – один из немногих концертантов, в игре которого критики не могли обнаружить недостатков. Каждое последующее выступление артиста выявляло новые достоинства его игры.

До Сеговии считалось, что репертуар гитары весьма ограничен. Он же доказал, что гитаре доступно почти все. В репертуаре Сеговии появились сочинения величайших композиторов: Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. Для гитары писали такие композиторы как: Х.Родриго, Х.Турина, М.Кастельнуово – Тедеско, Э.Вилла – Лобос, М.Понсе и другие. Формулируя цели своего творчества Сеговия писал:

«Я посвятил свою жизнь, четырем главным задачам:

1. Отделение гитары от безумных увеселений фольклорного типа;
2. Обеспечение **и ее репертуаром** высокого качества, составленного из сочинений, имеющих большое значение в музыке и вышедших из-под пера композиторов обычно пишущих для оркестра, фортепиано, скрипки и т.д.;
3. Донесению красоты, звучания гитары до Филармонической публики всего мира;
4. Влиянию и воздействию на авторитеты в консерваториях, академиях и университетах с целью включения обучения игре на гитаре в программы этих учебных заведений на тех же правах, что и скрипке, виолончели, фортепиано и т.д.».

Музыкально-исполнительские и педагогические принципы великого гитариста всех времен и народов изложены в публикации Роберта Видаля «Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией» (Москва 1990). В ней в афористический заостренной форме содержатся советы молодым гитаристам, желающим стать профессиональными исполнителями. В предисловии А.Сеговии говорится: «Эта книга является россыпью педагогических заметок и советов юным музыкантам, стремящимся к славе, путь к которой лежит через честный и усердный труд». «Я предсказываю, – заключает он, – успех этой небольшой работе и хочу, чтобы она превратилась в карманный справочник молодых гитаристов».

Эти строки 93-летний Сеговия написал в 1986 году, незадолго до своей кончины (он скончался 3 июня 1987 году).

А.Сеговия воспитал блестящую плеяду гитаристов, среди которых: Джон Вильямс, Джулиан Брим (Великобритания), Америо Диас (Венесуэла), Х.Тамас (Испания). Джон Вильямс (Мельбурн, 1941) учился у своего отца английского гитариста Леонардо Вильямса, эмигрировавшего в Австралию. Будучи замеченным Сеговией, он работает с ним (1957-1959). Вскоре Вильямс в свою очередь начинает заниматься преподаванием (Лондон – Королевский музыкальный колледж, Испания, США), одновременно с этим осуществляя блестящую карьеру виртуоза. Ему посвящено множество сочинений.

Джулиан Брим (Лондон, 1933) уже в раннем детстве начал заниматься с отцом игрой на гитаре. Образование получает в Королевском музыкальном колледже. Первый сольный концерт дал 17 февраля 1947 года в возрасте 13 лет и вскоре был призван одним из самых значительных музыкантов послевоенного времени. Начиная с 1950 года он обращается также к лютне и становится одним из лучших лютнистов современности. В 1961 году Д.Брим создает ансамбль старинной музыки – «Джулиан Брим концерт». В 1993 в год 60-летия музыканта корпорация RCA выпустила уникальный набор из 28 компакт дисков с его записями. В 1964 году за заслуги, в области музыки Д.Брим становится кавалером ордена Британской империи 2-й степени. В 1988 году он становится почетным членом Королевского филармонического общества.

Несомненно, музыкально-исполнительские принципы Андреса Сеговия и его школы получают развитие в современном гитарном искусстве во многих странах мира в том числе и в Узбекистане. Для меня А.Сеговия – это уникальная личность. Его творчество я считаю эталоном исполнительского мастерства. Я стараюсь играть произведения из его репертуара, так как это показатель высокого музыкального вкуса. А.Сеговия открыл для меня новый мир музыки и показал ее способность воздействовать на духовный мир человека, его разум и чувства.

