

**Акрам ХАШИМОВ**

**Уйғур халқ мусиқаси  
Ўзбекистон  
композиторлари  
ижодида**

**Уйгурская народная  
музыка в творчестве  
композиторов  
Узбекистана**

ЎЗБЕКИСТОН RESPУБЛИКАСИ  
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ  
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА RESPУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

RESPУБЛИКА МЕТОДИКА ВА АХБОРОТ МАРКАЗИ  
RESPУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

## **Акрам ХАШИМОВ**

**Уйғур халқ мусиқаси  
Ўзбекистон  
композиторлари  
ижодида**

**(«Бу чинор» халқ кўшиғи  
талқинида)**

Олий таълим  
муассасалари учун  
ўқув-услубий қўлланма

Тошкент  
2008

**Уйгурская народная  
музыка в творчестве  
композиторов  
Узбекистана**

**(на примере народной песни  
«Бу чинар»)**

Учебно-методическое пособие  
для высших образовательных  
учреждений

Ташкент  
2008

Ушбу ўқув-услугий қўлланма  
Ўзбекистон давлат  
консерваториясининг илмий-услугий  
кенгаши ҳамда Республика методика ва  
ахборот маркази томонидан нашрга  
тавсия этилган.

Данное учебно-методическое пособие  
рекомендовано к изданию научно-  
методическим Советом ГКУз и  
Республиканским методическим и  
информационным Центром Министерства  
по делам культуры и спорта Республики  
Узбекистан.

Тадким этилаётган ушбу ўқув-услугий қўлланмининг мақсади консерваториянинг композиторлик факультети магистратура босқичи талабаларини («Халқ куйларини қайта ишлаш» фанидан) композиторлик ижодида фольклор материалидан қай тарзда фойдаланиш мумкинлиги билан таништиришдан иборатдир.

Уйғур фольклорининг намунаси бўлмиш «Бу чинор» кўшиғи мисолида композиторларнинг фольклордан фойдаланиш усуллари кўриб чиқилади. Ўзбекистон композиторлари мусиқий тафаккурининг кенгайишида халқ ижодий ресурсларининг роли белгилаб берилди.

Қўлланма олий таълим муассасалари ўқитувчи ва талабаларига мўлжалланган, шу билан бир қаторда ундан санъат ва маданият коллежалари, лицейлари ўқитувчи ва ўқувчилари, фольклор билан шуғулланадиган композиторлар ҳам фойдаланишлари мумкин.

Предлагаемое учебно-методическое пособие ставит своей целью ознакомить студентов магистратуры (по дисциплине «Обработка народных мелодий») композиторского факультета консерватории с использованием фольклорного материала в композиторском творчестве.

На примере образца уйгурского фольклора – песни «Бу чинар» рассматриваются методы работы композиторов с фольклором, выявляются творческие ресурсы народного источника в расширении сфер музыкального мышления композиторов Узбекистана.

Пособие предназначается педагогам и студентам высших образовательных учреждений, им могут пользоваться также преподаватели и учащиеся коллежей, лицеев искусств и культуры, композиторы, работающие с фольклором.

This methodical study-book is meant for the students of the Composition Faculty (magestrate course) of the State Conservatory of Uzbekistan, who are learning the subject – “Rearranging the folk melodies” for the purpose to use a follebores material in composing creation.

In this study-book the creative potential of Uyghur folklore and its influence on processes of Uzbek composing creation is accomplished through a concentrated review.

The work methods of composers are considered with using a song “Bu chinar” as an example of classic model of Uyghur folklore, as well as the creative recourses of folk source are revealed in order to extend the sphere of musical thinking of composers of Uzbekistan.

The study-book is intended for teachers and students of the High, Educational Institutions. It can be useful for teachers and students of the colleges, lyceums of Art and Culture, also for composers, using a folklore in their creation.

**Масъул муҳаррирлар:**

**Ф.М.Янов-Яновский**, Ўзбекистон  
санъат арбоби, профессор  
**И.Г.Галушенко**, санъатшунослик  
фанлари номзоди, профессор

**Ответственные редакторы:**

**Ф.М.Янов-Яновский**, Деятель  
искусств Узбекистана, профессор  
**И.Г.Галушенко**, кандидат  
искусствоведения, профессор

**Такризчилар:**

**А.М.Мансуров**, профессор  
**Ф.Г.Алимов**, Ўзбекистон санъат  
арбоби, профессор

**Рецензенты:**

**А.М.Мансуров**, профессор  
**Ф.Г.Алимов**, Деятель искусств  
Узбекистана, профессор

- © Ўзбекистон давлат консерваторияси  
Таҳрир-нашриёт бўлими,
- © **А.Хашимов, 2008.**

## СЎЗ БОШИ

Композиторлик ижодида халқ мусикасидан фойдаланиш – кўп асрлик анъанага эга. Лекин XX асрда бу анъана янги маъно кашф этди, бунда композиторларнинг фольклор билан ишлаш йўналишлари олдинги асрларга нисбатан ўзгача аҳамият касб эта бошлади. XX аср бошларида халқ санъатига бўлган қизиқишнинг ортиб бориши аристократизмга ва импрессионизмнинг ҳаддан зиёд нафислигига ҳамда экспрессионизмнинг кўтаринки ҳиссиётига қарши қаратилган актасири бўлиб, шу билан бир қаторда ўша давр жаҳон маданиятида вужудга келган антиромантик ва неоклассик анъаналар билан узвий боғлиқ эди. Фольклор материални талқин этишдаги бу янгилик шу билан изоҳланадики, агар ўзидан аввалги даврларда фольклор гўзаллик рамзи сифатида қабул қилинган бўлса, XX асрда халқ ижодига нисбатан кенгроқ, кўпқиррали қарашлар шаклланди – бу анъана жамиятда рўй берган ижтимоий ўзгаришлар билан бевосита боғлиқ эди. Санъатда, жумладан мусикада фольклор муаммоси ҳам маълум даражада ўзгаришларга учради. Композиторлик амалиётида композиторларнинг мусикий материал билан ишлашида икки асосий йўналиш пайдо бўлди. Биринчиси ижодкорнинг фольклор маданий қатламига фаол аралашувини ва қисман анъанавий халқ мусикаси шакллари (асосан шаҳар мусикаси) сиқиб чиқаришни назарда тутди. Ушбу йўналишга XX асрдаги буюк композиторлардан К.Шимановский («Қирол Рогер»), Г.Бацевич (скрипка учун концерт)ларни киритиш мумкин. Иккинчи йўналиш композиторлар томонидан фольклор интонацияси ва куйларидан фойдаланиш бўлиб, у XIX асрга хос бўлган сифатда идеалликка олиб борувчи ва умуман олганда ижодий тимсоллар талқин этилиши шарт бўлмаган ҳолда намоён бўлади. Ушбу

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Использование народной музыки в творчестве композиторов – многовековая традиция. Но в XX веке эта традиция приобретает новый смысл, поскольку направления работы композиторов с фольклором становятся иными, чем в предыдущих столетиях. Усиление внимания к народному искусству в начале XX века было своеобразной реакцией на аристократизм, чрезмерную утонченность импрессионизма и повышенную эмоциональность экспрессионизма, и, кроме того, было тесно связано с антиромантическими и неоклассическими тенденциями, обозначавшимися в мировом культурном пространстве в то время. Этим объясняется то новое, что появилось в трактовке фольклорного материала: если раньше фольклор воспринимался как символ идеального, то в начале XX века сформировалось более широкое, многообразное отношение к народному творчеству – эта тенденция была непосредственно связана с крупными социальными сдвигами, произошедшими в обществе. Соответственно изменилось отношение к фольклорной проблематике в искусстве, в том числе, и в музыке. В композиторской практике сложились два основных направления работы композитора с фольклорным музыкальным материалом. Первое предполагало активное вмешательство художника в фольклорный культурный слой и частичное вытеснение традиционных форм народного музицирования (преимущественно городских). К данному направлению можно отнести таких мастеров XX века как К.Шимановский («Король Рогер»), Г.Бацевич (скрипичные концерты). Второе направление заключалось в использовании композиторами фольклорных интонаций и мелодий без обязательной трактовки как носителей идеального и вообще положительного образа, что бы-

йўналишнинг XX аср бошларидаги энг ёрқин намоёндаларидан Б.Барток («Allegro barbaro»), И.Стравинский («Муқаддас баҳор») ва К.Орф («Carmina buerana»)лар бўлиб, улар фольклорнинг энг қадимий қатламларига эътиборларини қаратганлар.

XX асрда Ғарб композиторлари жаҳон мумтоз мусиқаси маданияти ютуқларига таянган ҳолда Шарқ мамлакатлари фольклорига, айниқса, шарқона мусиқий материалнинг фаол ўзгаришига эътиборларини қарата бошладилар ва бу йўлда улар кўзга кўринарли натижаларни қўлга киритдилар. XX аср бошида неотрадицион мусиқа қадимги маҳаллий анъаналар руҳида давом этди, аммо XX асрда халқларнинг руҳи тубдан ўзгариб бораётган бир даврда фақат кўпасрлик ўтмишдаги анъаналарга таяниш мумкин эмаслиги, бошқа санъатнинг вужудга келиши, турғун бўлиб қолган анъаналарнинг маълум даражада ўзгаришларига олиб келади. Бу соҳада бразилиялик композитор Эйтор Вила-Лобос (Португалия ва Африка анъаналарининг аралашуви) ва америкалик Джорж Гершвин (унинг ижодида Европа куйи Африка кўчманчиларининг диний кўшиқлари ва негрларнинг спричуэллари бири бири билан мўжизакорона аралашиб кетган) самарали меҳнат қилди.

Шарқ мамлакатларида композиторларнинг фольклорга эътибор қаратишлари анъанавий монодик маданиятлар томонидан Европа кўповозлик композицион услубларининг ўзлаштирилиши билан боғлиқдир. Бундай асарларнинг услубий асоси, монодик ривожланув принциплари асосига қурилган бўлиб, у Европа намуналаридан тубдан фаркланади, мантқан миллий маданиятларнинг маҳаллий хусусиятларидан келиб чиқади ҳамда мусиқий ривожланувининг европача усулларини қайта кўриб чиқишга олиб келади. Бу жараёнда

ло весьма типично для XIX века. Наиболее яркими представителями этого направления были в начале XX века Б.Барток («Allegro barbaro»), И.Стравинский («Весна священная») и К.Орф («Carmina buerana»), обратившиеся к архаическим пластам фольклора.

В XX веке происходит обращение композиторов Запада к фольклору стран Востока, и на этом пути они достигают значительных результатов, особенно в случае, если происходит активное преобразование восточного музыкального материала с учетом достижений мировой классической музыкальной культуры. Неотрадиционная музыка создается в начале XX века в духе древних местных традиций, однако осознание того, что ориентироваться только на традиции многовековой давности в XX веке, когда коренным образом меняется дух народов, совершенно невозможно, приводит к появлению другого искусства, в значительной мере изменяющего устоявшиеся традиции. В этой области плодотворно работали бразильский композитор Эйтор Вила-Лобос (синтез португальских и африканских традиций) и американец Джорж Гершвин, в творчестве которого причудливо сплавился европейский мелос с духовными песнями африканских поселенцев и негритянскими спричуэлс.

В восточных странах обращение композиторов к фольклору теснейшим образом связано с освоением традиционно-монодийными культурами композиционных приемов европейского многоголосия. Стилистическая основа таких сочинений, построенная на принципах монодийного развития, существенно отличающихся от европейских образцов, логичным образом привела к переосмыслению европейских приемов музыкального развития в соответствии с локальными особенностями национальных культур. Особое место в этом процессе занял

алоҳида ўринни Марказий Осиё худуди эгаллади, бу ерда турли халқлар анъанавий маданиятининг бир-бирига таъсир кўрсатиши одатий ҳол бўлиб, мана шу ҳолатлар композиторларнинг ўз ижодида турли халқлар фольклор намуналаридан фойдаланиш сабабларидан бири бўлди.

Юқорида таъкидлаб ўтилганларнинг барчаси Ўзбекистон композиторлари ижодида уйғур мусиқасидан фойдаланиш масалаларини ўрганишга сабаб бўлди.

центральноазиатский регион, где взаимопроникновение культурных традиций народов, населяющих его – самое обычное явление. Это стало одной из причин, по которой композиторы, работающие здесь, часто используют в своем творчестве образцы фольклора разных народов.

Все вышесказанное подводит нас к изучению использования уйгурской народной музыки композиторами Узбекистана.

