



ЎЗБЕКИСТОН RESPУБЛИКАСИ
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

(6-7 май 2009 й.)

XX-XXI асрларда бадиий-иждодий жараён

МАВЗУИДАГИ RESPУБЛИКА ИЛМИЙ-АМАЛИЙ
КОНФЕРЕНЦИЯ МАТЕРИАЛЛАРИ

Художественный творческий процесс в XX-XXI веках

МАТЕРИАЛЫ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

(6-7 мая 2009 г.)



Тошкент
2010

Ушбу тўпладан Ўзбекистон давлат консерваториясида 2009 йил 6-7 май кунлари «XX – XXI бадиий ижодий жараён» мавзuida ўтказилган Республика илмий-амалий конференция материаллари ўрин олган. Унда композиторлик ижодиёти, мусиқа ижрочилиги ва педагогикасининг долзарб муаммоларига бағишланган маърузалар келтирилган. Тўплам олий таълим муассасалари ўқитувчи ва талабалари ҳамда замонавий мусиқа санъати ва педагогикаси соҳалари билан қизиқувчилар учун мўлжалланган.

В данном сборнике публикуются материалы, отражающие работу Республиканской конференции, посвященной изучению вопросов художественного творческого процесса в музыкальном искусстве XX – начала XXI века. В нем представлены доклады по актуальным проблемам композиторского творчества, музыкального исполнительства и педагогики. Сборник предназначен педагогам и студентам высших образовательных учреждений, всех интересующимся вопросами современного музыкального искусства и педагогики.

Масъул муҳаррир ва тузувчи:

Ғофурбеков Т.Б., Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, профессор.

Таҳрир хайъати:

Галушенко И.Г., санъатшунослик фанлари номзоди, профессор.
Абророва М.Ф., катта ўқитувчи
Умарова Г.М., ўқитувчи

Такризчилар:

Қосимхўжаева С.Б., М.Улуғбек номидаги Ўзбекистон Миллий университети санъатшунослик кафедраси мудири, санъатшунослик фанлари номзоди, доцент.

Красуцкая Л.И., Ўзбекистон давлат консерваторияси мусиқа назарияси кафедраси доценти, санъатшунослик фанлари номзоди.

Ответственный редактор и составитель:

Ғафурбеков Т.Б., Заслуженный деятель искусств Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор.

Редколлегия:

Галушенко И.Г., кандидат искусствоведения, профессор.
Абророва М.Ф., старший преподаватель
Умарова Г.М., преподаватель

Рецензенты:

Касымходжаева С.Б., Зав. кафедрой искусствоведения Национального университета им. М.Улуғбека, кандидат искусствоведения, доцент.

Красуцкая Л.И., кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Государственной консерватории Узбекистана.

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА И СОСТАВИТЕЛЯ

Прошедшая в мае 2009 года на базе Государственной консерватории Узбекистана Республиканская научно-практическая конференция «Художественный творческий процесс в XX-XXI веках» рассмотрела вопросы музыкального творчества, исполнительства и педагогики в контексте интеллектуально-духовных запросов общества. Музыкальное искусство XX – начала XXI веков дало мировой музыкальной культуре огромный художественный материал, требующий глубокого осмысления и анализа с современных эстетических позиций, с применением современных методологических подходов к его изучению. В этом смысле данная конференция явилась важным этапом в исследовании сложнейших процессов художественного творчества, музыкального исполнительства и педагогики.

В работе конференции приняли участия видные ученые и педагоги республики, в своих докладах и выступлениях осветили широкий круг вопросов, концентрируя внимание на методологических проблемах, перспективах развития композиторского творчества, исполнительского искусства, совершенствования педагогики. Программа конференции включала пленарное и секционные заседания, на которых обсуждались вопросы композиторского творчества, истории музыкальной культуры в контексте проблем современности, исполнительского анализа сочинений композиторов XX века и начала XXI века, деятельности учреждений культуры и искусства, современных течений джазового и эстрадного искусства.

Представленные в сборнике материалы докладов и выступлений демонстрируют разнообразие научно-исследовательских подходов к рассмотрению художественного творческого процесса, составляющего сущность человеческой деятельности в сфере познания мира как объекта культуры. Они свидетельствуют об актуальности поставленных задач участниками конференции основополагающих закономерностей художественного творчества, исполнительства и педагогики.

ПРИВЕТСТВИЕ УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ

Д.А.Мурадова, ректор Государственной консерватории Узбекистана,
кандидат искусствоведения, профессор

Уважаемые коллеги!

Открывая Республиканскую конференцию, я прежде всего хочу приветствовать наших гостей и моих коллег, педагогов, студентов, пожелать им успешной работы. Я считаю своим долгом принести глубокую благодарность оргкомитету, который проявил такой горячий интерес к нашей конференции, провел подготовительную работу и сделал всё возможное, для того, чтобы создать наилучшие условия для работы конференции. Думаю, что именно сейчас в начале третьего тысячелетия настало время для подведения итогов путей развития искусства в XX веке и обозначения перспектив их изучения в наступившем столетии.

В этом аспекте наша конференция будет иметь особое, не только научное и практическое, художественное, но и историческое, методологическое значение. Одной из коренных проблем в развитии музыкальной культуры является сохранение преемственности, жизни традиций в современных формах искусства. В Узбекистане сформировалась солидная композиторская школа видных талантливых художников нового поколения, владеющих всеми средствами композиторской техники, опирающихся на национальные традиции. Их творчество требует глубокого анализа.

Позвольте выразить надежду, что работа конференции послужит стимулом к более интенсивной и углубленной разработке вопросов, стоящих на повестке дня, и будет способствовать дальнейшему развитию отечественной музыкальной науки.

Н.С.Шарипов, ЎзР Маданият ва спорт ишлари вазирлиги таълим
муассасалари, фан ва кадрлар тайёрлаш бошқармаси бошлиғи

Барча илмий-амалий анжуман қатнашчиларини самимий қутлайман. Янги асрга кадам қўяётган бир вақтда, ўтган XX аср мусиқа санъатига баҳо бериш, қилинган ишларни сарҳисоб қилишнинг айнаи вақти келди деб ўйлайман. Эътироф этиш жоизки, Ватанимиз бебаҳо мусиқий анъаналарга ва қадимий маънавий меросга эгадир. Истеъдодли олимларимизнинг довуғи бутун дунёга таралмоқда. Анжуман мавзуси, унда қўйилган масалалар кенг қамровлилиги билан эътиборга молик. Ўйлайманки, мазкур анжуман тўпланган илмий ва амалий тажрибани умумлаштиришга,

бугунги кунда долзарб масалалар доирасини белгилаб олишга хизмат қилади. Анжуман қатнашчиларига муваффақият тилайман.

С.М.Бегматов, ЎзДК илмий-ижодий ишлари бўйича проректори,
санъатшунослик фанлари номзоди, профессор

Ташкилий қўмита аъзолари номидан конференция қатнашчиларини қутлашга ижозат берсангиз. Республикамизнинг ўқув-таълим муассасаларидан, театр ва концерт уюшмаларидан ташриф буюрган иштирокчиларига анжуманда муваффақиятли қатнашишларига ижодий баркамоллик тилайман. Шуниси қувонарлики, бу йилги конференциямизга Озарбайжондан, Боку давлат консерваториясининг олимларидан бири Аббаскули Нажафзаде Исмаилович ўзининг барча халқларга мансуб бўлган мақоласи билан қатнашиш истагини билдирди. Гарчи, илмий-амалий анжуман республика миқёсида ўтказилиши кўзда тутилган бўлса-да, биз олимнинг тақдим этган мавзуси долзарб ҳамда қизиқарли эканини инобатга олиб, анжуманга таклиф этишга қарор қилдик.

Барча қатнашчиларга ўз номидан, қолаверса, ташкилий қўмита аъзолари номидан самимий миннатдорчилик билдираман.

Т.Б.Ғофурбеков, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби,
санъатшунослик фанлари доктори, профессор

Конференциямиз XX ва XXI асрлардаги бадиий ижодий жараёнга бағишланган. Яқун топган аср санъати тадқиқотчи, олимлар олдига қатор долзарб масалаларни кўндаланг қўйгани маълум. Икки аср кесимида бадиий ижодиёт соҳасининг ривожланиш жараёнларини чуқур ва ҳар томонлама таҳлил ва тадқиқ этиш ўта зарурдир. Мазкур мавзу санъатшунослик соҳасига доир бўлсада, ижтимоий ҳаёт, инсоният цивилизацияси, бугунги кунда долзарб бўлган экологик муаммо, атроф муҳитни сақлаш қабилар билан чамбарчас боғлиқ. Биз конференциямизда атоқли олим устозлар қаторида, ёш авлод вакиллари, яъни республикамизнинг турли ўқув-муассасаларидан ташриф буюрган ёш ўқитувчилар, аспирант ва тадқиқотчиларнинг қатнашишларини маъқул деб топдик.

Конференция қатнашчиларига илмий муваффақиятлар тилаб, ялпи мажлисни очик деб эълон қиламан.

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Д.А.Мурадова

*кандидат искусствоведения, профессор,
ректор ГКУз*

О РОЛИ ФЕСТИВАЛЕЙ, ПРОВОДИМЫХ В УЗБЕКИСТАНЕ, В ПРОПАГАНДЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Обращаясь к теме о роли фестивалей в пропаганде национальных музыкальных традиций на примере Узбекистана, я ясно отдаю себе отчёт в том, что на сегодняшний день во многих странах мира, и прежде всего на территории геокультурного пространства юго-восточной Евразии накоплен богатый опыт проведения мероприятий такого рода. Так, например, международные музыкальные форумы, проводимые в Азербайджане, Японии, Индии, Турции, Египте, Корее, завоевавшие в мире огромную популярность, могли бы стать объектом для специального исследования. Это тем более актуально, что начиная со второй половины XX века, практический интерес к исконно-национальным пластам культуры, в том числе музыкальным, убедительнее всего реализуется в рамках международных фестивальных программ, где отмечены наиболее плодотворные результаты. И потому, представляется, что изучение любого опыта в этой области даёт основание как для постановки самой проблемы, так и для её теоретического осмысления.

Следует также оговорить ещё один момент. В Узбекистане пропаганда национальных музыкальных традиций ведётся в различных направлениях. Фестивали и конкурсы – это лишь одно из звеньев многогранной работы. В качестве исходной позиции, очевидно, необходимо обратиться к этимологии слова «фестиваль». Как свидетельствует справочная литература, «фестиваль» или «фестивус» – слово французско-итальянского происхождения, означающее в переводе на русский язык «празднество», «радость», «веселье». И далее: смысл понятия «фестиваль» расшифровывается как «массовое торжество, периодически проводимое, чаще всего в сфере искусства, преследующее цель демонстрации наивысших достижений в той или иной области»¹.

Зафиксировано, что история фестивалей берёт своё начало в XVIII веке, в Великобритании. Однако, только в XX столетии фестивали обрели международный характер и утвердились как одна из самых популярных форм зрелищного представления. Фестивали различаются по географическому, региональному и национальному признакам, могут

¹ Музыкальная энциклопедия. Т. 5. Симон – Хейлер. –М., 1981. –С. 792.

включать несколько видов искусств или ограничиваться только одним направлением. При этом, как правило, в качестве обязательного условия организации фестивалей выдвигаются определённые требования, как-то жанровая, стилевая однотипность, локальная манера и традиции исполнения. Фестивали допускают как включение момента соревновательности, где на конкурсной основе определяются победители, так и могут быть организованы в виде концерта-смотрa. В области музыкального искусства утвердились обе формы фестиваля.

В качестве исторической точки отсчёта для Узбекистана фестивали национальной музыки здесь вошли в музыкальную жизнь, начиная с 70-х годов XX века. Известно, что именно в этот период в республике выдвинулась энергичная плеяда талантливых национальных кадров, которая стала активно внедрять идею включения в систему музыкального образования изучение музыки, опирающейся на исконно национальные традиции (изустное творчество). Как следствие этого процесса в Ташкентской консерватории была организована кафедра восточной музыки (1972) и началось периодическое проведение республиканских фестивалей в форме смотров и конкурсов. Этот первый этап, охватывающий приблизительно период с 1971 по 1980 гг., в широком смысле можно охарактеризовать как образовательный, поскольку во главу угла были поставлены учебно-методические задачи, а именно: внедрение в учебно-исполнительскую и концертную практику национального репертуара, возрождение интереса молодёжи к освоению исполнительской манеры бесценных образцов музыкального наследия, привлечение к преподавательской деятельности корифеев изустно-традиционной системы обучения, что, в конечном счёте, привело к укреплению престижа профессии «исполнитель традиционной музыки». Несмотря на отдельные издержки, к числу которых, например, можно отнести недостаточную требовательность к отбору репертуара, ибо чаще всего пропагандировались в основном популярные сочинения, следует всё же признать, что поставленные на данном этапе методические задачи были успешно решены.