## **НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА «ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ КОРЕЛЛИ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА**

**(к 135-летию со дня рождения великого композитора)**

Одним из самых загадочных произведений Рахманинова являются «Вариации на тему Корелли» ор.42 (1931 год). Это произведение создавалось в период, когда Рахманинов жил в США. Обращаясь к вопросу, чем эти вариации, а также первоисточник этой темы – *Folia* для Рахманинова, стоит обратиться к теме символизма, как метода творчества Серебряного века. Произведения Рахманинова насыщены сложной символикой, выражающейся с помощью мотивов-символов, главный из которых это средневековый хорал *Dies Irae*. Он символизирует у композитора предчувствие катастрофы, конца света, возмездия. Довольно утвердительно эта тема проводится в симфонической поэме «Остров мёртвых» (1909 год). Эта тема проникает в произведения позднего периода: «Вариации на тему Корелли», «Вариации на тему Паганини», Третью симфонию и Симфонические танцы.

Во время создания «Вариаций на тему Корелли» мир погружался в мрак. На родине Рахманинова в полную силу развивалась политика индустриализации. Заготовки зерна внушительно увеличивались, причём основная часть шла на экспорт, что вызвало страшный голод, унёсший многие жизни. Не обошла столь безжалостная волна и культурные и религиозные ценности России. В то время 1929-1933 гг. все страны Европы и США были охвачены мировым и экономическим кризисом. Всё происходящее и вправду можно именовать *Folia* т.е. с португальского «безумие» – именно так называется первоисточник, а точнее сказать потешный карнавальная танец португальского происхождения, тема которого использовала композиторами многих поколений: Дж.Фрескобальди, М.Фаринелли, Корелли, Бах ввёл её в свою «Крестьянскую кантату», Лист создал на её основе виртуозную «Испанскую рапсодию» и наконец Рахманинов глубоко трагичные фортепианные «Вариации на тему Корелли».

Чтобы поподробнее узнать, чем всё таки являются эти вариации для мира музыки и для самого композитора мы можем обратиться к воспоминанием некоторых музыкальных деятелей: А.Дж.Свана и Иосифа Самойловича Яссера, к письмам и архивам прессы. При встрече Альфреда Джулиуса с Рахманиновым в Клерфонтене в 1931 г. – ещё до исполнения

вариаций в Карнеги-Холл 7 ноября 1931 г. – Рахманинов играл их Свану. Во время игры Рахманинов заметил: «Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему».

В Нью-Йорке в газете «Новое русское слово» 10 января 1931 г. была опубликована статья И.С.Яссера «La Folia Рахманинова». В ней автор утверждает, что тема не принадлежит Корелли, и имеет фольклорное происхождение. По поводу статьи у Рахманинова состоялась беседа с Яссером, после которой Рахманинов пришёл всё-таки к некоторому компромиссному решению, которое выразилось в том, что он изъял имя Корелли из заглавия Variation op. 42, напечатанного на наружной стороне нот, но сохранил его внутри – непосредственно над первой нотной строкой. Короллиевская проблема была для Рахманинова второстепенной во время пребывания Яссера. Композитор был больше заинтересован секвенцию Dies Irae, которую он использовал в своих произведениях в качестве «темы смерти».

Очень интересной мыслью поделился Иосиф Самойлович в вышеупомянутой статье: «..Исключительная навязчивость этой темы, способной преследовать некоторых чуть ли не до гробовой доски, заставила многих композиторов как бы «откупаться» от её чар ценою использования её в той или иной мере в своих сочинениях. При этом интересно заметить, что большинство этих композиторов обладало собственным мелодическим даром в такой степени, что, казалось бы ни с какой стороны не нуждались в каком-либо художественном заимствовании...».

После отрывка из статьи хочется следом привести письмо Рахманинова к Н.К.Метнеру от 21 декабря 1931 г. из Нью-Йорка: «Дорогой Николай Карлович. Посылаю вам свои новые вариации. Играл их тут раз 15, но из них только одно было хорошим. А то всё больше «мазал». Не умею свои вещи играть! Да и скучно! В полном виде так же ни разу не играл. Руководствовался при этом кашлем публики. Как кашель усиливался, следующую вариацию пропускал. Если кашля не было, играл по порядку. В одном концерте – не помню где – маленьком городке так кашляли, что я сыграл только 10 вариаций (из 20). Рекорд, мною поставленный, был 18 вариаций (в Нью-Йорке). Всё же надеюсь, что вы их все проиграете и не будите кашлять...».<sup>1</sup>

Рассмотрев подобное отношение автора к своему творению, можно довольно серьёзно принять во внимание версию некоего «откупа», мимо которого пройти в творческом пути.