## УЙҒУР ФОЛЬКЛОРИ ВА «БУ ЧИНОР» ҚЎШИҒИ ҲАҚИДА

Уйғурлар Марказий Осиёдаги қадимий туркий халқлардан бири бўлиб, нафақат ушбу худудда, балки Европа тарихида ҳам муҳим рол ўйнадилар. А.Семеновнинг ёзишича: «...уйғурлар жуда қадимги халқларга тааллуқлидир, Осиё ва Европа тарихида алоҳида ва кўзга ташланадиган мавқега эга бўлиб, ер юзининг ушбу икки қисмида жойлашиб қолганлар. Агар уйғурлар: ўн уйғурлар ва тўққиз уйғурлар деб номланган икки гуруҳга бирлашган ўн тўққиз қабиладан иборат деган фактга тўхталадиган бўлсак, хунлар подшолигининг хитойча Хунну деб номланиши «ўн уйғур» сўзининг хитойча транскрипциясидан келиб чиққан ҳолда, биз академик Радловнинг фикрига қўшилишимизга тўғри келади. Эрамизнинг IV асрининг бошларида уйғурлар ўзларининг ҳукмдорлигини Ғарбга тарқата бошладилар ва кейинчалик Европа бойликларининг ўзига чорлови билан Урал орқали Ғарбга оммавий силжиб у ерда Аттила даврида бутун Европани ларзага солган буюк хунлар подшолигини барпо қилдилар. Кейинчалик академик Радловнинг ушбу фикрини машҳур олмон синологи Хирт: «кейин пайдо бўлган барча турк тилларидан хунларнинг тилига яқини уйғур тилидир»<sup>1</sup> – деб тасдиқлаган эди.

Уйғур халқининг мусиқий фольклори, жаҳондаги бошқа халқлар сингари тимсоллар ва жанрларнинг рангбаранглиги билан ажралиб туради. Унинг келиб чиқиши қадим даврларга бориб тақалади. Шарқ ва Ғарбнинг буюк сайёҳлари уйғур халқи тўғрисида қимматли маълумотлар қолдириб,

## ОБ УЙГУРСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ПЕСНЕ «БУ ЧИНАР»

Уйгуры, являясь одним из древнейших тюркоязычных народов Центральной Азии, сыграли важную роль в исторической судьбе не только этого региона, но и Европы. А.Семенов писал: «...уйгуры принадлежат к весьма древним народам, имевшим свои исторические судьбы, занимавшим определенное и весьма видное положение в истории Азии и Европы и широко раскинувшим поселения в этих двух частях света. Если остановиться на факте, что уйгуры состояли из девятнадцати племен, объединенных в две группы: он уйгурлар (десяти-племенных уйгуров) и токкуз уйгурлар (девятipleменных уйгуров) и что не невероятно, если китайское название царство гуннов Хунну есть более как китайская транскрипция слов он-уйгур, мы должны согласиться с академиком В.В.Радловым, что в начале IV столетия н.э. уйгуры «начинают распространять свою власть на запад и впоследствии, привлекаемые богатствами Европы, передвигаются массами через Урал на запад и основывают там могущественное государство гуннское, которое при Аттиле привело в трепет всю Европу». Позже этого мнения академика Радлова придерживал известный немецкий синолог Хирт – «из всех позднейших тюркских языков считается наиболее близким к хуннскому уйгурский»<sup>1</sup>.

Музыкальный фольклор уйгурского народа, как и других народов мира, отличается образным и жанровым богатством. Его истоки уходят своими корнями в далекое прошлое. Еще великие путешественники Востока и Запада, оставляя ценные сведения об уйгурском народе, отмечали

<sup>1</sup> Қаранг: Семенов А. Очерк культурной роли уйгуров в монгольских государствах //Материалы по истории и культуры уйгурского народа. – Алма-Ата, 1978. С.23.

уларнинг мусиқага, кўшиққа ва рақсга бўлган муҳаббатини таъкидлаб ўтганлар. «У ернинг халқи хушчакчак – деб ёзган эди XIII асрда яшаган венециалик сайёҳ Марко Поло – қандай қилиб мусиқа билан шуғулланиш, кўшиқ айтиб, рақсга тушиш билангина машғул бўлишни ўйлайдилар. Қаерда бўлмасин ўзларининг мусиқа асбобларидан ажралмайдилар»<sup>1</sup>.

Ўзбекистондаги уйғур мусиқа маданияти ҳам ўзининг узоқ тарихига эга. Қадим замонлардан бери уйғурлар ўзбек халқи билан ахил қўшничиликда яшаганлар ва меҳнат қилиб келганлар. Кўпгина йирик уйғур мусиқачилари Ўзбекистонда, ўзбек маданият ходимлари Уйғуристонда яшаб ушбу минтақанинг мусикаси ривожига ўзларининг хиссаларини қўшганлар. Ушбу сабаблар уйғур ва ўзбек мусиқа маданиятининг ўзаро узвий боғлиқлигини ва ўзаро бойишини белгилаб берди.

«Уйғур мусикаси, уйғурларга тил, турмуш ва санъат тарафидан жуда ҳам ўхшашлик, умумийлик бўлган ўзбек халқига яқиндир. Уйғур халқ кўшиқлари ўзининг оҳангдорлиги, ўзига хос уйғунлиги ва вазнлиги билан Ўзбекистонда кенг тарқалган ва ўзбек халқининг мусиқа ҳаётига кирган. Кўпгина уйғур халқ кўшиқлари ўзбек композиторлари тарафидан операларда, мусиқий драмаларда, камер-чолғу ва хор асарларида фойдаланилган»<sup>2</sup>. Ўзбекистон композиторлари ижодида уйғур мусикасидан фойдаланилган энг намунавий асарларни кўриб ўтиш мақсадга мувофиқдир:

А.Козловский – “Хитой элчиси каватинаси” – “Улуғбек” операсидан.

Д.Зокиров – “Уйғурча фантазия” – ўзбек халқ чолғулари оркестри учун.

любовь его к музыке, песням и танцам. «Весельчак тамошний народ, – писал великий венецианский путешественник Марко Поло в XIII в., – только и заботится о том, как бы музыкой заниматься, попеть, поплясать... Всюду они не расстаются со своими музыкальными инструментами»<sup>1</sup>.

Музыкальная культура уйгуров в Узбекистане также имеет свою давнюю историю. Испокон веков уйгуры жили и трудились в добрососедстве с узбекским народом. Многие крупные уйгурские музыканты жили в Узбекистане, а узбекские деятели культуры в Уйгуристане, внося свою лепту в развитие музыкальной культуры региона. Эти причины определили тесную взаимосвязь и взаимообогащение уйгурской и узбекской музыкальных культур.

«Уйгурская музыка близка узбекскому народу, с которыми уйгуры имеют много общего в языке, быте, искусстве. Яркие своей мелодичностью и ритмическим своеобразием уйгурские народные песни широко распространены в Узбекистане, вошли в музыкальный быт узбекского народа. Многие из них использованы узбекскими композиторами в операх и музыкальных драмах, в камерно-инструментальных и хоровых произведениях»<sup>2</sup>. Приведем наиболее показательные примеры обращения к уйгурской музыке в творчестве композиторов Узбекистана:

А.Козловский – опера «Улуғбек», Каватина китайского посла.

Д.Закиров – «Уйгурская фантазия» для оркестра узбекских народных инструментов.

<sup>1</sup> Қаранг: Поло М. Путешествие по Татарии и другим странам Востока. –СПб., 1873.

<sup>2</sup> Қаранг: Уйгурская народная песня. Сост. К.Алимбаева. –Т., 1958. С.7.

Т.Курбанов – «Уйғурча поэма» – ўзбек халқ чолғулари оркестри учун.

Г.Сабитов – «Уйғурча ракс» – торли кватрет учун сюитадан.

И.Акбаров – «Уйғурча ракс» – «Орзу» балетидан.

Т.Жалилов – «Тоҳир ва Зухра» мусиқий драмасидан Хоразм маликасининг кўшиғи.

Т.Жалилов, Б.Бровцин – «Омон» халқ мавзуи, Зухранинг кўшиғи «Сув келар» – «Тоҳир ва Зухра» операсидан.

Р.Глиэр – «Гулсара» увертюраси.

С.Юдаков – №3 сюита – торли кватрет учун ва бошқа кўплаб хор, фортепиано учун қайта ишланган асарлар.

Ўзбекистон мусиқашунослик адабиётида уйғур мусиқасининг композиторлик ижодида фойдаланиш муаммоси баъзи бир ўзбек мусиқаси маданиятига ва унинг намоёндаларига оид бўлган илмий изланишларда фрагментар ҳолда айтиб ўтилган фикрлардан ташқари деярли ёритилмаганлиги сабабли, мазкур ишда Ўзбекистон композиторлари ижодида уйғур халқ куйларидан бири «Бу чинор» кўшиғидан қай ҳолда фойдаланилганлиги А.Козловскийнинг «Улуғбек» операси ва Д.Зокировнинг «Уйғурча фантазия»си мисолида кузатилади.

«Бу чинор» – уйғур халқининг энг севимли, энг ажойиб кўшиқларидан бири бўлиб, ўзида халқ мусиқаси ижодини уйғунлаштирган, унинг характерли томонларини ҳам кўрсатиб берган. Ушбу кўшиқни Ғ.Зайнаутдинов нотага олган «Уйғур халқ кўшиқлари» (Тошкент 1958) тўпламидан келтирамиз:

Т.Курбанов – «Уйғурская поэма» для оркестра узбекских народных инструментов.

Г.Сабитов – «Уйғурский танец» из сюиты для струнного квартета.

И.Акбаров – «Уйғурский танец» из балета «Мечта».

Т.Джалилов – музыкальная драма «Тахир и Зухра», песня Хорезмской царевны.

Т.Джалилов, Б.Бровцын – опера «Тахир и Зухра», тема народа «Омон», песня Зухры «Сув келар».

Р.Глиэр – увертюра «Гюльсара».

С.Юдаков – сюита №3 для струнного квартета, а также многочисленные обработки для хора, фортепиано и др.

Поскольку в музыковедческой литературе Узбекистана проблема использования уйғурской тематики в композиторском творчестве практически не освещена, за исключением отдельных фрагментарных высказываний в исследованиях, посвященных истории узбекской музыкальной культуры и ее представителей, то в данной работе ставится задача проследить каким образом в творчестве композиторов Узбекистана используются уйғурские народные мелодии на примере песни «Бу чинар» и ее претворении в опере А.Козловского «Улуғбек» и в «Уйғурской фантазии» Д.Закирова.

«Бу чинар» – одна из самых изумительных, излюбленных уйғурских народных песен, в которой наиболее ярко сконцентрированы особенности народного музыкального творчества, отразились его характерные черты. Приведем эту песню из сборника «Уйғур халқ кошақлири» (Ташкент, 1958) в записи Ғ.Зайнаутдинова:

1-мисол

Пример №1

## БУ ЧИНАР

Ғ.Зайнаутдинов нотага олган  
Запись Ғ.Зайнаутдинова

Moderato

Бу чинар, и

гиз чина рай, чикман ярим шахи ман ярим шахи сунар. Шахи сунгандин кейин, Булбул келип нага конар. Шахи сунгандин кейин, Булбул келип нага конар.

Бу чинар игиз чинар,  
 Чикмаң ярим шахи сунар.  
 Шахи сунгандин кейин,  
 Булбул келип нага конар.

Этот чинар, высокий чинар,  
 Не лезь на него, любимый, ветка обломиться.  
 Если же сломается ветка,  
 Соловью некуда будет сесть.

Бу чинар игиз чинар,  
 Ечилайму демәйду.  
 Көңли қара яр мени,  
 Сеғинайму демәйду.

Этот чинар, высокий чинар,  
 Стройный и не хочет гнуться.  
 Любимая, наверное, изменила мне,  
 И не думает скучать по мне.

Көргили кәлдилиму,  
 Куйдәргили кәлдиңму яр.  
 Куйуп өшкан өтлirinни,  
 Яндурғили кәлдиңму яр.

Пришел ли ты меня навестить,  
 Иль пришел разжечь пламя.  
 Давно потухший огонь любви,  
 Пришел разжечь ли вновь.

Юқорида келтирилган мисолда «Бу чинар» мухаббат мавзусидаги лирик кўшиқ бўлиб, кўшиқ жанри учун аънавий бўлган бандли шаклда ёзилган.

Как видно из вышеприведенного примера «Бу чинар» – эта лирическая песня любовного содержания, написанная в традиционной для песенного

Кўшиқ уч банддан ташкил топади, вариантлик шакл ташкил этувчи сифатида бу ерда учрамайди. Банд шаклининг алоҳидалиги бошдан охиригача шеър матни билан боғлиқдир, бу кўпгина шарқ монодик маданияти учун табиий ҳолдир. Ушбу кўшиқда мусиқа ва сўзнинг ўзаро боғлиқлиги қуйидагича тасвирланади (кўшиқнинг биринчи бандини таҳлил қилиб кўрамиз)<sup>1</sup>:

а) мусиқа жумласининг ҳажми шеър жумласи ҳажми билан узвий боғлиқдир. 4 жумла – 4 + 4 + 3 + 4 (тактлар) – яъни барча жумлалар деярли тенгдир;

б) мусиқий жумланинг кенгайиши баъзи бўғинларнинг узоқ қуйланиши эвазига ҳосил бўлади;

в) кўпинча матннинг сўнгги бўғини (мисол учун «чинор» сўзида «нор» бўғини қуйидаги ритмик фигурада



г) агар қуйланаётган бўғин ундош товушда тугалланса, ундан сўнг «ай» бўғини қўшилади, ва анча чўзилади, ва унинг натижасида ҳам мусиқий жумланинг ҳажми кенгайишига сабаб бўлади.