Следующий этап – 1980-1991 годы может быть обозначен как «движение вширь». Увеличивается не только количество самих фестивалей-конкурсов, но и их возрастная ориентация. Не менее важным представляется и тот фактор, что на этих фестивалях-конкурсах главные усилия были направлены на выявление музыкантов, способных продемонстрировать высокий уровень исполнительского мастерства, что в самое ближайшее время позитивно сказалось на общем подъёме профессионализма. И потому вполне закономерным следствием этого процесса явился весомый результат: лауреаты фестивалей-конкурсов тех лет и сегодня считаются признанными мастерами, своего рода «эталонными» исполнителями образцов национальной традиционной

музыки, сумевшими создать свою школу, свою манеру и стиль исполнения (Абдухошим Исмоилов, Махмуджон Тожибоев, Муножот Йулчиева).

Обретение Узбекистаном политической независимости в 1991 году обозначило новый поворот и в конкурсно-фестивальной панораме. Это и понятно, ведь изменившиеся приоритеты, связанные с новым отношением к национальной истории, осознанием значимости национальных традиций, выявлением подлинно культурных ценностей узбекского народа, не могли не отразиться и на содержании культурной политики государства в целом, а значит и на содержании фестивальных программ. Картина фестивальной жизни стала ещё более многогранной и разветвлённой. Охватывая её взглядом, представляется возможным выделить три основных направления.

Одно из них нацелена на продолжение тенденции расширения контингента участников (до 3000-5000 человек), причём ставка уже делается на одарённых детей, которые зачастую не имеют специального музыкального образования. То есть речь идёт о развитии художественно-самодеятельного творчества.

Нельзя не признать, что такая массовость, во многом способствовавшая выявлению самородков-танталов из самых отдалённых районов Узбекистана, продемонстрировала неисчерпаемость народных талантов, неиссякаемый интерес к национальным традициям и, что особенно важно, выявила новое поколение юных музыкантов, у которых обнаружилась удивительная жажда к освоению музыкального наследия и способность исполнять его на художественно убедительном уровне. Республиканские фестивали-конкурсы «Келажак овози», «Янги авлод», ежегодно проводимые под эгидой одной из самых инициативных негосударственных организаций – международного фонда «Форум культуры и искусства», – яркое тому подтверждение. Деятельность этого фонда, кстати говоря, связана с поддержкой молодёжных инициатив во всех сферах: это и учреждение образовательных грантов, и организация международных «мастер-классов», конференций, зарубежных поездок с целью обмена опытом, пропаганда творчества своих лауреатов. Словом, программа поддержки талантливой молодёжи у фонда «Форума» реализуется в полном формате.

Параллельно развивается вторая, профессиональная ветвь. Здесь, наряду с фестивалями-конкурсами учащихся и студентов, привлекает внимание появление принципиально новых форм. Одна из них условно может быть обозначена как «поисково-художественная». Она связана с учреждением конкурсов-фестивалей, преследующих возрождение забытых или утративших свою популярность бытования музыкальных пластов. Это и фестивали, посвящённые исполнительской традиции великих музыкантов прошлого – Мамуржона Узакова и Журахона Султанова, Хожи Абдулазиз Абдурасулова и обращение к таким уникальным жанрам

изустно-профессионального или фольклорного творчества как катта ашула, алла, искусство бахши. Размышляя о качестве исполнительского уровня на таких фестивалях, думается, немаловажно отметить тот факт, что данное направление, наряду с появлением целой когорты молодых музыкантов, обладающих специфической манерой исполнения и особой жанровой направленностью репертуара, стимулировало активизацию музыковедческих изысканий в этой области, что само по себе заслуживает самой позитивной оценки.

В третьей группе предлагаемого перечня выделим фестивали «исследовательской» направленности, ярким примером которых является международный фестиваль «Бойсун баҳори». Связанный с раскопками в Сурхандарьинской области Узбекистана, этот международный проект открыл мощный древний пласт – культуру Бойсуна. Культуру, характеризующуюся специфическими особенностями, изучение которых потребовало многолетних усилий специалистов из разных областей знаний: археологов, литературоведов, источниковедов, искусствоведов, музыковедов и др. Фестивали «Бойсун баҳори» представили на суд широкой аудитории уникальный материал итогов этой грандиозной научно-практической деятельности, нашедшей отражение в различных публикациях, конференциях, кино и видеоматериалах, концертных программах. Совершенно очевидно, что с точки зрения художественно-исторической, фестиваль «Бойсун баҳори» – пример качественно нового наполнения традиционного смысла понятия «фестиваль».

Особое место в иерархии фестивалей, проводимых в Узбекистане, отводится международному музыкальному фестивалю «Шарқ тароналари». Его уникальность уже заложена в комплексности поставленных задач. С одной стороны, он, безусловно, относится к категории просветительских. Ведь знакомство с таким стилевым богатством и разнообразием национальных культур, представляемым на фестивале «Шарқ тароналари», не только обогащает эстетически, но и восполняет знания, расширяет кругозор, просвещая и дополняя наши представления о культурах стран Востока. С другой стороны, необходимо учитывать, что национальное искусство на этом фестивале репрезентируется на высочайшем профессиональном уровне, и потому он, безусловно, может быть отнесён к числу мероприятий профессионального ранга.

При этом очевидно, что профессионализм здесь демонстрируется на уровне соответствия между собой целого ряда параметров – певческой и инструментальной манеры исполнения, дизайна костюмов, грима, искусства танца, то есть факторов музыкальных и немusикальных. Если при этом учесть, что все усилия подчинены одной идее – воссозданию «подлинно национального стиля», то можно без преувеличения констатировать, что фестиваль «Шарқ тароналари» является редким

примером синтетического типа фестивалей, где предусмотрено сочетание национально-самобытных, просветительских, профессиональных и научно-исследовательских тенденций, присущих единичным музыкальным фестивалям конца XX-XXI веков. В современных условиях, когда искусство достижения зрелищности обладает целой индустрией эффективных средств воздействия, прямой контакт с аудиторией, где главным инструментом общения выступает «живое» исполнение, трудно переоценить. Тем более, что само действие происходит на фоне многовековой Истории, сохранившей до наших дней этот удивительный архитектурный памятник – самаркандский «Регистан», чьи монументальные сооружения, покоряют величием духа и мастерством творения человеческих рук.

Международные музыкальные фестивали «Шарқ тароналари» – объект для специального изучения. Тем не менее не могу ещё раз не подчеркнуть, что значение этого музыкального форума далеко выходит за рамки культурного события Узбекистана. Его международный статус сегодня определяется не только количественными показателями, а именно, увеличением из года в год числа стран-участников, но и признанием специалистов, и прежде всего музыкантов, высокого профессионального качества содержания (уровнем организации, художественных целей и задач, отбора).

Нам удалось очертить лишь самые общие контуры объявленной темы. За её рамками остался развёрнутый перечень фестивалей, в которых узбекская национальная традиционная музыка представлена наряду с другими стилевыми направлениями. Кроме того, в Узбекистане существуют и специальные конкурсы, учреждённые Президентом РУз («Нихол», «Имени Зульфийи», «Ягонасан, муқаддас, Ватан»), по итогам которых также проводятся фестивали, где отдельный блок составляет номинация «узбекская традиционная музыка». Словом, общая картина достаточно разнообразна. Не преследуя цель утомить фактологией, хочу лишь заострить внимание на некоторых проблемных аспектах, которые для современной музыкальной жизни Узбекистана представляются важными. Речь идёт о фестивалях республиканского уровня:

- к сожалению, в погоне за массовостью произошло смешение профессиональных и самодеятельных фестивалей, что негативно сказывается как на исполнительском уровне, так и на ценности результатов;

- подготовка фестивалей, в частности, определение целей и задач, нуждаются в серьёзном обсуждении, причём в профессиональной аудитории, ибо в последние годы в программах фестивалей исполнение традиционной национальной музыки стоит в одном ряду с эстрадной, где допускается фонограмма;

- назрела необходимость определения и категоричности проводимых фестивалей. Этот момент особенно важен в связи с тем, что в Узбекистане лауреаты отдельных конкурсов имеют право поступления в высшее образовательное заведение без вступительных экзаменов.

По-видимому, схожую ситуацию можно наблюдать и в других государствах, но это обстоятельство лишь усиливает необходимость решения назревающих проблем. Несмотря на имеющиеся место трудности, все же хотелось бы подчеркнуть, что перспективы развития фестивального движения обнадеживают. И прежде всего потому, что правительство Узбекистана уделяет огромное внимание этой сфере. Понимая важность задачи пропаганды национальных музыкальных традиций, сохранения исконно национальной исполнительской культуры разработаны долгосрочные программы, в их реализации вовлечены десятки неправительственных фондов и творческих организаций. Что же касается результатов, то, в какой-то мере показателен уже тот факт, что в последние три года число фестивалей, посвящённых узбекской национальной музыкальной культуре, проводимых только на республиканском уровне, возросло почти вдвое (в 2006 году их было 7, а в 2009 году – 15). Отрадно и то, что самый большой конкурс при поступлении в Государственную консерваторию Узбекистана наблюдается среди абитуриентов по специальности «традиционное инструментальное и вокальное исполнительство» (11, 5 человек на одно место при конкурсе по эстраднему направлению, например, 5:1).

Ежегодно сотни юных музыкантов в Узбекистане мечтают завоевать высокое звание лауреата, причём число желающих по направлению «традиционное исполнительство» из года в год растёт. И, думается, свою лепту здесь вносят десятки фестивалей и конкурсов, открывающих талантливой молодёжи возможность для творческого дерзания, удовлетворения профессиональных амбиций и общественного признания. А это значит, что поставленные цели оправданны и затраченные усилия не напрасны.

Б.Ғ.Азимов
*педагогика фанлари номзоди,
А.Қодирий номидаги ТДМИ
чолғу жамоаларига раҳбарлик кафедраси доценти*

МИЛЛИЙ ЧОЛГУЛАР ОРҚАЛИ БАДИИЙ ЖАМОАЛАР ТАШКИЛОТЧИЛАРИНИ ТАЙЁРЛАШ МАСАЛАЛАРИ

«Келажакда Ўзбекистон юксак
даражада тараққий этган иқтисоди
билангина эмас, балки билимдон,
маънавий жиҳатдан етук фарзандлари
билан ҳам жаҳонни қойил қилиши
лозим!»

И.А.Каримов

Бугунги кунда ёш авлодни миллий мафкурамиз руҳида тарбиялаш, санъат ва бадиий ижод орқали уларнинг маънавий дунёсини шакллантириш муҳим вазифалардан бири ҳисобланади. Мусиқа санъати қадимдан комил инсонни тарбиялаш ишига муносиб ҳисса қўшиб келади.

Давлат ҳужжатларида таълим-тарбиянинг мазмуни миллий асосга таянган ҳолда ташкил қилиниши лозимлиги уқтирилади. Шунинг учун ҳам санъат ва маданият йўналишидаги ўқув даргоҳларига катта эътибор қаратилган.

Жумладан, Абдулла Қодирий номидаги Тошкент давлат маданият институти жамоаси турли санъат йўналишидаги ҳаваскорлик жамоаларига раҳбарлар, ташкилотчилар тайёрлаш, таълим-тарбия ишларининг мазмундорлигини ошириш, ижро малакаларини пухта эгаллаш, тарихий ва маданий мероснинг ёшларни ўзлигини англашдаги ўрни, репертуар танлаш ва услубиётини ўргатишда маълум даражада тажрибага эгадирлар. Устоз-шогирд тизимининг йўлга қўйилиши, таълим-тарбия ишига эътибор берилиши натижасида талабаларимиз яхши кўрсаткичларга эга бўлмоқдалар.

Мамлакатимиз – Ўзбекистонни буюк давлатга айланишида таълим-тарбия ишларини самарали олиб бориш, ёшларни замонавий илм-фан, маданият, санъат, техника, технология ютуқлари билан мунтазам равишда таништириб бориш муҳим аҳамиятга эга. Бугун юртимизда ҳеч кимдан кам бўлмаган навқирон авлод вояга етмоқда.

«Таълим тўғрисида»ги ҳамда «Кадрлар тайёрлаш миллий дастури» қонунлари, «Болалар мусиқа ва санъат мактабларининг моддий-техник базасини мустаҳкамлаш ва уларнинг фаоллигини янада яхшилаш бўйича 2009-2014 йилларга мўлжалланган давлат дастури тўғрисидаги» Ўзбекистон Президенти қарори фикримизнинг далилидир.