---

<sup>1</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. Том II. –М., 1973. С. 321.

Несёт ли Фолия в себе столь мистический характер?

Первые упоминания об этом танце относятся к концу XV века. Его мужчины наряженные женщинами – вели себя столь дико и шумно, что казались лишёнными рассудка. Сопровождалась Фолия кастаньетами и погремушками – инструментами, производящими шум. Нотные записи этого периода отсутствуют. Постепенно слагались мелодико-гармонические формулы, служившие структурным каркасом Фолии.

Первая дошедшая до нас мелодия, обозначенная как Фолия принадлежит испанскому музыканту Франсиско Салинасу, сохранившаяся в его «Семи книгах о музыке» (1577). Музыка ранних Фюлий была быстрой и громкой с преобладанием мажора. Со временем она стала преимущественно минорной, её темп замедлился, в связи, с чем она приближалась к сарабанде.

Период наивысшей популярности Фолии приходится на конец XVI – начало XVII века, когда она превратилась в пышный танец любовного содержания, сопровождавшийся гитарой. Она выходит за пределы Португалии и Испании, и приобретает известность во Франции, Италии и Англии.

Эти энциклопедические данные показывают, что тема довольно трансформировалась и приобретала свою форму в согласии с жанрами.

«Фолия» Корелли воистину называлась народной благодаря её технической доступности. Она написана для скрипки с сопровождением клавесина и смычкового баса, при этом партия баса в ряде вариаций сделана осязательно живой и служит мелодической, а не только гармонической основой. В отличие от предшественника Фаринелли, Корелли обновил лад, проведя уже в третьем такте темы отклонение в доминанту параллельного мажора. Именно в таком виде Рахманинов использовал тему для своих вариаций.

Не стоит забывать и о тональности d-moll – одной из любимейших тональностей Рахманинова.

Проводя параллели между вариациями Корелли и Рахманинова стоит заметить, что каждый из них применяет интонационные приёмы. В 4-5, 6-7, 20-21 вариациях у Корелли скрипка и бас обмениваются фигуративным рисунком. Рахманинов в 4-7 вариациях использует один из часто применяемых им приёмов – унисон. Естественно, что унисон являясь довольно оправданным средством для усиления восприятия, находит своё место в данном произведении.

В «Вариациях на тему Корелли» глубина и яркость образной трансформаций темы достигает качественно нового уровня. Здесь в полной мере обнаруживается внутренняя близость вариационного и

монотематического принципов. В обоих случаях контрастные, часто полярные образы рождаются из одного тематического зерна. Оба принципа соответствуют излюбленной теме романтизма, теме добра и зла, трактовки одного как оборотной стороны другого. Вариации выдержаны в сурово аскетической манере, а не в лирико-романтическом ключе. Видно здесь сказалась окончательная победа в мироощущении автора тех новых настроений, которые были вызваны «картиной» изменившегося окружающего мира.

*А. Давлетбаева, ст. III курса КМФФ  
Науч. рук.: к.и., проф. И.Г.Галущенко*

## **К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ НОКТИОРНА**

Музыкальное искусство богато разнообразными жанрами, которым посвящено немало научных трудов. Но и по сей день среди музыкальных жанров имеются такие, которые остаются незамеченными исследователями. Одним из них является ноктюрн, получивший широкое распространение в композиторском творчестве различных национальных школ. Он относится к числу жанров, наиболее востребованных слушательской аудиторией, любительским музицированием. В своём докладе мне бы хотелось проследить историю возникновения и развития данного жанра до настоящего времени.

**Этап зарождения. Эпоха классицизма.** Жанр ноктюрна имеет старинные традиции. В XVIII веке ноктюрном назывались циклы пьес легкого развлекательного характера для ансамбля струнных и духовых инструментов, исполняемые на открытом воздухе в ночное время. Они ярко представлены в творчестве В.А.Моцарта и его современников.