Кўшиқнинг метроритмик ўзига ҳослиги ҳам шеър матни билан боғлиқдир:

а) 4 қатор – 4 жумла;

б) шеър жумласининг бўғинлари мусиқий жумланинг тактларига тўғри келади –

1-жумла: 4 сўз – 4 такт

2-жумла: 4 сўз – 4 такт

3-жумла: 3 сўз – 3 такт

4-жумла: 4 сўз – 4 такт.

Шеър ва мусиқий цезураларнинг бир-бирига мослиги ҳам шундан келиб чиқади;

<sup>1</sup> Бу кўшиқ турли шеърлий матнлар билан қўлланилади. Шунинг учун, у баъзи манбаларда «Ман бугун» кўринишида ишлатилади.

жанра куплетной форме. Песня состоит из трех куплетов, причем вариантность как формообразующий элемент здесь отсутствует. Особенности формы куплета от начала до конца диктуются стихотворным текстом, что является весьма типичным для многих восточных монодийных культур. Взаимосвязь музыки и слова выражается в данной песне следующим образом (проанализируем первый куплет песни)<sup>1</sup>:

а) объем музыкальной фразы тесно связан с объемом стихотворной фразы. 4 фразы – 4 + 4 + 3 + 4 (такты) – т.е. все фразы практически равнодлительны;

б) разрастание объема музыкальной фразы происходит за счет распева отдельных слогов;

в) распеваются чаще последние слоги слов (например, в слове «чинар» – слог «нар» распеваются на ритмиче-



скую фигуру г) если распеваемый слог заканчивается на согласный звук, то добавляемый слог «ай» который держится достаточно долго, за счет чего тоже происходит увеличение объема музыкальной фразы.

Метроритмические особенности песни также связаны с текстом:

а) 4 строки – 4 фразы;

б) соответствие количества слогов в стихотворной фразе количеству тактов в музыкальной фразе –

1-фраза: 4 слова – 4 такта

2-фраза: 4 слова – 4 такта

3-фраза: 3 слова – 3 такта

4-фраза: 4 слова – 4 такта.

Отсюда – совпадение поэтической и музыкальной цезур;

<sup>1</sup>Эта песня исполняется с разными стихотворными текстами. И потому в некоторых источниках она упоминается как «Ман бугун».

в) учинчи жумла хажми жихатдан кискарокдир – иккинчи ва учинчи жумлаларда ўлчовнинг ўзгариши ҳосил бўлади:

$$2\text{-жумла: } \frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{2}{4}, \frac{4}{4};$$

$$3\text{-жумла: } \frac{2}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4};$$

г) аниқ  $\frac{2}{4}, \frac{4}{4}$  метрик тузилмада вокал партия ўзининг мураккаб ритмик чизилмаси билан ажралиб туради. Ушбу ҳол, биринчидан барча монодик маданият учун ритми муҳим ифодалаш воситаларидан бири бўлса, иккинчидан ритмик чизгидаги куй матни унинг табиати бўлиб ҳисобланади. Шу муносабат билан вокал партиясида уни мураккаблаштирадиган – триоллар, форшлаглар, пунктир ритм, ўлчовнинг ўзгаришларидан кенг фойдаланилади.

Кўшиқнинг лад бўёқлари ҳам қизикарлидир, унинг асосида ўзгарувчан диатоник лад ётади – E-cis. Турғун товуш сифатида навбатманавбат E-dur и cis-moll нинг турғун товушлари келади.

2-мисол

The musical notation shows a scale in E major (one sharp) on a treble clef staff. The notes are E, F#, G, A, B, C#, D, E. Below the notes are Roman numerals: I, (VI), I(III), II(IV), III(V), IV(VI), V, VII, I, (VI), III(I). The first 'I' is above the first note, and the others are below the notes.

Кўшиқнинг лад тузилмасида куйнинг умумий диапазони децима оралиғида E га бўлган таянч товуши кўпроқ учрайди (cis1 – E2). Агар E-dur асос қилиб олинса, товушқаторнинг II поғонаси (dis товуши) тушиб қолдирилган бўлиб, кўшиқ товушқатори 5 поғонали ладлар билан алоқадорлиги кўриниб туради, бундай лад будда маданиятига хосдир (пентатоника – мажорда IV / VII поғоналари,

в) третья фраза укорочена по объему – используется переменный размер во второй и третьей фразах:

$$2\text{-фраза: } \frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{2}{4}, \frac{4}{4};$$

$$3\text{-фраза: } \frac{2}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4};$$

г) при четкой метрической структуре  $\frac{2}{4}, \frac{4}{4}$  вокальная партия отличается сложным ритмическим рисунком. Это объясняется, во первых, тем, что ритм есть важнейшее средство выразительности для всех монодийных культур, а во-вторых, – мелодико-текстовой природой ритмического рисунка. В связи с этим в вокальной партии широко используется триоли, форшлагги, пунктирный ритм, смена размера, значительно ее усложняющие.

Интересна ладовая окраска песни, в основе которой лежит переменный диатонический лад E – cis. В качестве устоев попеременно выступают устойчивые ступени E-dur и cis-moll.

Пример №2

В целом в ладовом строении песни преобладает опора на E при общем диапазоне мелодии в пределах децимы (от cis1 до E2). Если взять E-dur за основу, то очевидно, что из звукоряда выпущена II ступень (звук dis), что подтверждает родство звукоряда песни с пятиступенными ладами, характерными для буддийских куль (пентатоника мажорная – отсутствуют IV / VII ступени, пентатоника минорная II / VI

минорда эса II / VI поғоналар мавжуд эмас).

Кўшиқ куйининг ривожланиши ҳақида сўз юритилганда, шуни таъкидлаш керакки, биринчи жумлада намоён бўлган мусиқий материал, кейинчалик ўзгарган ҳолда кейинги бўлақларда учрайди, ҳар бир фраза янги баландликни эгаллаб бориб, барча мусиқий материални ўз ичига қамраб олади:

1-жумла – кўшиқнинг бошланиш қисми. Бу ерда ритм, куй-оҳанг айланмалари, лад асоси намойиш этилиб куй ривожлови келиб чиқади, шунингдек кўшиқнинг асосий лад турғунлиги тасдиқланади.

2-жумла–ўрталикдаги турғунликни юзага чиқаради, регистр с.5 юқорига силжийди.

3-жумла – куй ривожининг авжи бўлиб, регистрнинг кейинги баландлигини забт этиш билан тавсифланади.

4-жумла – якуний қисм, асосий турғунликка олиб келади ва уни тасдиқлайди.

Кўшиқнинг лад чегаралари алмашиб тургани учун асосий шакл ҳосил қилишда ритмик суръат муҳим вазифани бажаради. «Бу чинор» кўшиғининг қуйидаги ўзига хослигини таъкидлаш жоиздир:

Кўшиқнинг лад тузилмаси турли ҳажмдаги алоҳида бўлақларнинг кўшилиши натижасида очиб берилади.

Ҳар бир кейинги бўлақ нисбатан юқори тесситурани эгаллаши муносабати билан овоз диапозонини қамраб олиш аста-секинлик билан юз беради, шу билан бўлақлик принципининг риоя қилиниши қатъий қатлам доирасида яқунланишига олиб келади.

Лад ўзгариши муносабати билан босқичларнинг функциялари ҳам турғун ва нотурғун бўлиб келишлари ҳам ўзгаради.

Кўшиқнинг диапозони – диатоник, моноклик маданият учун характерли

ступени).

Говоря о мелодическом развитии песни, необходимо отметить, что музыкальный материал, который экспонируется в первой фразе, в измененном виде входит в мелодическую структуру всех последующих фраз, каждая фраза охватывает более высокий регистр и включает в себя мелодический материал всех предыдущих:

1-фраза – начальный раздел песни. Здесь экспонируется ритм, мелодико-интонационные обороты, ладовая основа, из которых проистекает дальнейшее развитие, а также утверждается главный ладовой устой песни;

2-фраза – выявление срединного устоя, регистр смещается на ч.5 вверх;

3-фраза – кульминация мелодического развития, которая характеризуется дальнейшим повышением регистра;

4-фраза – заключительная, подводящая к основному устою и его утверждающая.

Поскольку ладовой контур песни все время меняется, то главную формообразующую роль здесь играет ритмический рисунок. Необходимо отметить следующие особенности строения песни «Бу чинар»:

Ладовая структура песни выявляется в результате соединения отдельных ячеек, различных по объему;

Каждая последующая ячейка охватывает более высокую тесситуру, в связи с чем охват певческого диапазона происходит постепенно, при этом соблюдение принципа ячейковости приводит к строгой зонности замыкания;

В связи с ладовой переменностью изменчивы и функции ступеней, которые могут выступать как устойчивые и как неустойчивые;

Звукоряд песни – диатонический, с соблюдением характерного для моно-

бўлган куйи тоника ҳолатига риоя қилади.

Шундай қилиб, юқорида келтирилган «Бу чинор» уйғур халқ кўшиғининг тавсифий таҳлили, унинг ташки оддий кўринишига қарамай етарлича ички мураккаблигини очиб беради. Балки ушбу ҳолатлар Ўзбекистон композиторларининг «Бу чинор» кўшиғига кўп марта эътибор қаратганликлари ва ўз ижодида ушбу куйдан фойдаланганликларига сабаб бўлгандир. Биринчи марта ушбу вазифани А.Козловский 1940 йили яратган «Улуғбек» операсида, кейинчалик эса шу куйни 1964 йили Д.Зокиров «Уйғурча фантазия» аса-рида ишлатади<sup>1</sup>.

### **«БУ ЧИНОР» КЎШИҒИГА А.КОЗЛОВСКИЙНИНГ ИЖОДИЙ ЁНДАШУВИ**

А.Козловский 1942 йили премьераси бўлиб ўтган «Улуғбек» эпикаҳрамонлик операсида қандай қилиб ушбу куйдан фойдаланганлигини кўриб ўтамиз. Кейинчалик опера муаллиф томонидан қайта ишлаб чиқилди. 1958 йилнинг май ойида унинг янги тахрирининг премьераси бўлиб ўтди.

Композитор «Бу чинор» кўшиғини қайси манбадан олганлиги бизга маълум эмас. Балким, шу даврда Тошкентда истиқомат қилган уйғур созандаларидан эшитган бўлиши мумкин. «Улуғбек» операсида «Бу чинор» кўшиғи биринчи кўринишда №10 хитой элчисининг каватинасида ижро этилади. А.Козловскийнинг айнан ушбу кўшиққа эътибор қаратганлигини ўйлаб кўрадиган бўлсак, қуйидагиларни тахмин қилишимиз мумкин:

---

<sup>1</sup> Ўзбекистон композиторларидан ташқари, таниқли уйғур композитори Қ.Хўжамёровнинг скрипка, виолончель ва фортепиано учун триосида ҳам «Бу чинор» кўшиғига мурожаат қилинганлиги бизга маълум.

дийных культур принципа нижнего положения тоника.

Таким образом, приведенный выше подробный структурный анализ уйгурской народной песни «Бу чинар» выявляет ее достаточную внутреннюю сложность при кажущейся внешней простоте. Возможно, именно это стало причиной того, что к песне «Бу чинар» композиторы Узбекистана обращались неоднократно, используя ее мелодию в своих сочинениях. Первым это сделал А.Козловский в своей опере «Улуғбек» в 1940 году, а впоследствии, ту же мелодию воспроизвел в «Уйгурской фантазии» Д.Закиров в 1962 году<sup>1</sup>.

### **ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД А.КОЗЛОВСКОГО К ПЕСНЕ «БУ ЧИНАР»**

Рассмотрим, каким образом использовал данную мелодию А.Козловский в героико-эпической опере «Улуғбек», премьера которой состоялась в 1942 году. В дальнейшем опера подвергалась авторской переработке. В мае 1958 года состоялась ее премьера в новой редакции.

Из какого источника композитор заимствовал песню «Бу чинар» нам точно не известно. Возможно он услышал эту песню из уйгурских музыкантов, живших в то время в Ташкенте. В опере «Улуғбек» песня «Бу чинар» звучит в первом действии – №10 Каватина китайского посла. Если задуматься о причинах, которые побудили А.Козловского обратиться именно к этой песне, то можно предположить следующее:

---

<sup>1</sup> Кроме композиторов Узбекистана нам известно обращение к песне «Бу чинар» известного уйгурского композитора К.Кужамьярова в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.

Кўшиқ ёзилган олти-босқичли лад, хитойча беш босқичли ладлар билан баъзи интонацион ўхшашликларга эга бўлиб, шунинг эвазига, эпизоддаги опера персонажининг ёрқин мусиқий характери кўрсатиб бериш учун локал колорит пайдо қилади.

Куйнинг лад-тонал ва ритмик ташкил этилиши унинг сахна номери кўриниши учун фойдаланишда ўта қулайдир.

Кизиқарли томони шундаки, композитор хитой элчиси каватинасида куй материали сифатида «Бу чинор» кўшигининг фақат биринчи жумласидан фойдаланган, лекин бу ерда вариациалик чизги пайдо қиладиган банд шаклини сақлаб қолади.