Мустақиллик йилларида кўпгина ютуқларга эришилди. Спорт мусобақаларида жаҳон чемпионлари, санъатда халқаро танлов ғолиблари, республика миқёсидаги турли кўрик-танловлар совриндорлари сони кўпайиб бормоқда. Глиэр ва Успенский номидаги республика ихтисослаштирилган академик лицейлари ўқувчиларининг хориж мамлакатларида муваффақиятли чиқишлари, Ўзбекистон давлат консерваторияси талабаларининг ютуқлари ҳаммамизга маълум.

А.Қодирий номидаги ТДМИ ҳам бундай ютуқларга ўз ҳиссасини қўшиб келмоқда. Масалан, Нодира Пирматова «Шарқ тароналари» халқаро мусиқа фестивалида 1-ўрин (2005) ва Озарбайжон пойтахти Боку шаҳрида «Муғом олами» халқаро фестивалида концерт дастури билан қатнашиб, диплом билан тақдирланди (2009).

Матлуба Дадабоева «Шарқ тароналари» халқаро мусиқа фестивалида 1-ўрин (2009 й.), Республика танловлари ғолиблари, «Ниҳол», «Хазина», ёш ижрочилар танлови дипломантлари (Х.Бекназаров), хор, оркестр, ансамбль, фольклор-этнографик жамоаларининг фестиваллардаги қатнашишлари ҳам талабаларимизнинг билими, маҳорати ошганлигидан далолатдир.

Наврўз, Мустақиллик байрамларида ҳам жамоамизга билдирилган ишонччи оқлаб, катта сахнада қатнашмоқдалар. Буларнинг ҳаммаси устоз-ўқитувчиларнинг меҳнати, тажрибаси, маҳорати орқали юзага чиқмоқда. Лекин олдинда қилинадиган ишлар кўплигини таъкидлаб ўтиш лозим. Ҳар биримиз ўз фаолиятимизга танқидий нуқтаи назардан қараб, келажагимиз эгалари – ёшларни билимдон, меҳнатсевар, маданият ва санъат соҳасида юксак савияли қилиб тарбиялашимиз зарур. Ушбу вазифаларни бажариш абитуриентларни қабул қилишдан бошланиб, ўқув жараёни, амалиёт даври ҳамда якуний Давлат аттестацияси ва ўқишдан кейинги меҳнат фаолиятидаги кўрсаткичлари билан давом этади.

Ҳозирги замон дунёсининг глобаллашуви инсониятни қуйидагиларни унутмасликка даъват этади: олам турли-туман ва бир вақтнинг ўзида яхлитдир, бир хил жараёнларга нисбатан ҳар хил ёндашувлардан қочиб бўлмайди, чунки маданиятларнинг турличалиги шуни тақазо этади, лекин шу билан бирга улар ҳар бир социал субъектлар учун ҳам, бутун олам учун ҳам хавфлидир.

Бугунги кунда глобал сўзи тез-тез ишлатиладиган бўлди. Биз юқорида айтиб ўтган вазифалардан ўрин олган долзарб масалалар қаторига:

1. Замонавий ўқув жиҳозларидан фойдаланишда уч нарсага эътибор бериш: глобал фикрлаш, глобал яроқлилиқ, глобал профессионаллик.

2. Профессор-ўқитувчилар малакасини мунтазам ошириб бориш. Чунки талабанинг дунёқараши глобаллашув шароитида шаклланмоқда (интернет тармоғидан фойдаланиб, дунё янгиликларидан хабардор бўлиб бормоқда). Шунинг учун устоз-мураббий ҳам юқори даражада хабардор бўлиши керак.

Ўзимизнинг анъанавий усулимизга келсак:

- бир соатлик яхши дарс – йирик бир асардир деган ибора бор (қалб ҳарорати билан пиширилган ош ҳам мазали бўлади);

- талабани ўз кучига ишонтира олиш, индивидуал хусусиятига қараб вазифа бериш;

- берилган вазифа тушунарли ва ривожлантиришга йўналтирилган бўлиши;

- вазифа тезкорлик билан бажарилиши, мазмуни, аҳамияти таҳлил қилиб борилиши;

- асар устида мустақил ишлаш малакаларини эгаллаш ҳам муҳим ўрин тутди.

Халқ маданий мероси – бебаҳо хазина, у авлоддан-авлодга ўтиб, сайқалланиб келмоқда.

Президентимиз И.А.Каримов «Юксак маънавият – енгилмас куч» асарида «Бизнинг миллий анъаналаримизга, ахлоқ-одоб қоидаларига мутлақо тўғри келмайдиган клиплар, турли тиллардаги сўзларни қориштириб ёки талаффузни атайлаб бузиб айтиш каби номуносиб ҳаракатларни айрим ёш ижрочилар ўзи учун қандайдир янгича услуб деб билаётгани, менимча, санъатни, унинг моҳияти ва аҳамиятини тушунмасликдан бошқа нарса эмас. Маданий жамоатчилигимиз, авваламбор муסיқашунос олимлар, устоз-санъаткорлар, композиторлар, ёзувчи ва журналистлар, кўп сонли санъат ихлосмандлари бундай масалалар юзасидан ўз фикрини очиқ билдириб бориши, шу тариқа ёшларимизга тўғри тарбия беришимиз ҳам қарз, ҳам фарз, деб ўйлайман»¹.

Инсон дунёга келиб, ҳаёт мазмунини билишга, аждодлар босиб ўтган шарафли йўл ва хизматларини англашга, ўзининг ўрнини топишга ҳаракат қилади. Бу борада талаба-ёшларга ёрдам бериш мақсадида, айниқса санъат ва маданият йўналишидаги ёшларнинг етук мутахассис бўлиб вояга етишишларида қуйидагиларга амал қилиш лозим деб ҳисоблаймиз:

- машғулотларда (гуруҳли ва якка) таълим-тарбияга ижобий таъсир этувчи муҳит яратиш;

- талабаларнинг қизиқишларини инобатга олиб мустақил ишлашга, ижодий изланишга йўналтириш;

- институт тадбирларида фаол қатнашишга жалб қилиб, турли байрам кечаларини ўтказишни ўргатиб бориш;

- турли танловларда иштирок этиш учун имкониятлар яратиш;

- талабаларнинг ҳисобот чиқишларини мунтазам амалга ошира бориш, ютуқ ва камчиликларини таҳлил қилиш;

- ижро репертуарларини бойитиб бориш, уларнинг тарбиявий таъсири орқали талабаларда гўзалликка меҳр уйғотиш, маънавий билимларини

¹ Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т., 2008. 142-б.

бойитиш, дунёқарашларини шакллантириш, муסיқа санъатидан завқланиш хиссини ўстириш;

- муסיқа ва кўшиқ тинглаш, уни чуқур тушуниш, ундан хаяжонлана билиш – катта бахт эканлигини ҳис қилиш.

- олий ўқув юртлари орасида ҳамкорлик ишларини амалга ошириш (талабалар орасида концерт чиқишлар қилиш, танишиш, дўстлашиш ҳам масъулиятни оширади).

Президентимиз И.А.Каримовнинг «... Ҳозирги замондаги энг катта хавф инсонларнинг қалби ва онгини эгаллаш учун узлуксиз давом этаётган мафкуравий курашдир. Эндиликда ядро майдонларида эмас, мафкура майдонларида бўлаётган курашлар кўп нарсани ҳал қилади.

Бу аччиқ ҳақиқатни ҳеч қачон унутмаслик лозим».

Ана шу келтириб ўтилган тамойиллар асосида иш олиб борилганда талабаларнинг билим, кўникма ва маҳоратлари ошиб, мутахассисликни эгаллашлари мукаммаллашади. Ҳақиқий касб эгалари сифатида барвақт шаклланади, ижодий изланиш, мустақил ишлаш учун ўзида кўникма ҳосил қилади.

Аббасгулу Наджафзаде
кандидат искусствоведения,
Азербайджан

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АГЫЗ-ГОПУЗА (ГУБНОГО ГОПУЗА) С ОДНОТИПНЫМИ МУЗЫКАЛЬНЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ НЕКОТОРЫХ НАРОДОВ

Вследствие проведенных исследований становится ясно, что изучение музыкальных инструментов в административной территории какой-либо страны неверно с точки зрения науки. По этой причине, мы решили провести сравнительный анализ агыз-гопуза с соответствующими идиофоническими музыкальными инструментами других народов. Вследствие исследований обнаружили любопытные результаты. Выяснилось, что хотя эти музыкальные инструменты одинаковы по внешнему виду и строению, они резко отличаются друг от друга по манере исполнения. Так же различия музыкальной культуры на территориях, заселенных этносами, выявляют различия в озвучивании однопипных идиофонических музыкальных инструментов.



Мы провели сравнительный анализ Азербайджанского музыкального инструмента агыз-гопуза только с несколькими однопипными и схожими музыкальными инструментами народов.

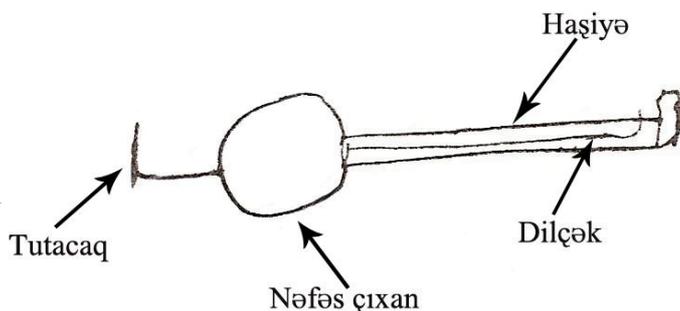
Прежде рассмотрим агыз-гопуз.

Агыз (губной) гопуз. Агыз-гопуз, является древним идиофоническим ненастраиваемым инструментом, который озвучивается путем щипкования. В своей книге «Народный музыкальный инструментарий Азербайджана» профессор Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли, доктор искусствоведения Саадет Абдуллаева дает информацию про агыз-гопуз (1, 74; 138; 424).

В стихах самого юного представителя Азербайджанской классической поэзии Микайыла Мушфига (1908-1938), мы встречаемся со знаками агыз-гопуза.

Двоюродный брат М.Мушфига, знаменитый общественный и государственный деятель, фольклорный исследователь Алигусейн Даглы (1898-1981) ведет беседу об агыз-гопузе, в статье под заголовком «Кобуз» в произведении «Озан Гаравели» (4, 68-70). По сведениям, предоставленным А.Даглы, до 1905-1907 годов, в Баку и в Апшеронских деревнях искусные ножовщики изготавливали агыз-гопуз путем выковывания косы. Этим инструментом, в основном пользовались подростки и дети.

В источнике, А.Даглы представляет рисунок агыз-гопуза который он видел в те времена.



По заметкам А.Даглы, длина агыз-гопузов сделанных в Азербайджане, не превышала одного «черека». Черек – составляет четверть метра, или же один пядь, приблизительно 220 миллиметров. Концы инструмента имели два ряда железных палочек, выступающих как зубья вилки. А.Даглы называет эти части «кромками». Между кромками размещали стальной язычок. Один конец кромок и язычка сваривали с так называемым «воздуховыпускным отверстием». Другой конец язычка складывалось как крючок. Во время исполнения конец кромок сжимался между зубами. Своим указательным пальцем исполнитель растягивал и тряс выступающую, крючкообразную часть язычка так, что язычок растягивался и колебался. В результате издавались разнооттеночные, эффективные звуки. Таким образом агыз-гопуз распространял вибрационные, дрожащие звуки.

Приятно, что и в наши дни в Азербайджане можно встретить исполнителей агыз-гопуза. К примеру, возьмем Эмина Сеидрзаева. В довольно любопытной коллекции Э.Сеидрзаева хранятся ряд уникальных музыкальных инструментов. Губной гопуз имеет особое место среди этих инструментов. Время от времени на этнографических мероприятиях и концертах Эмин профессионально исполняет фольклорную музыку на губном гопузе.

Инструмент агыз-гопуз имеется в фольклорной музыке многих древних народов мира и имеет разные названия.