**Этап формирования. Эпоха романтизма.** В XIX веке в пору расцвета романтизма ноктюрном называют небольшие одночастные пьесы мечтательного, лирического характера. Одним из первых стал сочинять ноктюрны для фортепиано ирландский композитор Дж.Фильд, утвердивший этот жанр. Ноктюрны пишутся обычно в трёхчастной репризной форме. Ноктюрновое творчество Фильда оказало влияние на последующее развитие жанра. Высокого расцвета ноктюрн достиг в творчестве Ф.Шопена, преобразившего скромный по замыслу и пианизму фильдовский ноктюрн. Шопен вложил в свои ноктюрны огромную силу лирического чувства, трагического пафоса или нежную элегичность и меланхолию. Предельно выразительные, непосредственные шопеновские

ноктюрны звучат как естественно льющаяся песня, как живой человеческий голос. Традицию Шопена продолжили представители разных национальных школ – Р.Шуман, Ф.Лист, Дж.Верди, Дж.Россини, Ф.Мендельсон, Э.Григ, М.Глинка, М.Балакирев, А.Рубинштейн, П.Чайковский, С.Рахманинов, А.Скрябин и многие другие. Композиторы использовали жанр ноктюрна не только как одночастную лирическую пьесу, но и ноктюرن как часть цикла (А.Бородин «Квартет №2», «Маленькая сюита для фортепиано»), что получит дальнейшее развитие в XX веке.

Жизнь ноктюрна в XX веке становится очень многоплановой. С одной стороны это продолжение романтической линии, а с другой, переосмысление жанра, его антиромантическая направленность. Композиторы открывают новый, непривычный для этого вида музыки тип выразительности. На смену романтической лирике приходят совершенно иные образы, настроения, состояния: «Перед нами – «ночная музыка XX века», исполненная сложных, подчас мучительных раздумий»<sup>1</sup>. Возникает особая жанровая ветвь ноктюрна XX века, представленная в творчестве Б.Бартока, П.Хиндемита, Д.Шостаковича, А.Онеггера, Ф.Пуленка. В творчестве Б.Бартока особое место принадлежит звуковому пейзажу, зарисовкам ночной природы. Такого рода звуковые картины можно встретить в медленных частях Первой скрипичной сонаты, Первого и Второго фортепианных концертов, Музыки для струнных, ударных и челесты. В наиболее сложных опусах бартовская «ночная музыка» обретает характер шумовых экспериментов (фортепианная пьеса «Музыка ночи» в цикле «На вольном воздухе»). В других ночной пейзаж Б.Бартока становится более одухотворённым и человечным (средняя часть Третьего фортепианного концерта). Ноктюرن в творчестве П.Хиндемита представлен в необычном ракурсе, в частности в сюите «1922»: «Nachtstück», «Поющий об одиночестве души», поражающий почти полным отсутствием свойств, которые роднили бы его с образным миром романтического ноктюрна. Это образец абсолютной музыки. На лишение жанра ноктюрна многих присущих ему черт сказалась антиромантическая тенденция, характерная для всей сюиты в целом.

В связи с развитием эстрадной и джазовой музыки в XX веке жанр ноктюрна получает своеобразное развитие. Так, особенно интересен ноктюرن как камерный жанр вокальной музыки в творчестве А.Бабаджаняна. Заслуживают внимания и эксперименты в области интерпретации классического ноктюрна, в частности Ноктюرن из

---

<sup>1</sup> Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. –М., 1990.

струнного квартета А.Бородина, в исполнении ансамбля «Арсенал». Создаются также ноктюрны для различных народных и эстрадных инструментов, в том числе и для гитары. Примером может служить Ноктюрн А.Иванова-Крамского.

В Узбекистане данный жанр представлен в русле романтической традиции, как миниатюрная, мечтательная, лирическая пьеса, в творчестве композиторов и исполнителей, таких как: Х.Изамов, Х.Азимов, Ф.Назаров, Д.Сайдаминова, В.Милов. Ноктюрн как часть цикла представлен в творчестве Г.Мушеля («Шесть пьес для органа»), Б.Гиенко («Второй концерт»), И.Акбарова (Ноктюрн, Скерцо и Адажио из «Пяти пьес для камерного оркестра»). Ноктюрн существует не только как самостоятельный жанр, черты ноктюрновости проявляются в различных жанрах: этюдах, прелюдиях и т.д., среди которых можно выделить, Этюд №3 d-moll Г.Мушеля, Прелюдия №1, №7 Б.Гиенко. Ноктюрн не остаётся незамеченным композиторами и в начале XXI века. К нему обращаются, М.Бафоев, В.Сапаров, Д.Янов-Яновский и многие другие.