Фольклорнинг дастлабки манбасига нисбатан, каватинада аста-секинлик билан вокал диапазонини қамраб олиш жараёндан фойдаланилмаган: биринчи банднинг ўзидаёқ ушбу номернинг мелодик авжи янграйди:

Шестиступенный лад, в котором написана песня имеет определенное интонационное родство с китайскими пятиступенными ладами, за счет чего создается локальный колорит, необходимый для яркой музыкальной характеристики эпизодического оперного персонажа.

Четкая ладотональная и ритмическая организация мелодии очень удобно для использования ее в сценическом номере отстраняющего типа.

Интересно, что в качестве мелодического материала каватины китайского посла композитор использовал только первую фразу песни «Бу чинар», хотя и придерживается куплетной формы, которая здесь приобретает черты вариационности.

В отличие от фольклорного первоисточника, в Каватине не используется принцип постепенного охвата вокального диапазона: уже в первом куплете звучит мелодическая вершина всего номера:

3-мисол

Пример №3

**Larghetto**  
*p*

О, внук ве-ли - кий Та - ро - га - я! Вла - сти - тель даль - не-го Ки -  
та - я. Ме - ня пос - лал с да - ра - ми.

*pp*

Ритм каватинадаги ифодалаш во- ситаларидан бири бўлиб, ҳисобланади. Ритмик матони мураккаблаштириш учун композитор қуйидаги услублар- дан фойдаланади:

а) ритм бўлинишларининг тез-тез қўлланилиши, яъни вокал партиясида- ги ритмик чизгининг оркестр жўрна- возлиги билан бир бирига мос келмас- лиги. Агар вокал партиясининг ритмик ташкилланиши деярли аниқ бўлиб, ва «Бу чинор» кўшигининг ритмик чиз- гисига мос келса, оркестр жўрнавот- лигида эса, аксинча, метрик пульсни ювиб ташлайдиган, синкопалик ритм, кўпроқ учрайди (3-мисолга қаранг);

б) оркестр жўрлигида мелодик фи- гурациянинг кенг ишлатилиши, айниқ- са вокал партияда узоқ чўзиладиган ноталарда намоён бўлади:

4-мисол

Пример №4

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a long note with a slur, labeled 'шел.'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand and block chords in the left hand.

в) вокал ва оркестр партияларидаги мелодик-ритмнинг бир-бирига ўзаро ўтишларининг қўлланилиши улар орасида овозоти полифонияси эффекти ҳосил қилади:

Огромное выразительное значение в Каватине имеет ритм. Для усложнения ритмической ткани композитор прибегает к следующим приемам:

а) частое применение ритмических перебивок, т.е. полное несовпадение ритмического рисунка вокальной партии и оркестрового сопровождения. Если вокальная партия ритмически организована достаточно четко и ориентирована на ритмический рисунок песни «Бу чинар», то в оркестровом сопровождении, напротив, преобладает синкопированный ритм, стирающий в какой-то мере метрическую пульсацию (см. пр.№3);

б) широкое использование мелодических фигураций в оркестровом сопровождении, особенно на выдержанных нотах вокальной партии:

в) применение мелодико-ритмических переключек между вокальной и оркестровой партиями, создающих эффект подголосочной полифонии между ними:

5-мисол

Пример №5

The musical score for Example 5 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains the lyrics: 'Те-бе, по-то - мок Та - ро - га - я, жем -'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand and block chords in the left hand.

Каватинанинг лад-тонал тузилиши қизикарлидир, унинг ўзига хослиги «Бу чинор» кўшиғининг лад тузилиши билан узвий боғланган. Юқорида айтиб ўтилганидек «Бу чинор» куйи ўзгарувчан олтибосқичли E-cis ладида ёзилган. Композитор каватинанинг биринчи тактидаёқ политоналлик принципдан фойдаланади. А.Козловский аккордлик политоналликдан, яъни битта гармоник ҳамовозликда турли тоналликдаги аккордларни бирлаштиради, шунингдек полиладликдан ҳам фойдаланади. Таъкидлаш жоизки, политоналлик кўшилмаларида А – fis тоналликлари қатнашади, яъни каватинадаги тоналликлар куйнинг дастлабки мелодик манбадаги тоналликларнинг ўзаро функционал даражасидагидек бўлади (E-cis).

Интересен ладотональный план Каватины, особенности которого тесно связаны с ладовым строением песни «Бу чинар». Как уже отмечалось выше мелодия «Бу чинар» написана в переменном шестиступенном ладу E-cis. В Каватине же композитор уже в первых тактах применяет политональный принцип. А.Козловский использует аккордовую политональность, т.е. объединение в одно гармоническое созвучие разнотональных аккордов, а также полиладовость. Примечательно, что в политональном наложении участвуют тональности – А-fis, т.е. тональности, находящиеся между собой в той же функциональной взаимосвязи, что и тональности мелодического первоисточника Каватины (E-cis).

6-мисол

Пример №6

**Larghetto**  
Китайский посол Го Цзи *p*

*ppp* О, внук ве - ли - кий Та - ро - га - я! Вла -

Гармоник тилнинг ранг-баранглиги Каватинанинг янграшини янада бойитади. Композитор оддий куйни мураккаб гармоник воситалар орқали маҳорат билан бирлаштиради, уларнинг бир бутунлигини ҳосил қилишга эришади. Гармоник воситаларнинг мураккаблиги тўғрисида сўзлаганда, авваламбор унинг политоналлик аккорд бирлашмаларини айтиб ўтиш жоиз. Композитор куйни гармониялаштириш учун септаккордлардан, нонаккордлардан ва бошқа диссонанс ҳамоҳангликлардан ва орган пунктидан кенг фойдаланади.

Значительно обогащает звучание Каватины красочный гармонический язык. Композитор мастерски сочетает простоту мелодии со сложностью гармонических средств, добиваясь их органического слияния. Говоря о сложности гармонических средств, прежде всего следует отметить политональные аккордовые сочетания. Композитор широко использует для гармонизации мелодии септаккорды, нонаккорды и другие диссонирующие созвучия, а также органнй пункт:

Та - ро - га - я! Вла - сти - тель даль - не - го Ки -

Шундай қилиб, ушбу сахна кўринишининг эмоционал тўлақонлилик босқичи бошидан бошланади. Куйнинг авжини 2-бандда, хитойнинг буюклиги куйланганида кўрсатиш мумкин:

Таким образом, степень эмоциональной наполненности номера высокая с самого начала. Можно выделить мелодическую кульминацию во втором куплете, воспевающим величие Китая:

Ки - тай ве - лик. И хан Ки - та - я,

Аста-секинлик билан овоз *pp* га қадар пасайиб боради.

Каватинанинг интонацион куй тузилиши пентатоник интонациянинг доимий атрофида айланиши билан характерлидир. Иккинчи даражали персонажнинг тимсолий характеристикаси миллий рухнинг ўзига хослиги эвазига ифодалиликка эга бўлади.

Юқорида қайд этиб ўтилганидек, Каватина банд шаклида ёзилган ва уч бандни ташкил этади. Ҳар бир банд икки бўлимдан иборатдир, биринчи бўлим ўзгаришсиз қайтарилади, учала банднинг барчасидаги иккинчи бўлим бўлса, биринчи бўлим интонациясининг тусланишига асосланади.

Откуда происходит постепенный спад звучности до *pp*.

Мелодико-интонационное содержание Каватины характеризуется постоянным обыгрыванием интонации пентатоники. Образная характеристика второстепенного персонажа приобретает выразительность за счет своеобразия национального колорита.

Как уже отмечалось выше, Каватина написана в куплетной форме и содержит в себе три куплета. Каждый куплет состоит из двух разделов, причем первый раздел повторяется без изменений, а второй раздел во всех трех куплетах основан на варьировании интонаций первого раздела.

Фольклор дастлабки манбасига нисбатан, каватинада бандлар ҳажм жихатидан тенг эмас: биринчи банд иккинчи ва учинчи бандларга нисбатан қисқа – бу ҳолатда бандлар ҳажмининг кенгайиши матн мазмунининг муҳимлиги билан бевосита боғлиқдир (1-банд – Улуғбекка мурожаат, 2-банд – Хитойнинг буюклиги ҳақида хикоя, ва 3-банд – Син Дун Фаннинг гўзаллиги ҳақида).

Барча каватинанинг мелодик ривожланиши асосида монодик муסיқадаги вокал жанрларга хос бўлган интонацион тусланиш принципи ётади, куйчанлик устунлик қилади, деярли речитатив-декламацион унсур учрамайди (4-мисолга қаранг).

Маълумки, куйчан ривожланишга асосланган интонацион тусланиш принципи маълум даражада бир хилликка сабаб бўлади. Бундан чекланиш мақсадида, композитор бир қатор композицион усуллардан фойдаланади, улар куйнинг табиий янграшини бузмаган ҳолда, аксинча у билан чамбарчас боғланиб, охирида яхши бадий натижага эга бўлади. Бу усулларнинг баъзиларини махсус кўриб чиқиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Куйга алоҳида бўёқ берадиган оригинал гармоник усуллар орасида мажор субдоминанта аккордини минорда тоника орган пунктида янграйдиганлигини ишлатганлигини кўрсатиб ўтиш мумкин:

В отличие от фольклорного первоисточника, в Каватине куплеты не равнодлительны по объему: первый куплет короче, чем второй и третий – в данном случае увлечение объема куплетов напрямую связано со смысловой значимостью текста (1-куплет – обращение Улуғбеку, 2-куплет – рассказ о величии Китая, и 3-куплет – красота Син Дун Фан).

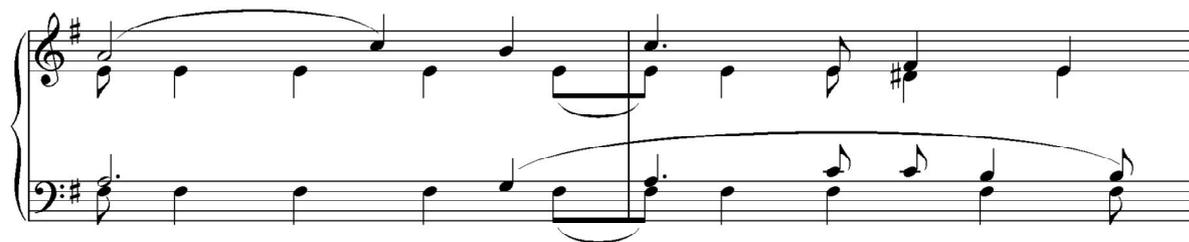
В основе мелодического развития всей Каватины лежит принцип интонационного варьирования, свойственный вокальным жанрам монодийной музыки, господствует распевность и практически отсутствует речитативно-декламационный элемент (см. пр. №4).

Очевидно, что принцип интонационного варьирования, взятый за основу мелодического развития в определенной степени предполагает некоторое однообразие звучания. Чтобы избежать этого, композитор использует ряд композиционных приемов, которые не нарушая природы звучания мелодии, а органично сочетаясь с ней, порождает в итоге значительный художественный результат. Некоторые из этих приемов представляется целесообразным рассмотреть специально.

Среди оригинальных гармонических приемов, придающих необычную окраску мелодии следует отметить употребление аккорда мажорной субдоминанты в миноре, звучащей на органном пункте тоники:

9-мисол

Пример №9



Бундан ташқари А.Козловский мажорда паст босқичларни кўллайди ва паст босқичларни табиий босқичлар янграши билан таққослайди.

Кроме того, А.Козловский применяет низкие ступени в мажоре и сопоставляет звучание низких ступеней со звучанием ступеней натуральных:

10-мисол

Пример №10



Шундай қилиб, юқоридаги мисолда етарли даражада оригинал янграйдиган I–IIIн–III (A–C–cis) гармоник кетма-кетлик вужудга келади.

Юқорида таъкидлаганларнинг барчасини хулоса қилиб шуни айтиш мумкинки, «Бу чинор» куйидан фойдаланган ҳолда, композитор тўғридан-тўғри унинг куйини иқтибос (цитата) қилмайди, балки асос сифатида баъзи-бир характерлик ладоинтонацион ва ритмик оборотларни олади, уларни Европа мактабига хос бўлган композицион усуллар ладотонал, гармония, ритм ёрдами билан бойитади. Шундай қилиб, локал колорит ва интонацион тузилмани эҳтиёткорлик билан кўз қорачиғидек асраган ҳолда, “Хитой элчисининг каватинаси” рус классик опера мактаби анъаналари руҳида яратилган ёрқин опера сахнаси сифатида вужудга келади.

Так, вышеприведенном примере возникает гармоническая последовательность I – IIIн – III (A – C–cis), звучащая достаточно оригинально.

Обобщая все вышесказанное, следует отметить, что используя мелодию «Бу чинар», композитор не прибегает к прямому цитированию ее мелодического материала, а берет за основу лишь некоторые характерные ладоинтонационные и ритмические обороты, обогащая их звучание при помощи композиционных приемов, свойственных европейской школе (ладотональность, гармония, ритм, мелодическое развитие и т.д.). Таким образом, при бережном сохранении локального колорита и интонационного строя, тем не менее “Каватина китайского посла” представляет из себя яркий оперный номер в традициях русской классической оперной школы.