Отметим, что русские называют этот инструмент – варган; белорусы, украинцы и молдаване – дрымба; марийцы – ковыж (комыж, кобаш); чувашаи – вархан (варам-тума, купас); удмурты – зубанка (умкрес); татары – кубыз; башкиры – кубыз (кумыз); алтайцы, хакасы – темир-комыс, тувинцы – темир-комыс (хулузун-комыс, ыяш-хомус); туркмены, западносибирские татары – кобыз; якуты – хомус (комус, хамыс); долганы – хомус (барган); мансийцы – тумра; хантыйцы – тумран (тумра, томра, сууп-тумран); селькупы – пыныр; эвенки – кэнгипкэвун (пэнгипкэвун, конгипкэвун, пангар, пургипкавун, тергилбакавун, кондывкон); кеты – пымл (люмел); эвены – конгкукан (гявкан); негидальцы – конгкихи; ороки – кунга; орочи – кхунгкан; удэгейцы – кункай (кункэй, куминкайэ); ульчи – кингай (мугхены); нанайцы – муэнэ (конка, конкай); нивхы – хозон (канга, вычранга); чукчи – ванны-ярар (комыс); коряке – ванни-яяй; эстонцы – пармупилль (суупилль, коннапилль); латыши – варгас (варганс, бандура, зоба, спэлес); литовцы – бандурелис (бандурка, шейвеле); узбеки, таджики – чанг-кобуз (темир-чанг); киргизы – комуз (агач-комуз, темир-комуз); казахи – шанкобыз, японцы – муккури-нинифа, тюрки – агыз танбурасы и т.д.

Список можно продолжить. Перечисленные народы жили на постсоветском пространстве. На территории бывшего СССР насчитывается свыше 60 названий вариантов этого инструмента (1, 424). Как видно, инструменты схожие с агыз-гопузом охватывают большую географическую территорию по ареалу распространения. В книге «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», дается информация об этих инструментах (5, 42; 47; 60; 65; 70; 73; 75; 79-80; 93; 98; 106; 156; 165; 173; 177; 181; 184-187; 190-197).

Рассмотрим инструмент которого Русские называют «варган» (5, 42).

Варган. Русские изготавливают варган из металла в форме подковы. Длина инструмента составляет около 100 мм. Края «подковы» растягиваются, а к средней части прикрепляется стальной язычок. Другую часть этого язычка изготавливают в форме крючка. Во время исполнения одной рукой варган прижимают к зубам, а указательным пальцем другой руки растягивают крючок язычка. В это время язычок колеблется и издает слабый звук. Издаваемый звук постепенно усиливается, распространяясь

от зубов и рта исполнителя. Открывая рот, исполнитель меняет объем звука, и в соответствии с этим объемом инструмент издает звуки разных высот. А звук с основной тональностью (бурдон), согласовывающийся с толщиной и длиной язычка, издается непрерывно. На варгане можно сыграть несколько песен. Русский народ давно забыл этот инструмент, но некоторые народы пользуются варганом до сих пор. Этим инструментом пользовались во время исполнения военных песен.

Информации про точную историю создания варгана нет. По некоторым коротким сведениям было обнаружено, что инструмент изготавливали из металла, и он имел звонкий и пленительный звук.

Варган является любимым инструментом мужчин, женщин и особенно детей. На инструменте в основном исполняются свадебные и карусельные песни.

Дрымба. Дрымба, используемая на территории Белоруссии, Украины и Молдавии, почти одинакова с русским инструментом варган по строению и способу употребления. В Белоруссии дрымба давно забыта и вышла из употребления.

А на Украине дрымба более распространена на Гучульшине. Здесь дрымбу изготавливают местные кузнецы. Несколько человек могут озвучить дрымбы разных размеров в виде ансамбля.

Раньше в Молдавии дрымбой пользовались только женщины и девушки. В настоящее время, парни умело играют на дрымбе и издают пленительные звуки, схожие со звуком разных колоколов и ветра.

Ковыж, комыж или же кобаш. В Марийской области идиофонические инструменты, схожие с агыз-гопузом, называются ковыж, комыж или же кобаш. Длина инструмента составляет около 80 мм. В Мари этот инструмент уже забывается. Инструмент можно встретить только в северной и южной регионах области.

Зубанка или же умкрес. В Удмуртской области с инструментом зубанка, или же умкрес, схожим с варганом, пользовались еще в XVIII веке. В настоящее время инструмент забывается и встречается редко.

Кубыз. Идиофонический инструмент, используемый в Татарстане и в Башкирии под названием кубыз, тоже схож с варганом. В прошлом, на инструменте кубыз играли между собой только женщины и девушки.

Кумыз. Башкиры иногда называют кубыз кумызом. Они пользуются инструментом, сделанным из металла или же из дерева. Кубызом пользуются в закрытых помещениях, потому что кумыз издает слабый звук. Инструмент забывается и встречается редко.

Пармупилль (суупилль, коннапилль). Идиофонические инструменты схожие, с агыз гопузом, которые используются в Эстонии называются пармупилль, суупилль, коннапилль. Инструмент называли по-разному исходя из характера звука: пармупилль – «инструмент-овод»,

коннапилль – «инструмент-лягушка», суупилль – ротовой инструмент. На этих инструментах исполняли качельные и свадебные песни и танцы.

Варгас, варганс, бандура, зоба или же спэлес. В Латвии, инструменты схожие с агыз-гопузом, называют варгас, варганс, бандура, зоба или же спэлес. Варгасом в основном пользуются кочующие цыгане. Есть вероятность, что играть на этом инструменте Латышей научили цыгане. Впервые, варган, сделанный из металла привели из Латвии цыгане, живущие в России.

А в данный момент этот инструмент вышел из употребления, и его уже нельзя встретить среди латышских музыкальных инструментов.

Бандурелис, бандурка, шейвеле. В Литве использовались инструменты бандурелис, бандурка, шейвеле сделанные из металла и схожие с азербайджанским агыз-гопузом. В XIX веке эти инструменты были широко распространены в Литве. Инструменты бандурелис, бандурка, шейвеле можно встретить и в наши дни в некоторых районах Литвы.

Кобыз. Инструмент схожий с агыз-гопузом Туркмены называют кобыз. Инструмент изготавливают из металла. На инструменте в основном играют женщины. Кобыз некогда широко распространенный на территории Туркменистана, постепенно теряет былую славу.

Чанг-кобуз, темир-чанг. В Узбекистане, женщины, мужчины и дети играют простую музыку на инструментах чанг-кобуз, темир-чанг. Эти инструменты постепенно забываются.

Чанг-кобуз. В Таджикистане, инструмент схожий с агыз-гопузом называют чанг-кобуз. В основном женщины и дети пользуются этим инструментом. Женщины играют на чанг-кобузе в праздничные дни.

Агач-комуз и темир-комуз. В Киргизстане пользуются двумя видами инструмента такого типа: агач-комуз и темир-комуз.

Агач-комуз – состоит из тонкой деревянной или же бамбуковой дощечки. В центре пластинка и язычок вырезаны. К язычку, имеющему толстое начало, привязана тонкая веревка. В верхней части веревка завязана узлом в виде кольца. Длина инструмента составляет 120-150 мм, ширина 15-20 мм, а тонкая часть 10-12 мм. Агач-комуз кладут между зубами и левой рукой держат за кольцо. Правой рукой исполнитель потряхивает веревку так, что язычок натягивается и колеблется. В результате инструмент озвучивается. Двигая правой рукой перед губами, из инструмента можно извлечь разнооттеночные, эффективные звуки. Натягивание и вдыхание осуществляются одновременно, особым способом. С помощью язычка, инструмент издает звуки схожие со свистом. Звук агач-комуза украшает песни озвучиваемые на других инструментах. Некоторые музыканты чередуют исполнение на инструменте и пение. А более профессиональные музыканты объединяют звук инструмента и пение. И это является доказательством того, что

инструмент имеет особые возможности и особый звук. Агач-комуз встречается редко. Этим инструментом пользуются женщины в свободное время, а дети во время пастьбы скота.

Темир-комуз идентичен с варганом. Длина его составляет 100-200 мм, а ширина 60-70 мм. Этот инструмент изготавливали кузнецы. Что бы не повредит язычок, темир-комуз хранят в специальной деревянной коробке.

Шанкобыз. Казахи называют этот инструмент шанкобызом. Они изготавливают шанкобыз из металла и из дерева:

1. Металлический шанкобыз изготавливают в виде подковы с вытянутыми концами, в центре которой находится упругий язычок. При игре на шанкобызе язычок защипывают пальцем.

2. Деревянный шанкобыз изготавливают в виде дощечки с вырезанным язычком. Что бы озвучить деревянный шанкобыз, подергивают за нитку закрепленную на основании язычка.

Агыз танбурасы (губная танбура). В тюркских источниках, агыз-гопуз иногда называют агыз танбурасы (губная танбура – А.Н.). Турецкий ученый Темел Хаккы Кара Гасан в произведении «Язык музыки – музыкальный словарь» отмечает (6, 9): «Агыз танбурасы (губная танбура) распространена в племенной культуре Океании и Азии и в Европе. Этот музыкальный инструмент был привезен в Европу из Азии в XIV веке».

Турецкий ученый, профессор Бахаддин Огел (1923-1989) в многотомном произведении «Введение в историю Тюркской культуры» ведет беседу об инструменте под названием агыз танбурасы и отмечает (7, 388): «Агыз танбурасы – название этого инструмента впервые упоминается в разделе о «трубах» в произведении Эвлия Челеби (1611-1683, «Книга о путешествиях» – А.Н.). Но истолкования про этот инструмент не имеется.

По мнению известного музыковеда, доктора искусствоведения, профессора В.М.Беляева (1888-1968) на этой губной танбуре в основном играют женщины и дети (8, 45). А временами что бы увеличить успех и эффективность исполнения, на нем играют как на сопроводительном инструменте. Это – настоящая «а jew's harp» («еврейская арфа» – А.Н.). Она озвучивается по разному и звучание меняется в зависимости от исполнителя. Но на ней можно играть любую мелодию. Звук извлекается из носоглотки (Звук извлекаемый между ротовой полостью и глоткой – А.Н.). Этим инструментом в основном пользуются в киргизской народной музыке. Басовый звук издает тон жужжания. Имеет низкий диапазон. Озвучивается как двузвучный инструмент. Порой на инструменте озвучивают басовые и высокие тона одновременно. Эти губные танбура названные демир-копуз имеют особый репертуар.

Агыз-гопуз имеет необычные особенности. На этом инструменте можно имитировать звуки природы (звук ветра, звук птицы). Волшебный звук агыз-гопуза дарит слушателю радостные мгновения. Одним словом, слушатель забывает грусть.

В общем, озвучивая агыз-гопуз, первым делом нужно освоить как правильно держать инструмент. Это очень трудное дело. После этого можно извлечь звонкий звук инструмента и плавно исполнить основные звуки и обертоны.

Для непрерывного движения язычка, указательным пальцем нужно наносить ему непрерывные удары. В результате, рождается основное звучание агыз-гопуза. Что бы произвести основное звучание, нужно загибать язык назад так, что бы он не мешал движению язычка. Удары наносятся на язычок указательным пальцем. При этом правая рука вращается в направлении мышц плеча. Если бережно и смирно вдыхать, можно извлечь длительные звуки.

Хомус (комус, хамыс). В Якутии инструмент схожий с агыз-гопузом называется хомус, или же комус, хамыс. В произведении «Играйте на хомусе» самый виртуозный исполнитель этого инструмента в Якутии С.С. Шишигин дает детальную информацию о хомусе (9). Он так же ведет беседу о тайнах исполнения хомуса и представляет самых известных исполнителей и исследователей этого инструмента. Виртуозные исполнители с которыми С.С.Шишигин знаком (9, 3): это Майк Сигер, Гордон Фрейзер (Америка); Джон Райт и Тран Хуанг (Франция); Фриц Майер (Германия); Роберт Загретдинов (Башкирия); Геннадий Чаш (Тува); Суйдум Телекова (Киргизия).

В своем произведении, С.С. Шишигин не забывает упомянуть имена исследователей инструментов схожих с хомусом (9, 4): Лео Тадагава (Япония), Фредерик Крейн (Америка), Валерий Брунцев (Санкт-Петербург), Валентина Сузукей (Тува), Франс Кумпл (Австрия) и Женестье Дурнон (Франция).

Муккури-нинифа. Агыз-гопуз изготовленный из бамбука японцы называют муккури. Муккури является любимым инструментом в Японии, особенно на острове Хоккайдо.

По мнению президента Ассоциации и Центра Муккури, юриста, профессора Токийского Государственного Университета Лео Тадагава, в древности в Японии муккури изготавливали не из бамбука, а из железа. Основанием для этого служит тот факт, что в 1990 году археологи нашли 2 инструмента схожие с муккурой в городе Омия находящегося около Токио. Специалисты определили, что находкам примерно тысячу лет. Знаменитый исследователь инструмента хомус Иван Егорович Алексеев определил, что этот инструмент является аналогом инструмента которого нивхи живущие на северо-востоке Сибири называют хозон (канга, выч-ранга).

Если обобщить выводы из вышесказанных фактов, можно прийти к заключению, что не смотря на то что инструменты схожие с агыз-гопузом (варган, хомус, муккури, темир-комуз, чанг-кобуз, дрымба, ковыж, бандурелис, зубанка и т.д.) называются по разному, они являются

схожими, одинаковыми по существу. Из проведенных исследований становится ясно, что способ употребления и способ озвучивания этих инструментов одинаков. А специфические особенности проявляются в народных песнях исполняемых этносами.