## МУНДАРИЖА СОДЕРЖАНИЕ

<b>Х.Мамажонова.</b> Ўзбек мусикашунослигида манбашунослик .....	3
<b>З.Абдулямова.</b> Д.Ф.Янов-Яновский «CHANG MUSIK» .....	5
<b>Г.Ахмедова.</b> Болалар тафаккурини шаклланишида адабий-бадий нашрлар ўрни («Ғунча» ва «Гулхан» журналлари мисолида) .....	7
<b>В.Закирова.</b> Философское начало в творчестве молодых компози- торов (по материалам бесед с композиторами Узбекистана) .....	9
<b>А.Борзова.</b> Творческая продуктивность композитора как залог эффективности его педагогической работы (на примере деятельности Б.И.Зейдмана) .....	12
<b>Н.Бабажанова.</b> М.Бафоевнинг «Ҳажнома» ораторияси .....	15
<b>П.Бацких.</b> Алибек Кабдурахманов: штрихи к творческому портрету ..	16
<b>Г.Ахмедова.</b> «Филология» ва «Мусикашунослик» атамалари муаммолари .....	19
<b>А.Даукаева.</b> О жанровом многообразии камерно-вокальной музыки С.А.Вареласа .....	21
<b>Н.Бабажанова.</b> Ислом ва мусика .....	23
<b>З.Гапурова.</b> О симфонической трилогии «Вечность» Нуриддина Гиясова ..	25
<b>Н.Манафова.</b> О приоритете в учебной и научной практике консерватории «Справочника газетно-журнальной прессы педагогов кафедры истории музыки и критики» .....	28
<b>Л.Абдуллаева.</b> «Муғаннийнома» жанри хусусида .....	29
<b>А.Борзова.</b> Память об этом человеке навсегда останется в наших сердцах! (к 100-летию со дня рождения Бориса Исааковича Зейдмана) .....	30
<b>М.Исаева.</b> Поэзия Марины Цветаевой в вокальных циклах Микаэла Таривердиева .....	33
<b>И.Миртолипова.</b> Рус авангарди ва микрохроматика .....	36
<b>Л.Каландарова.</b> Некоторые особенности музыкальныхopusов- посвящений «In Memoriam» в композиторской школе Узбекистана ..	38
<b>И.Камалова.</b> К вопросу о философском содержании в музыке (на примере «Tractatus «Theologico-Philophicus»» Эмре Сихана Калели) ....	40
<b>Н.Джаббарова.</b> «Ҳайал» жанри .....	43
<b>А.В.Галаян.</b> Андрес Сеговия и его школа .....	46
<b>Д.Лухманов.</b> Новый взгляд на «Вариации на тему Корелли» Сергея Рахманинова (к 135-летию со дня рождения великого композитора) ....	49
<b>А.Давлетбаева.</b> К вопросу изучения ноктюрна .....	52

## МУСИҚА САНЪАТИ ИЖОДИЁТИ ВА ЁШЛАР

маърузалар тезислари

ўзбек ва рус тилларида

Муҳаррирлар *С.Бегматов, И.Галущенко, Н.Ҳошимова*

Техник муҳаррир *Н.Имомов*

Мусахҳих *К.Гуреев*

Оригинал макетни *А.Рўзиқулов* тайёрлаган

**АБ №52**

Босишга 22.12.2008 йилда рухсат этилди. Бичими 84×108 1/16.

Шартли б.т. 3,2. Нашр б.т. 3,5. Адади 100 нусха.

Буюртма № 29-2008. Баҳоси шартнома асосида.

Оригинал макет Ўзбекистон давлат консерваториясининг

Таҳрир-нашриёт бўлимида тайёрланди ва чоп этилди.

700027. Тошкент, Ботир Зокиров кўчаси, 1-уй.