### «БУ ЧИНОР» ҚЎШИҒИГА Д.ЗОКИРОВНИНГ ИЖОДИЙ ЁНДАШУВИ

Ўзбек фольклорининг пухта билимдони Д.Зокиров катта муҳаббат ва қизиқиш билан Ўзбекистонда яшайдиган бошқа халқлар фольклорини ўрганган эди. Фольклорни билганлиги композиторга улардан ўз ижодида фойдаланиш учун кенг имконият яратди.

### ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД Д.ЗАКИРОВА К ПЕСНЕ «БУ ЧИНАР»

Прекрасный знаток узбекского фольклора Д.Закиров с большой любовью и интересом изучал фольклор народов, проживающих в Узбекистане. Овладение фольклором дало композитору широкие возможности претворения его в своем творчестве.

1950 йилнинг бошларида композиторнинг диққатини уйғур халқининг мусикий фольклори ўзига тортди. Бу даврда Д.Зокиров бир неча кўшиқни ёзиб олади ва уларни ноталаштиради. Натижада «13 уйғур халқ куйлари ёзуви» номли дафтар пайдо бўлади ва у Ўзбекистон композиторлари уюшмаси кутубхонасида сақланмоқда. Афсуски, бу кўшиқлар кимдан ёзиб олинганлиги ва қандай матнлар билан ижро этиганлиги ҳақида ҳеч қандай маълумот қолмаган. Мусиқашунос М.Аҳмедов Дони Зокировга бағишланган китобида ушбу масаланинг ечимини топгандай бўлади: «... у уйғур куйларининг нотасини шу даврда радиода ишлаган уйғур ҳофиз ва созандаларидан ёзиб олган эди»<sup>1</sup>. Ушбу ёзувлар Ўзбекистонда яшаган уйғурларнинг фольклорини ўрганишда муҳим роль ўйнайди. Бу дафтар 1954 йилнинг бошида вужудга келган, у тўғрида дафтарнинг титул варағидаги ёзув гувоҳлик беради: *04.02.1954 йил*.

Бир неча йил ўтгандан сўнг, яъни 1962 йилнинг июлида композитор ўзининг эски ёзувларига эътиборини қаратади. Бу сафар у бу ёзувларга композитор сифатида эътибор беради. Д.Зокиров дастлабда «Рапсодия-поппури» яратишни режалаштирган бўлса керак. Бу мақсад сари у куйидаги беш кўшиқни танлаб олади:

1. Фигон h-moll
2. Ман бугун h-moll усул билан (с усулем)
3. №11 d-moll ўртача тезроқ (умеренного движения)

4. №8 Лирик d-moll (лирический)

5. №3 d-moll ёки g-moll. Финал

Кейинчалик ушбу режа бироз ўзгаради ва композитор №8 «Уйғурча лирик кўшиқ»ни олиб ташлаб, «Уйғурча фантазия» асарини ёзади. Композиторнинг фантазия жанрига эътибор қаратиши тасодифий ҳол эмас эди. Айнан мазкур жанр Д.Зокировга

В начале 1950 года внимание композитора привлек музыкальный фольклор уйгурского народа. В это время он записал и расшифровал несколько песен и в результате появилась тетрадь «Запись 13-ти уйгурских народных мелодий», которая хранится в библиотеке Союза композиторов Узбекистана. К сожалению, не удалось установить от кого именно эти песни были записаны и с какими стихами исполнялись. Некоторый свет на эту проблему пролил музыковед М.Ахмедов в своей книге, посвященной Дони Закирову, где писал: «... он записывал ноты уйгурских мелодий от уйгурских певцов и инструменталистов, которые работали в это время в радио»<sup>1</sup>. Для изучения фольклора уйгуров Узбекистана данные записи играют немаловажную роль. Эта тетрадь появилась в начале 1954 года, о чем свидетельствует запись на титульном листе: *04.02.1954 года*.

Спустя несколько лет, а именно в июле 1962 года композитор еще раз обратился к своим старым записям. На этот раз он посмотрел на эти песни с композиторской точки зрения. Видимо, Д. Закиров первоначально хотел создать «Рапсодию - поппури». Для этой цели выбрал пять песен и составил следующий план:

1. Фигон h-moll
2. Ман бугун h-moll усул билан (с усулем)
3. №11 d-moll ўртача тезроқ (умеренного движения)

4. №8 d-moll (лирический)

5. №3 d-moll ёки g-moll. Финал

В дальнейшем этот план несколько изменился и композитор создал «Уйгурскую фантазию» на эти темы, исключив №8 «Уйгурскую лирическую песню». Обращение композитора к жанру фантазии не случайно. Именно этот жанр позволил Д.Закирову в сво-

<sup>1</sup> Ахмедов М. Дони Зокиров. – Т., 1995. С. 156.

эркин бадихавий шаклда халқ фольклорининг битмас-туганмас имкониятларини очиб беришга имкон беради.

Фантазия – грек тилидан таржима қилинганда ўйлаш, хаёл қилиш, тасаввур этиш, фараз қилиш деган маънони англатади. У чолғу (қисман айтим) мусиқаси жанри бўлиб, ўзига хос чизгиларга, ўз даври мусиқасининг тузилма меъёрларидан чекинишида, баъзи ҳолларда анъанавий композицион схемани ажойиб тимсолларга тўлалигида кўринади. XIX – XX асрларда кенг тарқалган фантазия жанри композиторларнинг ўз асаридаги ёки бошқа муаллифларнинг, шунингдек фольклор ёки халқ мавзуларининг эркин қўлланишига асосланади. Фантазия ёки янги бадий бутунликни ташкил этади ва парафразага, рапсодияга яқинлашиб боради. (Ф.Листнинг кўпгина фантазиялари, Н.Римский-Корсаковнинг оркестр учун «Сербча фантазия», А.Аренскийнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган «Рябинин мавзуларига фантазия», Д.Мийонинг скрипка ва оркестр учун ёзган «Том устидаги бука» мусиқий фарси мавзусига «Кинематографик фантазия»), ёки бўлмаसा, мавзулар ва парчалар асосида «монтаж» қилинган бўлиб, попурига яқинлашади (классик оперетталар мавзуларига фантазия, композиторларнинг машҳур мавзуларига ёзилган фантазиялар ва бошқалар).

Композитор ўзининг фантазияси устида уч ярим ойга яқин вақт давомида иш олиб борди. Партитуранинг сўнгги бетида 13.10.1962 йил санаси кўрсатилган.

Д.Закиров уйғур фольклори табиятини чуқур тушунганлиги учун, халқ куйларини яхши янграшига ёрқин гармоник ва оркестр бўёқларни топа олган. Ҳар бир қисмда ўзига хос таъсирчан тимсол ярата олган. 1-қисм – ғамгин, бироз қайғули, характерда, 2-қисм – хотиржам ва баён этувчи лирик характерда, 3- ва 4- қисмлар нозик, рақсона ва интилувчан характердадир.

бодной импровизационной форме раскрыт неисчерпаемые возможности народного фольклора.

Фантазия – в переводе с греческого означает – воображение. Она является жанром инструментальной (реже вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, иногда в необычном образном наполнении традиционных композиционных схем. Распространенный в XIX – XX столетиях жанр фантазии основан на свободном использовании тем, заимствованных из собственных сочинений или из сочинений других композиторов, а также из фольклора (или же написанных в характере народных). Фантазия либо образует новое художественное целое и тогда приближается к парафразе, рапсодии (многочисленные фантазии Листа, «Сербская фантазия» для оркестра Н. Римского-Корсакова, Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром А.Аренского, «Кинематографическая фантазия» на темы музыкального фарса «Бык на крыше» для скрипки с оркестром Д. Мийо), либо представляет собой простой «монтаж» тем и отрывков, подобный попури (фантазия на темы классических оперетт, фантазия на темы популярных песен композиторов и т.д.).

Композитор работал над своей фантазией около трех с половиной месяцев. На последней странице партитуры указана дата 13.10.1962 года.

Д.Закиров, удивительно тонко чувствующий природу уйгурского фольклора, нашел яркие гармонические и оркестровые краски для звучания народных песен. В каждой из частей он создал яркий впечатляющий образ. 1-часть – печальная, несколько трагического характера, 2-часть – спокойная и повествовательная, лирическая; 3- и 4-части – изящные, танцевальные, и це-

Д.Закиров уйғур фольклори куй тузилишининг ўзига хос табиатини, остинатолик ритм-усулларини, тузилмадаги ладнинг ўзига хослигини ифодалаш имкониятларидан усталик билан фойдаланган.

«Уйғурча фантазия» куйидаги таркиб – учта най (най пикколо, I, II найлар), гобой, иккита кўшна (I, II), сурнай, чанглар (I, II), кашқар ва афгон рубоблари, танбур, дутор, контрабас, доира, сафоил, сато ва ғижжакчилар квинтети учун ёзилган. Бундай таркибни танлаш уйғур фольклорининг ранг-баранг имкониятларини очиб бериш учун йўналтирилган. Овозларни ўзаро таққослаш ўта муваффақият билан амалга оширилган, «акс-садо» усули, регистрларнинг бир-бирига ўтиши яхши самара беради.

«Уйғурча фантазия»да оркестр фактурасининг куйчанлигини таъминловчи, монодик ўзига хосликка олиб келувчи жуда кўп полифоник услублар – каноник тақлидлар, эркин секвенциялар, овозости полифонияси учрайди. Танлаб олинган халқ мавзуларининг характери шунга мосдир. Уйғур халқ кўшиғи «Бу чинар» бу ерда ўзининг гўзаллиги ва майинлиги, садонинг тиниқлиги билан ёркин лирик таъсирчан товуш тимсолини яратиш имконини бергани холда, ўзининг янги кирраларини очиб беради. Халқ чолғуларининг баъзи тембрларида “Бу чинар” кўшиғи фольклор аъналарининг янги йўли сифатида аҳамиятлидир. Айнан шу кўшиқнинг танланиши бежиз эмас. У композитор ижодий фантазиясининг бой имкониятларини ўзида қамраб олади.

Фантазиянинг 1-қисмида «Фигон» кўшиғи ишлатилган. У композиторнинг «ёзувларида» иккинчи бўлиб туради. Кўшиқ даврия шаклида ёзилган бўлиб, икки жумладан ташкил топади. Ҳар бир жумла икки мартадан қайтарилади. Жумлалар ўзаро тенгдир (ҳар бир жумла 5 тактдан иборат). Кескин драматик ривожланиш билан

леустремленные. Д.Закиров мастерски использовал выразительные возможности уйгурского фольклора – своеобразную природу мелодических строений, остинатные ритмы-усули, ладовые особенности строения.

«Уйгурская фантазия» написана для следующего состава – три най (най пикколо, най I, II), гобой, два кошная (I, II), сурнай, чанги (I, II), кашгарские и афганские рубабы, танбур, дутар, дутар контрабас, дойра, сафаиль, сато и квинтет гиджаков. Выбор такого состава направлен на выявление разнообразных возможностей уйгурского фольклора. Удачны контрастные сопоставления звучностей, эффектны приемы «эх», регистровые переключки.

В «Уйгурской фантазии» встречается много полифонических приемов – канонических имитаций, свободных секвенций, подголосков, способствующих мелодизации оркестровой фактуры, монодийной специфичности. Сам характер выбранных народных тем располагает к этому. Уйгурская народная песня «Бу чинар» раскрывает здесь новые грани, привлекая красотой и пластичностью, прозрачного звучания, способствуя созданию яркого лирически выразительного звукового образа. В некоторых тембрах народных инструментов песня “Бу чинар” показательна как новый путь фольклорных традиций. Выбор именно этой песни не случаен. Она включает в себе богатейшие потенциальные возможности для творческой фантазии композитора.

В первой части фантазии использована песня «Фигон» («Рыдание»). Она является второй в записях композитора. Песня написана в форме периода, состоящего из двух предложений. Каждое предложение повторяется по два раза. Предложения равнодлительны (по 5 тактов каждое предложение) между собой. Проникнутая на-

суғорилган, фантазиянинг ушбу қисми қайғу-алам ғоясининг кучлилиги билан чуқур таъсир қилади ва бу ўз навбатида b-moll тоналлиги билан янада кучайтирилади.

Фантазияда ушбу мавзу бир неча бор такрорланади. Биринчи жумлада қуйидаги чолғулар иштирок этади: афғон рубоблари, сато, ғижжак алтлар ва ғижжак баслар. Биринчи жумланинг якунида қўшнай сўнгги интонацияга тақлид қилади



Иккинчи жумла полифоник иккинчи овознинг пайдо бўлиши ҳисобига бироз бойиб боради. Тематик материал асосида қурилган икки тактли киришдан сўнг



мавзунинг иккинчи қайтарилиши бошланади. Бу ерда композитор материални каноник йўл билан ўтказилишдан фойдаланади. Биринчи ғижжаклар мавзуни бошлаб берадилар. Бир тактдан сўнг ушбу мавзу бир оз тусланган ҳолда кашқар ва афғон рубобларида чалинади. Биринчи жумланинг кейинги қайтарилиши бошқа чолғуларнинг қўшилиши ҳисобига тўлақонли янграйди: I ва II найлар, гобой, I ва II ғижжаклар ва ғижжак алтлар тематик материални унисон бўлиб чаладилар, кашқар ва афғон рубоблари, танбур ва дутор асосий мавзуни каноник давом эттиради, шу вақтда I ва II қўшнайлар, сурнай, I ва II чанглар асосий мавзуга муҳолиф равишда ўтказилади.