В Азербайджане пользовались агыз-гопузом сделанным из металла. А в других регионах пользовались инструментами из дерева, или же из бамбука.

Из наблюдений становится ясно, что комуз созданный Киргизскими тюрками в 5-6 веках, был привезен в Европу в 14 веке. В результате археологических раскопок было определено, что инструментом муккури в солнечной Японии пользовались в 10-ом веке.

На инструментах схожих с агыз-гопузом, в основном играют в закрытых помещениях, потому что у них имеется слабый звук. В некоторых случаях, на этих инструментах разного размера играют несколько человек, в составе ансамбля. Из исследований стало ясно, что инструментами схожими с агыз-гопузом охотно пользуются представители разных поколений – мужчины, женщины и особенно дети.

В некоторых странах, инструменты схожие с агыз-гопузом давно забыты и их можно встретить только в музеях. А в некоторых странах, как раз наоборот, инструментами схожими с агыз-гопузом пользуются и в наши дни. Вернее, агыз-гопуз широко распространен в музыке этих народов. Более того, инструмент приобрел современное звучание и адаптировался к новой жизни. Одним словом агыз-гопуз стал любимым инструментом народа.

Инструменты схожие с агыз-гопузом изготавливают из различных материалов – из дерева (из бамбука), из кости, или же из железа (из меди). Самым пригодным деревом для изготовления инструмента, считается бамбук растущий в Азии и в Африке. Народы живущие на Севере, предпочитают агыз-гопуз сделанный из кости. В общем, инструменты схожие с агыз-гопузом изготовленные из железа или же меди более распространены в мире, чем другие виды этого инструмента.

Литература:

1. Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана (музыковедческо-органологическое исследование). –Баку, «Элм», 2000 (на русском языке).

2. Мушфиг М. Произведения, I том, «Ответ тара». –Баку, «Сэда», 2004 (на азербайджанском языке).

3. Мушфиг М. Произведения, I том, «Руджу». –Баку, «Сэда», 2004 (на азербайджанском языке).

4. Даглы А. Озан Гаравели, I книга. –Баку, «МБМ», 2006 (книга была составлена на азербайджанском языке Аббасгулу Наджафзаде, на основе

рукописи охраняемой под кодом С-1021/9974 в Институте Рукописей имени Могамеда Фюзули Академии Наук АР).

5. Вертков К.А., Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. –М., Музыка, 1975 (на русском языке).

6. Темел Хаккы, Кара Гасан. Язык музыки, музыкальный словарь. –Стамбул, Издательство Бестем, Типография Кексу, 1999 (на турецком языке).

7. Огел Б. Введение в историю Тюркской культуры. IX том, типография Башбаканлык. –Анкара, 1987 (на турецком языке).

8. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. –М., 1971 (на русском языке).

9. Шишигин С.С. Играйте на хомусе. Республика Саха (Якутия). Издательство Покровск, 2003 (на русском языке).

СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

М.Р.Аъзамова

ЎзДК «Миллий чолгу» ИИЧЭЛ илмий ходими

ҲИНДИСТОНДА БОБУРИЙЛАР ДАВРИ МУСИҚИЙ ҲАЁТИ

«...Бобурнинг Ҳиндистонга келиши туфайли Ҳиндистонда буюк ўзгаришлар содир бўлди, санъатда, ҳаётда, меъморчиликда ва маданиятнинг бошқа соҳаларида янги таракқиёт юз берди».

Ж.Неру

Ўзбек муסיқашунослигида муסיқа санъатининг халқлар ижодиётини ўрганиш масалаларига доимо катта эътибор билан ёндашиб келинган. Маълумки, ўзбек миллий маданияти билан муайян уйғунлик сифатларига эга бўлган жиҳатлар нафақат муסיқий, балки адабий меросда ҳам ўз аксини топган. Халқлар ўртасидаги маданий алоқалар натижасида амалий жараён ўз ўрнини топиб, энг ардоқли ва мос жиҳатлари «миллийлик» мезонларига уйғунлашиб кетган. Шу нуқтаи назардан доимо, муסיқа санъатининг ўтмишдан турли жиҳатлар негизида шаклланиб, халқлар маданияти ривожига муносиб ҳисса қўшган ислохотларни илмий тадқиқ этиш алоҳида ўрин тутиб келган.

Муסיқа қадим замонлардан халқлар орасида ривожланиб келган, устоз созандалар томонидан яратилиб, авлодлар оша бизгача етиб, инсонлар маънавияти юксалишига хизмат қилиб келаётган санъат намунаси дир. Унинг инсон камолотидаги хизмати ўтмиш алломаларнинг ижод намуналарида, илмий тадқиқотларда, яратилган манбалар орқали ёзиб қолдирилган. Алломаларнинг муסיқани англаш хусусида унинг ижро этилиши тартибини амалий изоҳлаб бериши туфайли бугун биз муסיқа санъати, унинг таракқий этиш жараёнини тасаввур эта оламиз. Дунё халқларининг муסיқий ижодиётига бўлган юксак қизиқиш ва муסיқа санъатига бўлган доимий эътибор, бизнинг ҳудудда ҳам юксак кадр топа олган. Бунга ёрқин мисол муסיқий меросимиз дир. Қадимий ва улкан маданиятга эга бўлган ҳинд халқи тарихида, Бобурийлар даври алоҳида аҳамият касб этади. Дарҳақиқат, XVI-XVIII асрлар дунё маданияти ривожига улкан янгиликлар даври бўлди дейиш мумкин. Бобур ўзининг дунёқараши, маданияти ва эътиқоди ила ҳинд халқи маданий ҳаёти ривожига таъсир эта олди ва унинг кейинги авлоди томонидан муносиб давом эттирилди. Айниқса, жаҳон маданияти ривожига ва илм хазинасига улкан ҳисса қўшгани жуда қадрли дир. Адабиёт, меъморчилик, миниатюра

ва айниқса мусиқа санъати йўналишларида алоҳида оламшумул натижаларга эришилди ва албатта ривожланиш жараёнида Эрон, Ўрта Осиё халқлари маданиятининг таъсири беқиёс эканлигини эътироф этиш лозимдир.

Бобурийлар даври мусиқа маданияти қисқа вақт ичида ўзига хос тарзда шакллана бошлаган.

Қадимий ҳинд халқи анъаналарининг энг гўзал намуналари, Бобурийлар ўзлари билан олиб келган қадриятлар билан уйғунлашиб, янги даврнинг бошланишига сабаб бўлган дейиш мумкин.

Мусиқа инсон руҳиятига хизмат қилувчи воситадир. Бобурийлар даврида юзага келган мусиқий муҳит ҳам айнан шуни кўрсатади. Ҳинд мусиқий меросининг мумтоз намунаси рагалар йўлида Ўрта Осиё халқлари мусиқий анъаналари уйғунлигида ўзига хос ижод намуналарини юзага келганлиги бунга ёрқин далилдир. Халқлар маданиятларининг муштараклигини биз иборалар, созлар, эътиқод, адабиёт ва ижро анъаналарида мужассам топганлигини кўрамыз.

Заҳириддин Муҳаммад Бобур – бобурийлар сулоласига асос солган буюк саркарда, беназир шоир, адолатли шоҳ, ўз даврининг маънавий етук шахсларидан бири ҳисобланади. У санъат ва адабиётга қизиққан, туркий ва форсий тилларда шеърлар битган шоир эди. Бобур давлати асосан илм-фан, маданият ва маърифат кучига асосланган.

Илмга ва маънавий қадриятларга, тафаккурга асосланмаган давлат ва жамиятнинг истиқболи йўқлигини Бобур ҳаммадан кўра аниқ ва чуқурроқ тушунган. Бобурнинг асарлари, маънавият, одоб ахлоққа оид ўғитлари ва таълимотида давлатни бошқариш, халқ билан муомала қилишда илм-маърифатнинг аҳамияти бебаҳо эканлигини қайд этган.

Бобур Ҳиндистонда 1526 йилдан 1530 йилга қадар ҳукмронлик қилган. Ҳиндистонга шоҳ бўлгач, ўзи билан янгича ҳаёт тарзини, исломий тамаддунни олиб келди.

Бобурнинг мусиқа санъатига бўлган муҳаббати жуда ҳам юксак даражада бўлганлигини ҳамда мусиқа соҳасида керакли билимга эга эканлиги хусусида маълумотлар бир қатор тарихий манбаларда баён этилган.

Унинг саройида салтанат пешволари ҳамда сарой аҳлига махсус санъаткорлар дастаси хизмат қилган.

Бобур ўзининг дунёқараши, маданияти ва эътиқоди ила ҳинд халқи маданий ҳаёти ривожига таъсир эта олди ва унинг кейинги авлоди томонидан муносиб давом эттирилди. Айниқса, жаҳон маданияти ривожига ва илм хазинасига улкан ҳисса қўшгани жуда қадрлидир.

Адабиёт, меъморчилик, миниатюра ва айниқса мумтоз мусиқа санъати йўналишларида алоҳида оламшумул натижаларга эришилди ва албатта ривожланиш жараёнида Эрон, Ўрта Осиё халқлари маданиятининг таъсири беқиёс эканлигини эътироф этиш лозимдир.

Ҳумоюншоҳ даври. Бобурийлар сулоласининг давомчиларидан бири, Бобурнинг фарзанди Ҳумоюннинг ҳам мусиқага бўлган мухаббати, ҳаваси юксак бўлган. Унинг саройида «Аҳлэ мурод», яъни махсус ҳордиқ чиқарувчи маскан ташкил этилган. «Аҳлэ мурод» махсус маданий ҳордиқ чиқариш маҳкамасининг арбобларидан иборат бўлиб, улар подшоҳнинг ишончли, илмли, диндор кишилари эдилар¹.

Ҳумоюн подшоҳ саройида Мавлоно Базми, Соқидароз, Ҳофиз Меҳди Баковули, Тўфон-найчи, Боязид-карнайчи, Муҳаммаджон-қонунчи, Мастурбек Баққол, Мулла Тоҳир Бухори каби жуда ҳам кўп хонанда ва созандалар хизмат қилишган.

Бобурнинг қизи Гулбаданбегимнинг «Ҳумоюннома» асаридан Ҳумоюншоҳ давридаги мусиқий анъаналар, уюштирилган мусиқий базмлар борасида қисқача бўлсада маълумотга эга бўлишимиз мумкин. «Ҳумоюннома»да маданият ва санъатга бўлган муносабат ҳам маълум даражада қаламга олинган. Лекин, умумий таъриф билан чегараланган.

Акбаршоҳ даври. XVI асрнинг иккинчи ярмида бобурийларнинг йирик намояндаларидан бири ҳисобланган Ҳиндистон ҳукмдори, нодир сиёсатчи Акбаршоҳ Ҳиндистон шароитида бутун халқни бирлаштириш орқалигина давлатда ўз олдига қўйилган мақсадга эришиш мумкинлигини яхши тушунган.

Ҳиндистон давлатига 50 йил ҳукмронлик қилган (1556-1605) Бобурнинг набираси Акбаршоҳ даврида мусиқа санъати ривожига бўлган эътибор алоҳида аҳамият касб этган. Чунки, Бобурийлар давридаги мусиқа санъатининг гуллаб яшнаши айнан Акбаршоҳ салтанатига тўғри келди. Йигирма ёшли Акбарнинг мусиқа соҳасида билимдон бўлишига ишониш қийин. Лекин «Жавоҳирлар қадрига подшоҳлар ета олишади» деган мақолга биноан Акбаршоҳ ўз саройининг зебу зийнатини янада ошириши учун машҳур хонанада ва созандаларни, шоир ва адибларни ўз салтанатига жалб қилиб, уларга ҳомийлик қилди. Жумладан: «Унинг саройига кириш жойида 60 та ижрочидан иборат оркестр жойлашиб ижро этишга мосланган жой бўлган. Ижрочилар оркестр таркибидаги ҳиндлар, эронийлар, кашмирликлар ва турклардан иборат бўлган. Кейинчалик оркестрнинг таркибига яна 36 та ижрочи созандалар қўшилган».²

XVI аср ҳукмдори буюк Акбаршоҳ саройида рамзий маънода «Nava Ratna» ёки «Тўққизта қимматбаҳо тош»лар бўлгани қайд этилади.

Қайд этиш жоизки, Бобурийлар даври нафақат ҳинд маданиятига, балки унинг Ўрта Осиё ва бошқа халқлар билан алоқаларига муносиб ҳисса қўшишга муяссар бўлган. Бобурийлар салтанатининг халқлар ҳаётига, қадриятларни улуғлаши, эътиқод билан дунёвий-ҳаётий

¹ Атҳар Аббос Ризви. Ҳиндистон мўғиллар (Бобурийлар) даврида, 389 б. (Тарж. З.Насуллаев).

² The music of India by Reginald & Jamila Massey. –New Delhi, Abhinav Publikations 1996. –P. 49.

мезонларни муштарак ҳолга келтиришдаги ҳаракатлари, илм-фан тараққиёти йўлида доимо ҳайрихоҳ бўлиши, маданият ва санъатни ҳаёт билан ҳамнафас ривожига эътибор бериши ана шундай кудрат эгаси бўлишга асос бўлди десак, адашмаган бўламиз.

Бобурийлар сулоласининг ҳар бирининг даври тарих зарварақларида, ўзига хос кашфиётлар билан, юксак маданиятни авайлаб-асраб муносиб ҳолда давом эттирганлари билан муҳрланди. Дунё тамаддунига оламшумул иншоотлари билан, қолдирган маданий ва адабий мероси билан ўз хиссасини қўшди. Ҳинд ва мусулмон элларининг муносабатларини доимий ривожланиши учун беназир хизмат қиладиган удумларни анъанага айлантирди. Ўзбекона ва ҳинд маданияти уйғунлигида ҳинд мусиқа санъати мавжуд анъаналар, янги-янги чолғу ва жанрлар билан бойиди. Умум ҳинд маданияти ривожига эса сўнмас из қолдирди.

Л.А.Абдураимова
*преподаватель кафедры
общего курса фортепиано ГКУз*

ЛУИ АРМСТРОНГ ЛЕГЕНДАРНЫЙ ДЖАЗОВЫЙ МУЗЫКАНТ XX ВЕКА

В истории джазового искусства выдающейся американский трубач, вокалист Луи Армстронг (1901-1971) занимает одно из почетных мест. «История Луи Армстронга – отмечал исследователь джаза Юнг Панасье, – это в какой-то мере история джаза»¹. И, действительно, в творческом пути этого легендарного музыканта как в зеркале отображаются этапы становления и развития американского джаза.

На заре XX века на юге США в Новом Орлеане в афро-американской семье родился Луи Армстронг, который со временем стал самым великим и любимым джазовым музыкантом в мире. Это было время, когда родной город Армстронга заливало море музыки. Повсюду были оркестры: марш-оркестры, танцевальные оркестры. Музыка звучала на свадьбах, пикниках, вечеринках. Устраивались музыкальные состязания, открывались музыкальные магазины – и всё это делалось просто для удовольствия, которое так высоко ценилось всеми жителями Нового Орлеана. В такой атмосфере рос Луи, и в конце концов в возрасте десяти лет он и трое его друзей организовали квартет и стали петь на улице. Особенно отличался Луи, с его великолепным музыкальным слухом и острым чувством гармонии и ритма.

¹ Панасье Ю. История подлинного джаза. –Л., 1978. –С. 38.

По всему Новому Орлеану люди складывали новую музыку – активную и полную жизни, непохожую ни на что из того, что было раньше. Ближайшим её предшественником был рэгтайм, синкопированные мелодии, которого захлестнули США в конце 1890-х годов. Но изобретательные новоорлеанские музыканты не могли этим ограничиться. Они стали вплетать в эти рэгтаймы мелодии блюза, духовные гимны, спиричуэлс, народные мотивы, песни, марши и даже отрывки из опер и классических произведений оркестровой музыки. Под всем этим прослеживался ведущий ритм рэгтайма. Эта новая музыка в то время не имела названия, её называли то рэтти, то гат-бакет, а впоследствии джаз.

Однако, чем бы не являлась эта новая музыка, она прочно утвердилась в Новом Орлеане, и Луи Армстронг полюбил её. И получилось так, что джаз навсегда изменил музыку, а Луи Армстронг навсегда изменил джаз. Его кумиром в юности был трубач Джо Оливер Кинг. Луи следовал за Оливером во время парадов-шествий, неся футляр от его инструмента, что почиталось за честь в среде молодых музыкантов. Оливер стал спонсором и учителем, подарил Армстронгу корнет, предоставлял работу в лучших оркестрах города. «Он истратил на меня уйму времени. Если кто и заслуживает уважения, то это, в первую очередь: Джозеф Кинг Оливер. Это человек, которому я обязан всем тем, чего достиг в мире свинга, хот-джаза и любой другой музыки джаза, как бы её не называли. Джо обычно считал меня своим сыном и, действительно, он всегда поступал так, как будто был моим отцом»¹ – вспоминал Л. Армстронг.

В 1918 году следуя рекомендации Оливера выдающийся тромбонист Кид Ори пригласил в свой оркестр Армстронга, который оправдал и превзошёл все ожидания своего учителя. Услышав игру Луи, в 1919 году Фэйт Мэрэбл пригласил его в свой оркестр, работающий на борту парохода «Сидни», который курсировал по Миссисипи с отплытием из Нового Орлеана. Этот важный период жизни Луи Армстронга увенчался успехом. Один из музыкантов оркестра Дэвид Джонс обучил его нотной грамоте и вскоре Луи мог играть с листа всё, что давали ему Мэрэбл. Что касается сольной игры, то здесь ему не было равных: его импровизации были потрясающими находками.

Вернувшись в Новый Орлеан Луи устроился трубачом в «Духовой Оркестр Таксидо». Игра его становится всё более совершенной. Он постоянно стремился обновлять музыку и наполнять её собственными идеями. В 1922 году Оливер пригласил его в Чикаго. Луи с радостью принял предложение стать вторым трубачом оркестра.

Креольский джаз-банд Оливера считался лучшим оркестром в Чикаго, а может быть, и во всей Америке. Выступая в составе оркестра Луи Армстронг играл всё совершеннее, он начал направлять джаз в то русло, по

¹ Цит. по: Гилев С. Беседы о джазе. –Т., 2008. –С. 16.

которому, по его представлениям, он должен был развиваться. «Импровизации Луи, от которых захватывало дыхание, и его каденции свежей чеканки были чем-то большим, нежели просто искусство, они «тянули» на новый музыкальный жанр»¹.

Начиная с 1923 года Армстронг стал регулярно записываться на пластинки, сначала с оркестром Оливера, затем с оркестром Флетчера Хендерсона в Нью-Йорке. «Значение этих записей невозможно переоценить, потому что они открыли американским музыкантам и серьёзным поклонникам джаза, что представляла собой эта новая музыка».² Пластинки тех лет до сих пор имеют исключительную ценность для джазменов и любителей джаза всех стран.

В то же время Армстронг записывается на пластинки с великими исполнительницами блюзов Ма Рэйни, Альбертой Хантер, несравненной Бесси Смит. «Сотрудничество Армстронга и Бесси Смит, – отмечал Джеймс Линкольн Коллиер, – представляет собой одну из вершин исполнения блюза».³

Возвратившись в Чикаго Армстронг создал группу под названием «Луи Армстронг и его Горячая пятерка». Несколько лет эти музыканты делали совместные записи, позже они пригласили ещё двух исполнителей и стали называть себя «Горячей семеркой». По мере проведения сеансов записи, Армстронг все больше опирался на свои собственные находки, используя внутренний гармонический строй мелодии как основу для своей развернутой импровизации. В то же время он играл с таким неподражаемым по богатству свингом, какого не мог добиться никакой другой исполнитель джазовой музыки. Музыка, которую оркестр Армстронга исполнял была не просто необыкновенной, она изменила саму историю джаза.

«Пять дюжин пластинок, обычно выходивших под названием «Горячая пятёрка Луи Армстронга» – пишет Коллиер, – составляют один их важнейших компонентов американской музыки, сохранившейся в записи... По всей стране музыканты были захвачены тем, что делал Армстронг, и стремились делать то же самое».⁴

В 1926 году пианист Эрл Хайнз пригласил Армстронга в оркестр Кэрола Диксона. Луи согласился, и это было ещё одной из своевременных перемен в его жизни. Руководство оркестра уволило Диксона и переименовало группу в «Луи Армстронг и его Стомперы». Кроме того, что здесь Армстронг был звездой, он оказался среди людей, которые ценили и приветствовали его вокал. «Стиль его вокала отличался той же спонтанностью, которой сверкали его соло на трубе, – говорил Сэм

¹ Бергрин Л. Луи Армстронг: экстравагантная жизнь // <http://www.jazz.ru>

² Коллиер Дж.Л. Луи Армстронг: Американский гений // <http://www.jazz.ru>

³ Там же.

⁴ Там же.

Таненхауз, – Армстронг не просто пел, он рычал, переходил на речь и разбрасывал целые наборы замысловатых острот подобно тому, как мотор на форсаже разбрасывает искры. Он без усилия превращал мелодию в свою «частную собственность».¹ Коллиер писал: «Пение Армстронга, бесконечно музыкальное, творческое и совершенно оригинальное по своей концепции, всегда является источником наслаждения. Никто ещё так не исполнял и никто больше так не исполнит популярные песни. Помимо, классических исполнителей блюза, Армстронг, безусловно, был величайшим из когда-либо существовавших джазовых певцов...»². Необходимо отметить, что Л.Армстронг использовал голос как инструмент, первым ввёл в обиход вокально-словную импровизацию (скэт). «Пению Луи, – подчеркивал Ю.Панасье, – свойственное та же выразительная сила и грандиозная интонация, то драматическая, то ликующая, что и его игре»³.

В 1928 году Армстронг переехал в Нью-Йорк по приглашению продюсера Томми Роквелла, который устраивал ему ряд выступлений в танцевальных клубах Гарлема «Саввой» и «Кони Инн». Его мощное выступление в этих клубах вывело его на Бродвей в театр «Хадсон».

В 1931 году Армстронгу предложили его первую роль в кино, где он играл и пел. За время своей карьеры он снялся без малого в сорока фильмах, лучшими из которых были «Хижина в небе» (1943), «Молодой человек с трубой» (1950), «История Глена Миллера» (1954), «Парижский блюз» (1961) и «Хэлло, Долли!» (1969).

В 1932 году Армстронг подписал гастрольный контракт на ряд концертов в Европе, принесших ему всемирное признание. В июле он отправился в Англию, где его выступление вызвало огромное воодушевление публики. Ведущий джазовый журнал страны «Мелоди Мэйкер» в своем обзоре, посвященном этой премьере, назвал Армстронга «уникальным явлением, магнетически привлекательной личностью, несомненно, самой великой из всех, кого до сих пор присылала нам Америка». В Лондоне его называли «Цветной король трубы», а ещё он получил здесь новое прозвище. Армстронг часть говорил о себе «Satchelmouth» – «Рот – кошёлка», имея в виду свою широчайшую улыбку. Английский журналист услышал это слово как «Сачмо» и в таком виде его напечатал. Армстронгу это так понравилось, что с тех пор он так и стал себя называть.

Армстронг с огромным успехом выступал во Франции (Париж), Италии, Швейцарии скандинавских странах, и везде за ним следовали фанаты джаза. В 1935 году Луи вернулся в Америку. Он записывал пластинки, снимал фильмы, вёл радиопередачи, опубликовал в 1936 году

¹ Таненхауз С. Луи Армстронг: Музыкант // <http://www.jazz.ru>

² Коллиер Дж.Л. Луи Армстронг: Американский гений // <http://www.jazz.ru>

³ Панасье Ю. История подлинного джаза, с. 44.

автобиографическую книгу: «Это музыка – свинг» (более позднее издание вышло в 1954 году под названием «Сачмо: моя жизнь в Новом Орлеане»), ездил с гастрольями по стране. В 1937 году была создана группа «Луи Армстронг и все звезды» с которой Луи гастролировал по стране и за рубежом. Он был на вершине славы, настолько популярен, что Госдепартамент США отправлял его в заокеанские поездки в качестве посла доброй воли. Огромные толпы народа приветствовали музыканта во время турне по Европе, Южной Америке, Японии, Австралии, Африке. В Гане, во время концерта на открытом воздухе присутствовало более ста тысяч человек.

В декабре 1963 года Луи со своей группой «Армстронг и все звезды» записал песню «Хэлло, Долли» из мюзикла с тем же названием. Премьера мюзикла, состоявшаяся в январе 1964 года, произвела потрясающее впечатление. В начале 1971 года здоровье Армстронга стало ухудшаться и пятого июля он скончался.