“4” - рақамдан бошлаб учинчи тактда дутор контрабасларда, ғижжак бас ва ғижжак контрабасларда янги чизик пайдо бўлади, барча чолғулар иштирок этган энг юқори авждан сўнг, “5”-рақамдан бошлаб ривожланишининг янги фазаси бошланади, бу ерда I ва II чанглар, кашқар рубоблари иштирок этади. Уларга қарама-қарши ғижжак алтлар янги чизғи ва яна бошқа чизик афғон рубобларда пайдо

пряженным драматическим развитием, эта часть фантазии глубоко впечатляет размахом трагедийного замысла, которая в свою очередь усугубляется тональностью b-moll.

В фантазии эта тема повторяется несколько раз. В первом предложении участвуют следующие инструменты: афганские рупабы, сато, гиджаки альты и гиджаки басы. В конце первого предложения кошнай имитирует конечную интонацию.



Второе предложение несколько обогащается за счет появления полифонического второго голоса. После двухтактного вступления, которое строится на основе тематического ма-

териала , начинается второе проведение темы. Здесь композитор пользуется каноническим проведением материала. Первые гиджаки начинают тему. Спустя такт эта же тема проводится несколько варьированно у кашгарских и афганских рупабов. Следующее проведение первого предложения звучит более насыщенно за счет добавления других инструментов: I и II най, гобой, I и II гиджаки и гиджак альт играют в унисон тематический материал, кашгарские и афганские рупабы, танбур и дутар канонически продолжают основную тему, в то время I и II кошнай, сурнай, I и II чанги играют противосложение к основному тематическому материалу.

В третьем такте от цифры “4” появляется новая линия у дутаров контрабасов, гиджаков басов и гиджаков контрабасов. После мощной кульминации, где участвовали почти все инструменты, от “5” цифры начинается новая фаза развития, в которой участвуют I и II чанги, кашгарские рупабы. В противовес им появляется новая линия у II гиджаков альтов, и еще другая линия у афганского рупаба. В нюансе

бўлади. «pp» нюансида фантазиянинг I қисми яқунланади.

II қисм 7-рақамдан бошланади, бу ерда, «Мен бугун»<sup>1</sup> кўшиғи ишлатилади. Бу кўшиқ Д.Зокировнинг «13 уйғур халқ кўшиғи ёзуви»да № 6 кўшиқдир. Ўзининг тури бўйича севги-лирик характерда бўлиб, у фантазияга бир оз ёркинлик олиб киради, тоналлик тузилиши жиҳатидан b-moll – D dur. Ушбу қисм I, III, ва IV қисмлар орасида боғловчи (ўткинчи) вазифасини бажаради. Ладнинг ўзгарувчанлиги модуляция учун b moll дан d moll га номдош бўлиб, мажор тоналлиги учун ўта қулайдир.

Бу қисмда композитор турли полифоник услублардан жуда усталик билан фойдаланади. Овозоти полифонияси жуда муҳим ўрин эгаллайди. Оркестрнинг тембрли янграшига катта эътибор қаратилган. Оркестрнинг алоҳида гуруҳларига тематик материални бериш билан бирга, муаллиф оркестрнинг тўлақонли янграшига эриша олади. Бу қисмда концертлик – мусобақалашув элементи мавжуддир. Тематик асос бир неча бор ўзгартирилмасдан қайтарилади, Дони Зокиров жўрнавозлик фактурасини ўзгартиради ва оркестр бўёқларига янги-янги воситаларни киритади. Композитор ўлчовнинг ўзгарувчанлигидан ҳам муваффақият билан фойдаланади. Агар асосий манбада кўшиқ икки жумладан, 8 тактдан иборат даврия шаклида ёзилган бўлса, фантазияда эса композитор кўшиқ тузилишини бир неча бор кенгайтирди. Дастлабки 4 тактдан иборат бўлган тузилмани беш тактли тузилмага айлантиради. Бу иккинчи тактдаги 4-ҳиссанинг, учинчи тактнинг 1-кучли ҳиссасига айланиши ва ўз навбатида ўлчов ўзгариши ҳисобига рўй беради. 4/4 кейинги тактда ҳам 2/4 ўлчовига ўзгаради.

---

<sup>1</sup> Ушбу кўшиқ биз томонимиздан «Бу чинор» сифатида батафсил таҳлил этилган (8-13 б).

«pp» заканчивается I часть фантазии.

II часть – начинается от цифры “7”. Здесь используется песня «Мен бугун»<sup>1</sup>. Она является шестой в тетради «Запись 13-ти уйгурских народных мелодий» Д.Закирова. Любовно-лирическая по своему складу, она вносит некоторое просветление в фантазию, подчеркиваемое тональным планом b-moll – D dur. Данная часть является промежуточной между I, III, и IV частями. Переменность лада очень удобна для модулирования из b moll а в d moll через одноименную мажорную тональность.

В этой части композитор очень удачно пользуется различными полифоническими приемами. Особенно важное место занимает подголосочная полифония. Большое внимание уделяется тембровой звучности оркестра. Поручая отдельным группам оркестра тематический материал, автор тем не менее добивается целостности звучание оркестра. В этой части присутствует элемент концертности – соревновательности. Тематическое зерно проходит несколько раз, оставаясь неизменным, Дони Закиров меняет фактуру сопровождения и вносит все новые оттенки в оркестровые краски. Композитор также удачно использует переменность размера. Если в первоисточнике песня написана в форме периода, состоящего из двух предложений по восемь тактов, то в фантазии композитор несколько расширил построение песни. Первоначальную 4-х-тактную структуру он превратил в пятитактную. Это происходит за счет того, что четвертая доля второго такта превращается в первую, сильную долю третьего такта, которая в свою очередь меняется в размере. Вместо 4/4 становится и следующий такт 2/4. Таким

---

<sup>1</sup> Эта песня как «Бу чинар» подробно проанализирована нами выше (С. 8-13).

Шундай қилиб, бир хиссанинг силжиши мантиқий тузилма ўзгаришига олиб келади.

Композитор усталик билан вертикал-харакатдаги контрапунктдан фойдаланади. Мавзунинг дастлабки боғланиши торли гуруҳда рўй беради, уларга най пикколо ва гобой, I ва II чанглар таклид қиладилар. Дастлабки боғланганининг ўзгармасида асосий мавзу най пикколода, I ва II найларда ўтади, уларга I ва II ғижжаклар, кейинроқ эса I ва II чанглар таклид қилади. Мавзу I ва II ғижжакларда, ғижжак альтларда ва сатода давом этади. Якуний қисмлари гоҳ найда, гоҳ чангларда таклид этилади. Композитор кўшнай солосини қашқар ва афғон рубобининг, шунингдек, ғижжак бас ва контрабасларнинг ушлаб турган фониди ўта маҳорат билан кўрсатиб бера олган.

Кейинги қисмининг асосини бир оз жонланган темпа, раксона характердаги, композиторнинг «ёзувлари» даги №11 рақамли «Лабларинг новвот ёрим» кўшиғи ташкил этади. Бу қисм бошқа қисмлардан ажралиб туради. Агарда композитор, бошқа қисмларда кўшиқнинг чегарасидан чиқмасдан туриб ёзган бўлса, бу қисмда эса ўзининг фантазиясига эркинлик берган ҳолда банд шаклини кенгайтириб, уни мураккаб уч қисмли шаклга айлантиради. Биринчи қисм икки жумладан иборат даврия шаклида ёзилган бўлиб, бир неча бор ўзгарган ҳолда қайтарилади. Ўрта қисм оддий икки қисмли шаклда ёзилган, у биринчи қисмга нисбатан контраст эмас. Тематик материал асосий мавзу асосида вужудга келган, биринчи қисм билан жуда яхши боғланади. Композитор усталик билан раксона мусиқани лирик мусиқага айлантира олган.

Бу қисмда биринчи марта урма чолғу, жумладан доира иштирок этади. Агарда дастлабки икки қисмда композитор кўпроқ полифоник ривожланишига эътиборини қаратган бўлса, учинчи ва тўртинчи қисмларда остинатолик

образом, передвижение одной доли приводит к изменению логической структуры.

Композитор мастерски пользуется вертикально-подвижным контрапунктом. Первоначальное соединение темы осуществляется у струнной группы, которую имитируют най рисоло, гобой и I и II чанги. В производном соединении основная тема проходит у най рисоло, I и II ная, а имитируют I и II гиджаки, а в дальнейшем I и II чанги. Продолжение темы следует у I и II гиджаков, гиджаков альтов и сато. Заключительные фрагменты имитируется то у най, то у чангов. Очень удачно нашёл композитор solo кошная на фоне выдержанных нот у кашгарских и афганских рубабов, а также гиджаков басов и контрабасов.

Основу следующей части несколько более оживленного темпа составляет песня танцевального характера – «Лавларинг нават ярим», которая в сборнике композитора является №11. Эта часть стоит особняком от остальных частей. Если композитор во всех частях, кроме данной ограничился не выходя за рамки песни, то в этой части он дал волю в свою фантазии и расширил куплетную форму превратив ее в сложную трехчастную форму. Первая часть написана в форме периода, состоящего из двух предложений, которые повторяются несколько видоизмененно. Средняя часть написана в простой двухчастной форме. Она не контрастирует первую часть. Тематический материал возник на основе основной темы, которая очень удачно соединяется с первой частью. Композитор мастерски преобразил танцевальную музыку в лирическую.

В этой части впервые появляются ударные инструменты, в частности, дойра. Если в первых двух частях композитор большое внимание уделял полифоническому развитию, то в третьей и четвертой частях большое внимание

ушул харакатига катта эйтибор қаратади, унинг фонидан най пикколо ва I ва II найларда тематик мавзунини ўтказиши. Шунга қарамай бу ерда ҳам полифоник ривожланишни кузатишимиз. 23 рақамдан бошлаб статик реприза бошланади. Ушбу қисмнинг сўнггида темп бир оз секинлашади ва фантазиянинг кейинги IV қисмига ўтилади.

Бу қисмда композитор ўзининг «ёзувида»ги №3 «Ливан ёрай» қўшиғидан фойдаланади. Олдингисига нисбатан жонлироқ бўлиб, темпераментлик характеридадир. Ушлаб турадиган усулли фигурация фонидан тематик мавзунинг янграши олдинги қисмдан ўтган. Мазкур қисмда оркестрнинг барча чолғулари, жумладан, уйғурлар орасида кенг тарқалган сафоил чолғуси ҳам иштирок этади. Фантазия оркестр мусикасига хос бўлган, ҳажм жиҳатидан унча катта бўлмаган тантанавор қисм билан якунланади.

Обрашаётган на остинатное усильное движение, на фоне которого проводится тематический материал у нас *risolo*, и I и II частями. Но тем не менее и здесь мы видим присутствие полифонического развития. С ц. “23” начинается статическая реприза. В конце этой части темп немного замедляется и происходит переход к следующей IV части фантазии.

В этой части композитор использовал песню «Леван ярай», которая является №3 в записях композитора. Эта часть еще более оживленная, темпераментная по своему характеру. Проведение тематического материала на фоне выдержанной усильной фигурации переходит от предыдущей части. В этой части участвуют все инструменты оркестра, в том числе инструмент сафаиль, который широко распространен среди уйгуров. Завершается фантазия небольшой кодой, фанфарными звучаниями характерной оркестровой музыке.

## ХУЛОСА

А.Козловский ва Д.Зокировларнинг уйғур халқ кўшиғи “Бу чинор”га ижодий ёндошувини таққослаб ва улар турли жанрлар эканлигини ҳисобга олган ҳолда куйидаги хулосага келиш мумкин.

А.Козловский кўшиқнинг мелодик, лад ва гармоник имкониятларидан кенг фойдаланади. Д.Зокиров эса «Бу чинор» кўшиғида бор бўлган тембр ва колористик имкониятларни очиб бера олган. Ҳар бир ҳолатда ҳам уйғур халқ кўшиғи композиторларнинг ижодий фантазияси учун манба бўлиб мусиқий гоани бойитади, мусиқанинг миллий хусусиятларини ёрқин бўёқлар билан ёритиб беради.

Хулоса қилиб шуни айтиш мумкинки, ишда назарий таҳлил учун танлаб олинган ушбу асарлар фольклор мусиқаси намуналарини асос қилган ҳолда ундан касбий композиторлик ижодида фойдаланиш, ижодий услубнинг самарадорлигининг қай даражада ишончли эканлигини кўрсатиб беради. Шунинг билан бирга бундай юксак натижаларга фольклорга, айниқса мусиқий материал интонацияси ҳақида сўз юритилганда унга ўта эҳтиёткорлик билан мурожаат этгандагина эришиш мумкин бўлади. Бу ҳолда мусиқий маданиятнинг интонацион табиатига чуқур кирмоқ, унинг хусусиятини ушбу бадий маданиятнинг ўзига хослиги орқали ҳис этган ҳолда, уни янада характерли жиҳатларини кўрсатиб бериш керак бўлади.