В своем фундаментальном труде «Становление джаза» Дж.Л.Коллиер посвятил Армстронгу специальную главу, в которой задался вопросом и ответил на него: «В чем же неповторимость игры Армстронга? Прежде всего в виртуозном владении инструментом. Его тон во всех регистрах был тёплым и насыщенным как мёд. Его атака – мощной и чистой. Там где многие джазовые музыканты, играющие на духовых инструментах демонстрировал на фоне легато нечёткое, расплывчатое стаккато, Армстронг мгновенно извлекал звук, остро как бритва. Его вибрато было широким и более замедлённым, чем несколько нервное вибрато Оливера и других музыкантов Нового Орлеана»¹.

Что же представляет собой творческое наследие этого американского гения? «Армстронг был одним из важнейших фигур в музыке XX века – говорил о нем Коллиер, – Он был важнейшим из всех, потому что оказал решающее влияние на музыкальные жанры, которые вышли из джаза: рок и его разновидности, телемузыка, музыка кино и театра, популярные мелодии и даже «классическая музыка Копленда, Мийо, Пуленка, Онеггера и других композиторов. Без Армстронга все это выглядело бы иначе. Луи Армстронг был выдающимся музыкальным гением своей эпохи». Поэтому Луи Армстронг так важен для всех.

Что же было важно для самого Армстронга? «Сдаётся мне, что не так плох наш мир, как то что мы делаем с ним. И всё, что я хочу сказать: посмотрите, каким прекрасным был бы этот мир, если бы мы дали ему такую возможность. Любовь, крошка, любовь. Вот в чем секрет. Так-то»,² – писал Армстронг. Его огромным желанием было завоевать любовь аудитории, перед которой он выступал, и это желание великого музыканта сполна осуществилось, потому что любовь к его искусству не остывает, а

¹ Коллиер Дж.Л. Становление джаза. –М., 1984. –С. 124.

² Армстронг Л. Сачмо: моя жизнь в Новом Олреане // <http://www.jazz.ru>

возрастает всё с большей и большей силой. Записи Луи Армстронга востребованы и до сих пор пользуются огромной популярностью, составляя золотой фонд джазового искусства XX века.

О.Х.Худоярова
*ЎзДК мусиқий шарқшунослик
кафедраси аспиранти*

XX АСР ЎЗБЕК КОМПОЗИТОРЛИК МАКТАБИДА ШАРҚ МАВЗУИ ТАЛҚИНИ

Аёнки, Ўзбекистонда композиторлик ижодиётининг шаклланиши дастлаб рус композиторларининг фаолияти билан бевосита боғлиқ бўлган. Бунда ўзбек миллий куйлари турли композиторлик жанрлари (сюита, сахнавий, симфоник ва камер асарлари)нинг қарор топишида, таъбир жоиз бўлса, «Шарқ ичра Шарқ» мавзулари бўлиб хизмат қилган эди. Шу боисдан ушбу жараён натижаларини рус композиторлари ижодида доим муҳим ўрин эгаллаб келган «Шарқ тематикаси»нинг ўзига хос янги кўриниши, янги идроки сифатида баҳолаш мумкин.

Санъатшунослик фанлари доктори, профессор Т.Ғофурбеков ўзбек мусиқашуносларидан биринчи қаторида «Шарқ мавзуси»ни теран илмий идрок этди, унинг нафақат ўзбек мусиқасида, балки жаҳон мумтоз мусиқасида ҳам тутган ўрнини бир қадар тавсиф этди. Шу боис Т.Ғофурбековнинг бу борадаги илмий тадқиқотлари кейинги йилларда бажарилган диссертация ва бошқа илмий ишлар учун услубий асос бўлиб хизмат қилди.

Бу вазиятда ўзбек мусиқашунослик фанида илгари сурилган «ичкишарқ» (внутривосточный), «ўзгашарқ» (иновосточный) Т.Ғофурбеков, Э.Мамаджанова, кейинчалик эса «Яқин Шарқ», «Ўрта Шарқ» каби географик жойлашувга урғу берувчи иборалар, шунингдек умумшарқ маъносида қўлланган «поливосточный» В.Плунгян, Т.Ғофурбеков, тушунчалари нисбатан асослидир. Ички Шарқ тушунчаси асосан Ўрта Осиё халқлари куйларининг композиторлик асарларида намоён бўлишига доир қўлланилган бўлса, хорижий Шарқ иборасида энг аввало собиқ Иттифоқ мамлакатидан ташқарида бўлган Осиё халқлари, араб мамлакатлари мусиқаси назарда тутилган. Э.Мамажонованинг «Ўзбек композиторлари ижодида ичкишарқ мавзусининг инъикоси: эволюция, услублар» («Воплощение внутривосточной тематики в творчестве композиторов Узбекистана: методы, эволюция») мавзуидаги номзодлик диссертациясида «ичкишарқ» тушунчаси воситасида мусулмон Шарқи монодик маданияти, «ўзгашарқ» тушунчасида эса дини, ирқи ва бошқа

белгиларидан қатъи назар, қолган барча Шарқ мамлакатлари маданияти англанилади. Шунини айтиш лозимки, «ички Шарқ» тушунчаси Ўзбекистонда композиторлик жанрлари ривож топиши асносида тобора муайян миллий тус олди ва ибора сифатида ўз аҳамиятини йўқотди.

Шунини айтиш лозимки, Ўзбекистонда композиторлик жанрлари қарор топиши асносида «ички Шарқ» тушунчаси тадрижий ривожга юз тутди ва жанрларнинг ижодий ўзлаштирилиши билан тобора муайян миллий тус олди. Кўп босқичларда амалга ошган ушбу жараённи идрок этишимизда таниқли олима, санъатшунослик фанлари доктори Н.С.Янов-Яновскаянинг ўзбек композиторлик ижодиётининг умуман шаклланиши ва ривожига доир таклиф этган қуйидаги таснифи қўл келади:

- 1) миллий куйларни қайта ишлаш (обработка);
- 2) иқтибосли куйлар замирида асарлар яратиш;
- 3) миллий рух билан суғорилган муаллифлик (оригинал) мусиқий асарларини ижод этиш¹.

Ўзбекистонда композиторлик ижодининг дастлабки шаклланиш даврида мусиқий фольклорни қайта ишлаб ривожлантириш омиллари кузатилади. Бу ишга қўл урган композиторлар фольклорнинг мазмуни, услубини, унсурларини, мухтасар айтганда асл қиёфасини сақлашга интиланлар.

Шу йўсиндаги илк уринишларни Россиядан Ўзбекистонга келган ҳарбий капелмейстарлар – А.Ф.Эйхгорн² ва Ф.В.Лейсекларнинг³ Ўрта Осиё мавзуларини (ўзбек, қozoқ, қорақалпоқ, туркман, тожик ва бошқа) дамли оркестр учун қайта ишланмаларида (аниқроғи – мосланмаларида) кўрамыз.

Шунини айтиш керакки, халқ куйларини қайта ишлаш тажрибалари ХХ аср бошларида янада эътиборли бўлди. Жумладан, ўзбек мусиқаси шаклланишида В.А.Успенский ҳамда Н.Н.Мироновларнинг халқ

¹ Ю.Носирова ўз мақоласида фольклорни ишлатишда қуйидаги учта шаклни ажратади: иқтибосли, тематик ва интонацион. Г.Головинский ҳам бу борада халқ рақсларини қайта ишлашда қуйидаги 3 та босқични тавсия этади: ўзлаштириш (заимствование), умумлаштириш, трансформация.

² А.Эйхгорн Тошкентга 1870 йилда келган. У «Нағмаи сарбози Қўқанд» («Бухоро марши», «Осиё марши» номли вариантлари ҳам бор. Уни И.Штраус «Форс марши» асарида ишлатган) ва бошқа 16 та ўзбек кўшиқларни фортепиано учун қайта ишлаган (аниқи гармониялаштирган). Аммо уларда миллийлик сақланмаган.

³ Ф.Лейсек 1878 йилда Тошкентга келган. Унинг дамли оркестр учун «Азиатское попури из сартовских (узбекских), киргизских (казахских) и татарских мотивов» (1890) 27 та кўшиқ ва чолғу куйлардан иборат. Ушбу обработкаларда халқ куйларига тўғри келмайдиган классик гармония ишлатилган. Аммо унда полифоник овозоти (подголосочная) услубнинг куртаклари намоен бўлади. Шунингдек, оркестр учун халқ кўшиқларининг ижодий қайта ишлашларнинг дастлабки намунаси сифатида тарихий аҳамият касб этади. Унинг 1924 йилдаги «Попурри из узбекских песен»да 9 та ўзбек, 2 та афғон («Акрамхон», «Зулайхо» Успенский ҳам айнан шу кўшиқларни «Четыре мелодии народов Средней Азии» обработкаларида қўллаган), 1 та турк («Фукаролик турк марши») кўшиқлари кирган.

музиқаси (ўзбек, қозоқ, татар, бошқирд) намуналарини симфоник оркестр учун қайта ишловлари аҳамиятлидир.

А.Ф.Козловскийнинг халқ куйларига мурожаат этган асарида Н.А.Римский-Корсаковнинг ёрқин тасвири симфонизми, бўёқли оркестровкасининг таъсири сезилади. Манзарали табиатни акс эттиришда француз импрессионистларидан К.Дебюсси ва, айниқса М.Равельнинг баъзи услублари унумли ишлатилган. Шунингдек, у ўзбек куйларини симфониялаштиришда В.Успенский қўлга киритган ижодий натижаларни анъана даражасига юксалтирди. Машхур ўзбек халқ куйи «Тановар»ни қайта ишлаган А.Козловский «мураккаб гармоник воситаларни, оркестрнинг бой имкониятларини миллий хусусиятлар билан уйғунлаштиришга» муваффақ бўлган эди. Бунда халқ куйларидан турлича фойдаланган.

Шу билан бирга ўзбек фольклорини қайта ишлашда А.Козловский ва Г.Мушель мураккаб гармоник воситалардан фойдаланганлар, уларнинг алоҳида унсурларини полифониялаштириб, янги ладогармоник воситаларни сингдиришга, метроритмик хусусиятини кучайтиришга эришганлар.

1950-йиллардаги халқ куйларининг қайта ишловлари анча эркинрок тусда кечган. Музиқа воситалари оркестр ёрдамида кенгайтирилган, мураккаб асарлар яратилади.

Музиқашунос Э.У.Мамажонованинг қайд этишича, В.Успенский, Р.Глиэр, Т.Содиқов санъатлари Шарқ мавзуларини ифодалашнинг дастлабки босқичларидан ҳисобланади. Бу босқич М.Бурҳонов, Ик.Акбаров, С.Юдаков ва бошқа композиторлар ижодларига туртки бўлди. Дастлабки босқичларда шаклланган анъаналар кейинги босқичларда ҳам намоён бўлади. Уларнинг асосийларини Мамажорова куйидагича ажратади:

- музиқий фольклорни қайта ишлаш жанрида Шарқ оҳанглари (иктибослар) оригинал муаллифлик куйлари билан туташади.

- музиқий сахнавий асар қаҳрамонлари, у ёки бу халқ турмушини тасвиришда муайян Шарқ халқлари оҳанглари билан фойдаланилади. Бунда Мамажорова Успенскийнинг «Фарҳод ва Ширин» музиқий драмасида ҳинд, ҳабаш ва форс халқларининг миллий рақслари¹; Глиэр ва Содиқовнинг «Лайли ва Мажнун» операларидаги араб рақси²; М.Ашрафийнинг «Дилором»³ операсидаги араб, эрон рақслари ҳақида

¹ Хитой рақсини тасвиришда Успенский асл хитой куйидан фойдаланган. Унинг гармоник тузилмаларида пентатоник ва бутунтонли ладлари киритилган. Форс рақсида ҳам орт. секундали асл халқ оҳанги ишлатилган.

² Қайс ва Лайли лейтмотивларида афсонанинг арабча келиб чиқишини акс эттириш ниятида муаллифлар орт. секундани киритганлар.

³ Араб хўжасининг ариясидаги воситалар Римский-Корсаковнинг Шарқ образлари билан боғлиқ саҳифаларини эслатади. Ашрафийнинг ёзишича: «Дилором»да мен асл миср, ҳинд ва

гапириб ўтади. Бундай вазиятда композиторлар куйларни гармонизация қилиш, фактурани полифониялаштиришга катта эътибор берганлар.

Ўзбек композиторларининг ижодида намоён бўлувчи «хорижий Шарқ» мавзуси маълум даражада рус мумтоз муסיқасида ижодий кечган умумий Шарқ мавзусини ёдга солади. Бунда рус классик муסיқасини Шарқ халқларининг кўпқиррали, фусункор манзараларини тасвирлашга мойиллик сезилади.