Бугунги кунда Ўзбекистон композиторлик мактаби ўзининг тикланиш, ривожланиш давридан ўтиб, юқори касбий даражага етишган бир вақтда халқ куйидан, умуман, фольклордан фойдаланиш композиторлик ижоди учун чексиз имкониятлар очиб беради.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнивая принципы претворения «Бу чинар», творческие подходы А.Козловского и Д.Закирова к уйгурской народной песне, и учитывая различие жанров, необходимо сделать следующий вывод.

А.Козловский широко использует мелодические, ладовые и гармонические возможности песни. Д.Закиров же раскрывает тембровые и колористические ресурсы, заложенные в «Бу чинар». В каждом случае уйгурская народная песня становится источником творческой фантазии композитора и обогащает его музыкальное мышление, расцветивает яркими красками национальное своеобразие музыки.

В заключение следует отметить, что избранное нами для теоретического анализа произведение убедительно доказывает художественную целесообразность и плодотворность творческого метода, основанного на использовании образцов фольклорной музыки в профессиональном композиторском творчестве. Однако достижение высоких художественных результатов в этом случае становится возможным лишь при очень бережном обращении с фольклором, особенно если речь идет об использовании интонационного музыкального материала. В этом случае необходимо глубокое проникновение в природу интонационной музыкальной культуры, осмысление ее специфики сквозь призму характерных особенностей данной художественной культуры в целом.

Сегодня, когда композиторская школа в Узбекистане уже прошла период становления, развития и находится на высоком профессиональном уровне, использование народного мелоса, фольклора в целом открывает неограниченные перспективы для композиторского творчества.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алимбаева К. Уйғур халқ қошақлири. –Т., 1958.
2. Алибакиева Т. Песенное искусство уйгурского народа. –Алма-Ата, 1972.
3. Алибакиева Т. Песенное творчество уйгурского народа (наследие). Автореферат дисс. на соис. учен. степ. кандидата искусствоведение. –Алма-Ата, 1972.
4. Ахмедов М. Дони Зокиров. –Т., 1995.
5. Актуальные проблемы советского уйгуроведения. –Алма-Ата, 1983.
6. Азимова А. Вопросы синтаксиса восточной монодии (на материале традиций музыки узбекского, каракалпакского и уйгурского народов). Т. I. –Т., 1989.
7. Азимова А. Вопросы синтаксиса восточной монодии (на материале традиций музыки узбекского, каракалпакского и уйгурского народов). Т. II. –Т., 1998.
8. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. –М., 1978.
9. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984.
10. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их претворение в узбекской советской музыке. –Т., 1987.
11. Головинский Г. Композитор и фольклор. –М., 1981.
12. Земцовский И. Фольклор и композитор. –Л., 1978.
13. История узбекской советской музыки. Т. I – III. –Т., 1972, 1973, 1991.
14. Кирина К. О ладогармоническом строе уйгурского фольклора //Вопросы истории и теории музыки Казахстана. –Алма-Ата, 1984.
15. Кирина К. Импровизационные традиции в уйгурской народной музыке //Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. – Сборник трудов. Выпуск 67. –М., 1983.
16. Кибирова С. Некоторые актуальные проблемы исследования инструментальной культуры уйгуров //Актуальные проблемы музыкальной культуры народов Востока. Тезисы к Всесоюзной научно-теоретической конференции. 17-21 октября 1989 г. –Т., 1989.
17. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. –М., 1979.
18. Музыкальная культура Узбекской ССР. –М., 1981.
19. Материалы по истории и культуре уйгурского народа. –Алма-Ата, 1978.
20. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. –Т., 1981.
21. Пеккер Я. Узбекская опера. –М., 1984.
22. Поло М. Путешествие по Татарии и другим странам Востока. –СПб., 1873.
23. Русская мысль о музыкальном фольклоре. –М., 1979.
24. Семенов А. Очерк культурной роли уйгуров в монгольских государствах //Материалы по истории и культуре уйгурского народа. –Алма-Ата, 1978.
25. Хашимов А. Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукамов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. –М., 1984.
26. Хашимов А. О структуре уйгурских мукамов и условиях их бытования // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. –Т., 1978.
27. Хашимов А. Двенадцать уйгурских мукамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Т., 1981.
28. Ҳошимов А. Уйғур касбий мусиқа аңьаналари. –Т., 2003.

**НОТА ИЛОВАЛARI**  
**НОТНЫЕ ПРИЛОЖЕНИЯ**

## КАВАТИНА КИТАЙСКОГО ПОСЛА

из оперы "УЛУГБЕК"

**Larghetto**

Китайский посол Го Цзи

А.Козловский

*p*  
О, внук ве-ли-кий Та-ро-га - я! Вла -

*ppp*

*ppp*

сти - тель даль - не - го Ки - та - я. Ме -

*ppp*

ня пос - лал сда - ра - ми. в стра-ну тво

*pp*

ю. И вот к но - гам тво - им скло -

*mf*

нен - - ный и блес - ком празд - неств о слеп -

*pp* *tr*

лен - - ный. Пе - ред то -

бой сто - ит по - сол. Ки -

*dolce*

тай ве - лик. И хан Ки - та - я,

Те - бя по - ра - до-вать же - ла - я, ди -

*pp*

тя чу - дес - но - е на - шел.

*ppp*

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are "тя чу - дес - но - е на - шел." The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in a treble clef and features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the lower staff is in a bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Те - бе, по - то - мок Та - ро - га - - я, жем -

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues with the lyrics "Те - бе, по - то - мок Та - ро - га - - я, жем -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic and harmonic patterns as the first system, maintaining the D major key signature.

чу - - жи - ну стра - ны Ки -

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line concludes with the lyrics "чу - - жи - ну стра - ны Ки -". The piano accompaniment continues with the same style, ending with a final chord in the bass clef.

*rit.* poco ten.

та - я вру - ча - ю неж - ну - ю, как сны, как

сны люб - ви вви - день - ях о - пи я не -

*ppp*

яс - - - ных.

*tr*

Взгля-ни,                      взгля-ни,                      о, хан:    ток цве - пре-

крас - - ный                      в по - ре    пят-над - ца-той    вес -

ны.                      *rit.*                      *pp*                      *Piu mosso*

Взгля-ни,                      взгля - ни,                      о, хан,                      взгля - ни!

*pp*                      *ppp* *leggiero*

System 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains three staves. The top staff has a whole rest. The middle staff has a circled '8' above a dotted line, followed by a series of eighth-note chords with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains several chords and a melodic line.

System 2: Treble clef, key signature of three sharps. The system contains three staves. The top staff has a whole rest. The middle staff has a circled '8' above a dotted line, followed by a long melodic line with a slur that ends with the instruction "Poco rall.". The bottom staff has a bass clef and contains a few chords.

System 3: Treble clef, key signature of three sharps. The system contains three staves. The top staff has a whole rest. The middle staff has a melodic line starting with a half note, followed by a whole note, and then a series of chords. The bottom staff has a bass clef and contains several chords and a melodic line. Dynamic markings include *pp* and *ppp*.

### 13 УЙҒУР ХАЛҚ КУЙЛАРИ ЁЗУВИ ЗАПИСЬ 13-ТИ УЙГУРСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Д. Зокиров ноталаштирган  
Расшифровка Дони Закирова

Moderato

#### 1. САНАМ

Musical notation for '1. САНАМ' (Moderato). The piece is in 2/4 time and D major. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D, followed by eighth notes E, F, G, A, B, C, D. The second staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D, and ends with a double bar line.

Andante

#### 2. ФИҒОН

Musical notation for '2. ФИҒОН' (Andante). The piece is in common time (C) and D major. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody starts with a quarter note D, followed by quarter notes E, F, G, A, B, C, D. The second staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D, and ends with a double bar line. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff.

#### 3. ЛЕВАН ЯРАЙ

Moderato

Musical notation for '3. ЛЕВАН ЯРАЙ' (Moderato). The piece is in 2/4 time and D major. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D, followed by eighth notes E, F, G, A, B, C, D. The second staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D. The third staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D. The fourth staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D, and ends with a double bar line.

#### 4. УЙҒУР ХАЛҚ ҚЎШИҒИ

Andante

Musical notation for '4. УЙҒУР ХАЛҚ ҚЎШИҒИ' (Andante). The piece is in common time (C) and D major. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody starts with a quarter note D, followed by quarter notes E, F, G, A, B, C, D. The second staff continues the melody with quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D, and ends with a double bar line.

## 5. ҚАШҚАР ЖУВОНЛАРИ

*Allegretto*

Musical score for 'Қашқар жувонлари' (Qashqar Juvonlari) in 2/4 time, marked Allegretto. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and rests. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

## 6. МАН БУГУН

*Andantino*

Musical score for 'Ман бугун' (Man Bugun) in common time (C), marked Andantino. The score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a common time signature. The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes. The second staff includes a change in time signature to 3/4. The third staff concludes with a triplet of eighth notes and a final double bar line.

## 7. УЙҒУР ХАЛҚ ҚЎШИҒИ

*Allegretto*

Musical score for 'Уйғур халқ қўшиғи' (Uyghur Halq Qushigi) in 2/4 time, marked Allegretto. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the piece, with the third staff ending in a double bar line and repeat dots.

## 8. УЙҒУР ЛИРИК ҚЎШИҒИ

*Andante*

Musical score for 'Уйғур лирик қўшиғи' (Uyghur Lirik Qushigi) in 2/4 time, marked Andante. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody is slower and features a mix of quarter and eighth notes. The second staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

9.

*Allegro moderato*

### 10. OX ĚPA

*Andantino con moto*

### 11. ЛАБЛАРИНГ НОВВОТ ЁРИМ

*Allegro moderato*

Two staves of musical notation for piece 11. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. It contains two measures of music, followed by a repeat sign and two more measures. The second staff continues the melody with two measures, also ending with a repeat sign.

### 12. ХАЙ-ХАЙ ЁРИМ ПАШМАТИМ

*Moderato*

Four staves of musical notation for piece 12. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). It contains two measures of music. The second staff begins with a repeat sign and contains two measures. The third staff contains two measures. The fourth staff contains two measures, ending with a repeat sign.

### 13. ГУЛЛАВЛА

*Andantino*

Six staves of musical notation for piece 13. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It contains two measures of music. The second staff begins with a repeat sign and contains two measures. The third staff contains two measures. The fourth staff contains two measures. The fifth staff contains two measures. The sixth staff contains two measures, ending with a repeat sign.

### УЙГУРСКАЯ ФАНТАЗИЯ

Andante Дони ЗАКИРОВ

The score is for a piece titled "Uyghur Fantasy" by Duni Zakirov, marked "Andante". It features a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Най пикколо (Piccolo Nay), Най I, II (Nay I, II), Гобой (Oboe), Кошнай I, II (Koshnay I, II), Сурнай (Surnay), Чанг I, II (Chang I, II), Кашгарский рубаб (Kashgar Rubab), Афганский рубаб (Afghan Rubab), Танбур (Tanbur), Дутар (Dutar), К-бас (K-bass), Доира (Doira), Сафаиль (Safanly), Сато (Sato), Гиджак I (Gijzak I), Гиджак II (Gijzak II), Гиджак альт (Gijzak Alto), Гиджак бас (Gijzak Bass), and Гиджак к-бас (Gijzak K-bass). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is "Andante". The composer's name "Дони ЗАКИРОВ" is written in the top right. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *pp*, and *f*, and articulation marks like *div.* (divisi). The Gijzak parts feature complex rhythmic patterns and some *div.* markings. The Sato part has a melodic line with some grace notes. The Rubab parts have a more melodic and sustained character. The Tanbur, Dutar, and K-bass parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The Doira and Safanly parts are mostly silent in this section. The Piccolo Nay and other Nay parts are also mostly silent. The Oboe part has a short melodic phrase in the final measure. The Gijzak I and II parts have a complex, multi-measure rest in the first measure, followed by a melodic line. The Gijzak Alto and Bass parts have a similar pattern. The Gijzak K-bass part is mostly silent.

1

The musical score is written for piano and is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has six staves: the top two are empty, the third contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth, and the bottom two contain a bass line with a dynamic marking *p* in the fifth measure. The second system has six staves: the top two are empty, the third contains a melodic line starting with a dynamic marking *p* and a slur over the first four measures, with a dynamic marking *f* in the fifth measure, and the bottom two contain a bass line. The third system has six staves: the top two are empty, the third contains a piano accompaniment with chords, and the bottom two contain a bass line. The fourth system has six staves: the top two are empty, the third contains a piano accompaniment with chords, and the bottom two contain a bass line with dynamics *p* and *f* in the first and fifth measures respectively.

2

1.

2.

The musical score consists of multiple staves. The top five staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom section includes a double bass staff, a piano staff with a grand staff (right and left hands), and a double bass staff. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and a second ending (2.).

Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The *f* marking is repeated in the second ending of the first five staves. The *pp* marking is present in the piano part.

Other markings include *Pizz.* (Pizzicato) in the piano part and *a2* (second octave) in the Violin I and Violin II parts.



Musical score for a string quartet, page 45. The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 1-6) features a strong dynamic of 'f' (forte). The second system (measures 7-12) continues with 'f' dynamics and includes 'arco' markings. The third system (measures 13-18) also maintains the 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page contains 18 staves. The top five staves are mostly empty, with rests. The sixth and seventh staves contain melodic lines with dynamics *mf* and *f*. The eighth and ninth staves contain piano accompaniment with dynamics *pp* and *mf*. The tenth and eleventh staves are empty. The twelfth and thirteenth staves are empty. The fourteenth and fifteenth staves are empty. The sixteenth, seventeenth, and eighteenth staves contain piano accompaniment with dynamics *p* and *mf*.

6

Musical score for a piano piece, page 47. The score consists of 11 systems of staves. The first system has five empty staves. The second system has five staves with music, including dynamics like *f* and *mf*. The third system has five staves, with the bass line starting with *p* and *pp*. The fourth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *pp*. The fifth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The sixth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The seventh system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The eighth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The ninth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The tenth system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The eleventh system has five staves, with the bass line starting with *p* and *mf*. The score is in G major and 4/4 time.



The musical score for page 9 consists of 14 staves. The top two staves are for the first and second violins, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The next four staves are for the first and second violas and the first and second cellos, all in treble clef with the same key signature. The fifth staff is the double bass, in bass clef with the same key signature. The sixth and seventh staves are for the first and second flutes, both in treble clef with the same key signature. The eighth staff is for the oboe, in treble clef with the same key signature. The ninth and tenth staves are for the first and second clarinets, both in bass clef with the same key signature. The eleventh staff is for the bassoon, in bass clef with the same key signature. The twelfth staff is for the contrabassoon, in bass clef with the same key signature. The thirteenth and fourteenth staves are for the first and second bassoons, both in bass clef with the same key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions include *Pizz.* (pizzicato) for the strings, *Div.* (divisi) for the woodwinds, and *uniss.* (unison) for the bassoon. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4 throughout the page.



This page contains a complex musical score with multiple staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4 throughout the piece.

The score includes several systems of staves:

- System 1:** Five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *f* and *a2*.
- System 2:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *f* and *p*.
- System 3:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 4:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 5:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 6:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 7:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 8:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 9:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.
- System 10:** Five staves. The first four are treble clefs, and the fifth is a bass clef. Dynamics include *p* and *f*.

The score features various musical notations, including rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings. The overall structure is highly detailed and technically demanding.

12 Allegretto

The musical score is written for five staves. The first four staves are for the upper voices, and the fifth is for the piano. The piano part includes a 'Pizz.' instruction. The dynamics are marked as *f* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The tempo is marked 'Allegretto' and the piece number is '12'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The piano part has a 'Pizz.' instruction in the first measure. The dynamics are marked as *f*, *pp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

This musical score page, numbered 13, contains multiple systems of staves. The first system includes five staves with dynamic markings of *f* and *mf*. The second system consists of six staves, with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The third system has five staves, featuring *f*, *p*, and *pp* dynamics. The fourth system includes five staves with *f* and *p* markings. The fifth system has two staves with *f* and *p* dynamics. The sixth system consists of five staves, with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The final system on the page includes five staves with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The score uses various musical notations, including treble and bass clefs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*.

This musical score page, numbered 14, contains a complex arrangement of multiple staves. The top system features five staves with melodic lines and dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The middle section consists of six staves, including two grand staves (treble and bass clef) and two piano staves, with dynamic markings of *p* and *f*. The bottom section includes five staves, with dynamic markings of *p* and *f*. The score is characterized by frequent use of slurs, repeat signs, and dynamic changes, indicating a piece with significant contrast and texture.

This page of a musical score, numbered 15, contains multiple systems of staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked with 'f' (forte) throughout the piece. The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. The first system has five staves, the second has four, the third has five, and the fourth has five. The fifth system is empty, and the sixth system has five staves. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is written in a standard musical notation style, with clefs and notes clearly visible.



17

The musical score is written for a 17-measure piece. It features multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a double bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure is a repeat sign. The second measure has an 'a2' marking above the first staff. The third measure has a 'ff' marking below the first staff. The fourth measure has a 'ff' marking below the first staff. The fifth measure has a 'ff' marking below the first staff. The sixth measure has a 'ff' marking below the first staff. The seventh measure has a 'ff' marking below the first staff. The eighth measure has a 'ff' marking below the first staff. The ninth measure has a 'ff' marking below the first staff. The tenth measure has a 'ff' marking below the first staff. The eleventh measure has a 'ff' marking below the first staff. The twelfth measure has a 'ff' marking below the first staff. The thirteenth measure has a 'ff' marking below the first staff. The fourteenth measure has a 'ff' marking below the first staff. The fifteenth measure has a 'ff' marking below the first staff. The sixteenth measure has a 'ff' marking below the first staff. The seventeenth measure has a 'ff' marking below the first staff.

\* По указанию автора партии 1 гиджаков во втором проведении репризы должны играть также най пикколо и чанги.





The musical score for page 19 consists of several systems of staves. The first system includes two treble clef staves with dynamics *mf* and *mf*, and two empty bass clef staves. The second system features four staves: two treble clef staves with dynamics *p* and *p*, and two bass clef staves with dynamics *f* and *p*. The third system has two empty treble clef staves and two bass clef staves with dynamics *p* and *p*. The fourth system includes two empty grand staff systems. The fifth system features two treble clef staves and two bass clef staves with dynamics *f* and *f*, and a bass clef staff with the instruction *Pizz.* and dynamic *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 20, contains 18 staves of music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are also performance instructions like *arco* in the lower right section. The score is organized into systems, with some staves containing repeat signs (slashes with dots) and others featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The overall layout is typical of a professional musical manuscript.



This page of musical notation is arranged in two systems. The first system consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Contrabasses) and the second system consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Contrabasses). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system continues this material, with some staves showing rests and others showing active musical lines. The notation is written in a standard musical style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.



23

24

The musical score is divided into two systems, measures 23 and 24. The first system (measures 23-24) features five staves. The top two staves (treble clef) have a dynamic marking of *mf* in measure 23, which changes to *f* in measure 24. The third and fourth staves (treble clef) have a dynamic marking of *p* in measure 23, which changes to *f* in measure 24. The fifth staff (bass clef) has a dynamic marking of *p* in measure 24. The second system (measures 23-24) features six staves. The first two staves (treble clef) have a dynamic marking of *p* in measure 23, which changes to *p* in measure 24. The third and fourth staves (treble clef) have a dynamic marking of *p* in measure 23, which changes to *p* in measure 24. The fifth staff (bass clef) has a dynamic marking of *p* in measure 23, which changes to *p* in measure 24. The sixth staff (bass clef) has a dynamic marking of *p* in measure 23, which changes to *p* in measure 24. The third system (measures 23-24) features six staves. The first two staves (treble clef) have a dynamic marking of *pp* in measure 23, which changes to *pp* in measure 24. The third and fourth staves (treble clef) have a dynamic marking of *pp* in measure 23, which changes to *pp* in measure 24. The fifth staff (bass clef) has a dynamic marking of *pp* in measure 23, which changes to *pp* in measure 24. The sixth staff (bass clef) has a dynamic marking of *pp* in measure 23, which changes to *pp* in measure 24.

This page of a musical score, numbered 25, contains multiple systems of staves. The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the fifth measure of the first system. The second system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The third system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The fourth system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The fifth system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The sixth system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The seventh system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The eighth system consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The music is characterized by a strong rhythmic drive and a consistent use of the forte dynamic.

26 Allegro

rit.

The musical score is arranged in 12 systems. The first system contains a 'rit.' marking above the staff. The second system begins with a double bar line and a  $\frac{2}{4}$  time signature, followed by a *f* dynamic marking. The score features various instruments including strings, woodwinds, and brass, with detailed notation for notes, rests, and articulation.

This musical score page contains measures 27 through 30. It is organized into three systems of staves. The first system (measures 27-28) features four staves: the top two staves are marked *mf* and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes; the third staff has a long melisma; the bottom staff is a bass line with whole notes. The second system (measures 29-30) features five staves: the top two staves are marked *p* and contain chords; the third and fourth staves are marked *p* and contain rhythmic patterns with accents; the fifth staff is a bass line with whole notes. The third system (measures 31-32) features five staves: the top two staves are marked *mf* and contain melodic lines; the third staff is marked *p* and contains a rhythmic pattern; the bottom two staves are marked *p* and contain a bass line with whole notes. The score includes repeat signs and dynamic markings such as *mf* and *p*.



Musical score for page 29, featuring multiple staves with musical notation, dynamics (p, f), and articulation marks. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves grouped together by a brace on the left. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

1. | 2.

The musical score is arranged in systems. The first system consists of five staves. The second system consists of five staves. The third system consists of five staves. The fourth system consists of five staves. The fifth system consists of five staves. The sixth system consists of five staves. The seventh system consists of five staves. The eighth system consists of five staves. The ninth system consists of five staves. The tenth system consists of five staves. The eleventh system consists of five staves. The twelfth system consists of five staves. The thirteenth system consists of five staves. The fourteenth system consists of five staves. The fifteenth system consists of five staves. The sixteenth system consists of five staves. The seventeenth system consists of five staves. The eighteenth system consists of five staves. The nineteenth system consists of five staves. The twentieth system consists of five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A double bar line is present, with first and second endings indicated above it. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

The image shows a page of musical notation for a string quartet, page 72. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves for violins, two for violas, and two for cellos/double basses. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes various articulations like accents and slurs. The score is divided into two systems, each with four measures.

The first system consists of four measures. The first three measures show the violins playing a melodic line with accents, while the violas and cellos play a harmonic accompaniment. The fourth measure of the first system shows a change in the texture, with the violins playing a more active melodic line and the violas and cellos providing a steady accompaniment.

The second system also consists of four measures. The first three measures continue the melodic and harmonic development, with the violins playing a melodic line and the violas and cellos providing a harmonic accompaniment. The fourth measure of the second system shows a change in the texture, with the violins playing a more active melodic line and the violas and cellos providing a steady accompaniment.

31

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It consists of the following parts from top to bottom:

- Violin I and II (5 staves)
- Violoncello and Double Bass (4 staves)
- Flute I and II (2 staves)
- Oboe I and II (2 staves)
- Clarinet I and II (2 staves)
- Bassoon and Contrabassoon (2 staves)
- Trumpet I and II (2 staves)
- Trombone I and II (2 staves)
- Timpani (1 staff)
- Percussion (1 staff)
- Conductor's part (1 staff)

The score begins with a measure marked '31'. The first five staves (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) are marked with a forte dynamic (*ff*). The woodwind and brass sections (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Trombone) are marked with a piano dynamic (*p*). The percussion and timpani parts are marked with a fortissimo dynamic (*fff*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a trill in the top string part. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4.

## МУНДАРИЖА

Сўз боши .....	3
Уйғур фольклори ва «Бу чинор» кўшиғи хақида .....	6
«Бу чинор» кўшиғига А.Козловскийнинг ижодий ёндашуви .....	13
«Бу чинор» кўшиғига Д.Зокировнинг ижодий ёндашуви .....	19
Хулоса .....	27
Библиография .....	28
Нота иловалари .....	30

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	3
Об уйгурском фольклоре и песне «Бу чинар» .....	6
Творческий подход А.Козловского к песне «Бу чинар» .....	13
Творческий подход Д.Закирова к песне «Бу чинар» .....	19
Заключение .....	27
Библиография .....	28
Нотные приложения .....	30

**Акрам Абдулазизович ХАШИМОВ**

**Уйғур халқ мусиқаси  
Ўзбекистон композиторлари ижодида  
(«Бу чинар» халқ кўшиғи талқинида)**

**Уйгурская народная музыка в творчестве  
композиторов Узбекистана  
(на примере народной песни «Бу чинар»)**

ўқув-услубий кўлланма

**ўзбек ва рус тилларида**

Мухаррирлар *Ҳ.Йўлдошева, С.Раҳмонова, И.Шакирова*  
Техник муҳаррир *Н.Имомов*  
Мусахҳиҳ *О.Игамбердиев*  
Оригинал макетни *А.Рўзиқулов* тайёрлаган

**АБ №38**

Босишга 10.07.2008 йилда рухсат этилди. Бичими  $84 \times 108 \frac{1}{8}$ .

Шартли б.т. 8,5. Нашр б.т. 9,5. Адади 250 нусха.  
Буюртма № 15-2008. Баҳоси шартнома асосида.

Оригинал макет Ўзбекистон давлат консерваториясининг  
Таҳрир-нашриёт бўлимида тайёрланди ва чоп этилди.  
700027. Тошкент, Ботир Зокиров кўчаси, 1-уй.