Ушбу жараён ҳам бир неча босқичда амалга ошганлиги маълум бўлади. Уларни илмий англаб олиш борасида муסיқашунос олималаримиз турли таснифларни таклиф этганлар. Жумладан, ички Шарқ куйларини ўрганишда Э.У.Мамажоновна куйидаги таснифотни баён этади:

- 1) Шарқ куйларини иқтибос этиш;
- 2) композиторнинг ижодий услуби доирасида Шарқ халқларига мансуб муайян жанрни (ўзига хос муסיқий тилга эга кўшиқ, ракс) қўллаш;
- 3) халқ муסיқаси тафаккурининг бадий жихатларини, унсурларини умумийлаштириш.

Хорижий Шарқ мавзуларига мурожаат этиш жараёнларини И.В.Пифлакс икки даврга бўлади. Биринчи давр 1950-1960 йиллар – изланишларнинг дастлабки босқичи. Иккинчи давр 1970-1980 йиллар. Биринчи босқичда (1950-1960 йиллар) – рус муסיқий маданиятининг умумбашарий (ориентал) анъаналари нафақат давом эттирилди, балки Ўрта Осиё муסיқасидан келиб чиққан ҳолда яратилган муаллифлик услублари ҳам ишлатилди.

Иккинчи босқичда (1970-1980 йилларда) Шарқ халқлари муסיқаси намуналари композиторлар томонидан умумшарқ муסיқа маданиятининг бир қисмидек қабул қилинади. Улар жаҳон муסיқаси ютуқларига таяниб, Шарқ муסיқасига ўзга нигоҳ билан қарайдилар. Натижада медитация хусусиятлари, ҳар бир товушга эътибор, горизонталликка бўйсунуш, модал система каби янги ҳолатлар юзага келади.

1950-йилларда С.Жалил – ҳинд, Покистон, хитой, албан, араб халқ кўшиқларини қайта ишлаб, оркестрга мослаштирган. Шу йилларда Б.Гиенко ҳам тожик муסיқасини овоз ва фортепиано учун ҳамда Ўзбекистон радиоси қошидаги тўрт торли дўмбиралар секстети учун қайта ишлаган. 1960 йили Борис Бровциннинг хитой, мўғул, корейс халқ куйлари асосида сюитаси яратилади.

Чолғулар, симфоник оркестр учун куйларни қайта ишлашдан ташқари, хор а'cappella учун ҳам бундай ишлар амалга оширилган ва унинг асосчиларидан – М.Бурҳоновнинг 1950-йиллардаги қорақалпоқча «Бибиғул», афғон халқ кўшиғи «Чашми сиёх», эрон халқ кўшиқлари «Гули гандум», «Дамкўл-Дамкўл» ва бошқа мослашувларни ажратиш мумкин.

форс куйларини ишлатганман. Улар воқеаларнинг лозим бўлган жойларида янграйди». Ҳар бир куйни ишлатишда стилизациядан фойдаланган.

Унинг давомчиси сифатида Б.Умиджонов ҳам хор а'cappella учун уйғур, озарбайжон, тожик халқ кўшиқларини қайта ишлаган.

Ўзбекистон композиторлари орасида А.Ф.Козловский биринчилардан бўлиб хорижий Шарқ мавзусига мурожаат этган. Жумладан, у 1955 йилда ижод этган симфоник оркестри учун «Ҳинд поэмаси»да рус классик мактабининг «Шарқ» мавзусида жамланган илғор тажрибаларининг давомчиси сифатида майдонга чиқади. Композитор янги мавзуни тасвирлашда, услубий анъаналарга содиқ қолган ҳолда (А.Козловский барча ижод этадиган жанрларда доимо «фольклор иқтибоси» принципига таянган), асарни асл ҳинд куйлари асосида боғлаб, шу куйлар негизида мавзулар ривожини белгилайди. Бундай услуб ҳинд маданияти билан яқиндан таниш бўлмаган композитор учун «аниқ бўлмаган, мавҳум ориентализмга оғиб кетмаслик кафолатини беради».

Хулоса қилиб айтганда, 1950-1960 йиллардаги чолғу асарларида ортирилган тажриба кейинги давр йўналишини очиқ беради.

1970-1980 йилларда (иккинчи давр) жанрлар хусусияти чуқурроқ англанилди (Ик.Акбаров Колидас достони асосидаги «Шакунтала» симфоник сюитаси; «Почта» – Р.Тагор асари асосида), ўзга халқ мавзуларини ўзлаштириш босқичи анча юксалди, янги изланишлар, қизиқарли намуналар юзага келди.

Ик.Акбаров асарларида Шарқ оҳанглари бевосита иқтибос этилмаса-да, аммо ҳинд мусиқасининг ўзгарувчан ладлари, ритмик остинато хусусиятлари ижодий қўлланилган, материални ритмик вариациялар орқали ривожлантиришга эришилган.

Бу даврда композиторларнинг ўзига хос услублари билан бир қаторда, умумийлик ҳолатлари сифатида чолғу жанрига ва балетга қизиқиш кузатилади.

Шу тариқа Шарқ куйлари ёрқинроқ даражада тематизм, ладотонал уюшмаларида, метроритмика ва оркестрда намоён бўлади. Ҳинд мавзуси чолғу асарлардан ташқари яна балет жанрларида ҳам акс эттирилган. Бунга Г.Мушельнинг «Кашмир афсонаси» (1961), М.Ашрафийнинг «Севги тумори» (1969), У.Мусаевнинг «Ҳинд достони» (1978) балетларини мисол сифатида келтириш мумкин. Балетларда ёрқин оптимизм, «зиддият» тушунчасининг йўқлиги (М.Ашрафийнинг «Севги тумори» балети истиснодир) кўзга ташланади.

Г.Мушельнинг «Кашмир афсонаси» ва М.Ашрафийнинг «Севги тумори» балетларида шарқона (ориентал) анъаналар орасида мавжуд боғлиқликларга эътибор берилади: иқтибосларнинг ишлатилиши; образ жиҳатдан – «ҳиндча» унсурларни лирик доирада ёрқинроқ акс эттирилиши; ўзгарувчан ладларни устун туриши. Шунингдек, куйларнинг модал хусусиятларига риоя қилинади.

У.Мусаевнинг «Ҳинд поэмаси» балетида умумий куй қатлами кесимида ҳинд тематизми яққол ажралиб туради. Мавзу монодия хусусиятларига асосланган. Бунда кўплаб ишлатилган куй безаклари, вокал, глиссандо хусусиятли модал парда-оҳанглариининг барчаси умумий медитатив ҳолатни юзага чиқаришга унумли хизмат қилган. Монодия унсурлари аккордли кўповозликка (ёвуз кучлар соҳаси ва қахрамонлик) тафовут сифатида ҳам қўлланилади.

Бундан ташқари, алоҳида бир Шарқ халқи куйига эмас, балки умумшарқий аҳамият касб этувчи асарларни ҳам алоҳида қайд этиш мумкин В.Плунгян, Т.Ғофурбеков С.Юдаковнинг асарларини таҳлил қилганда «поливосточный» деган тушунчани киритганлар.

1946 йили С.Юдаковнинг скрипка ва фортепиано учун «Шарқ поэмаси»да эронча импровизация услублари, ҳинд лад уюшмалари сезилади.

Шундай қилиб, юқоридаги композиторлар қайси халқ куйини ўз асарларида ишлатмасинлар, унинг қўлланилиши хоҳ иқтибосли, хоҳ эркин бўлсин, куйнинг қайта ишлашида, ривожда миллий анъаналардан келиб чиққан ҳолда Европа ва рус композиторларининг таъсири мавжуд эди.

Аммо мустақиллик йилларига келиб, бундай йўналишда композиторларнинг шахсий ўзига хос услуби шаклланган.

Ушбу мисоллардан кўриниб турибдики, хорижий Шарқ мамлакатлари «муסיқа харитаси» (В.Конен) борган сари кенгаймоқда. Айтиш мумкинки, 1950-йиллардан бошлаб, ўзбек муסיқасида турфа бадиий жараёнлар вужудга келади. Зеро, улар мавзунинг кенгайиши, муסיқий ифодали воситаларнинг янгилиниши, бойиши билан муштаракдир. Бир томондан ўзбек композиторлари мақом, дostonга мойиллик кўрсатсалар, иккинчи томондан, ўзга мамлакатлар маданияти, халқ куйлари, услубларига оғишма қилаётганлари намоён бўлади. Бундай ҳолат эса, эндигина ривожланаётган композиторлик ижодида турли янги услубларни излаш, янги жанр, шакллар қоришмаларига эга бўлишга интилишлари билан бир қаторда санъат, муסיқа орқали турфа мамлакатлар халқлари орасида ўзаро ҳамжиҳатликни, дўстликни чуқурлаштириш, кучайтириш учун ҳам қилинган муҳим қадамлардан биридир.

МУСИҚА ИЖОДИЁТИ – КОМПОЗИТОРЛАР ТАҲЛИЛИДА

Композиторлик ижодиёти ниҳоятда серқатлам ва серуслуг соҳадир. Ўзбекистон худудида бир асрлик тарихга эга мазкур ижодиёт соҳасининг ўрганилмаган қирралари талайгина. Эътироф этиш жоизки, композиторлар ижоди шу кунга қадар асосан musiқашуносларнинггина илмий тадқиқотлари марказига айланган. Олимларнинг композиторлик ижодиётига бағишланган диссертациялари, ўзга илмий иш ва монографиялари талайгина бўлса-да, айнан композиторларнинг – ўзлари, узок ва яқин ўтмишдош-салафлари, замондош ҳамкасблари асарлари ва бевосита шахсий ижодига доир муносабатларини муайян бир манбада топиш ўта мушкулдир.

Композиторлар томонидан яратилиб келинаётган асарлар ўзга бадий ижод маҳсулларида фарқли ўларок, идрокланиши ва тўла англаниши мураккаброк, аллома Сукрот таъбиридан фойдалансак, «унча аниқ бўлмаган» соҳалардандир. Зеро, ўзбек композиторларининг кекса авлод вакили М.Бурҳоновнинг таъкидлаганидек: – «Композиторлар камгап бўлишади. Улар musiқашунослардек чиройли сўзлай олмайдилар»¹.

Тарихдан маълумки, musiқашунос ва бевосита композиторнинг фикрлари ҳамиша ҳам бир хил мазмун, маъно ва моҳият касб этмаган. Айрим ҳолларда олимларнинг композиторлик ижодига бўлган муносабати, айнаи ушбу асар муаллифи фикрига-мутлақо тесқари бўлган мисоллар ҳам учрайди. Таъкид жоизки, Ғарб ва рус композиторлари musiқий асарлар яратиш билан бирга, илмий ижодиёт соҳасида ҳам кўзга кўринарли ишлар қилганлар. Бунга Арнольд Шёнберг, Бела Барток, Кароль Шимановский, Артур Онеггер, Пауль Хиндемит, Франсис Пуленк, Оливье Мессиян, Игорь Стравинский, Эдисон Денисов, Сергей Слонимский каби композиторларнинг изланишлари ёрқин далилдир.

Бугунги кунда Ўзбекистонда нашр юзини кўрган В.Успенский, А.Козловский мақолалари, М.Бурҳонов, М.Ашрафий, Т.Қурбонов, Р.Абдуллаевларнинг китоб ва дарсликлари, Ик.Акбаров, М.Тожиев, Ф.Янов-Яновский, М.Бафоев, Х.Рахимов, Ф.Олимов, А.Мансуров, О.Абдуллаевларнинг ўқув-қўлланмалари, оммавий ахборот воситаларидаги чиқишлари ҳам эътиборга лойиқдир. Бундан ташқари, архив манбаларида бир қатор композиторларимизнинг musiқа ижодиёти масалаларига бағишланган қимматли фикрлари мавжуд.

¹ Стенограмма. Бастакорлар уюшмаси архиви: 494, фонд 1, 146-б.

Шунингдек, Ф.Олимов, Н.Норхўжаев, О.Абдуллаеваларнинг «Театр» журнали саҳифаларида композиторлик санъати, мусиқали драма, театр муаммоларига оид мақолалари муайян қизиқиш уйғотади.

Бундан ташқари, «Музыкальная академия» журналида Ўзбекистон композиторларининг юртимиз маданияти ва санъатидаги ўзгаришлар, ютуқ ва камчиликларни рўй-рост ҳикоя қилишлари қувонарли ҳолатдир. Тўнғич (Ик.Акбаров), ўрта (Д.Сайдаминова, М.Бафоев, Р.Абдуллаев, А.Мансуров, Н.Ғиёсов ва б) авлод вакиллари ҳамда навқирон ёшдаги ижодкорлар (О.Абдуллаева, Х.Хасанова, Д.Зокирова) билан бевосита суҳбатларда уларнинг мусиқа ижодиётининг бугунги муаммоларига муносабатларини изчил ўрганишга муваффақ бўлдик.

Шуни таъкидлаш керакки, Ўзбекистон композиторлари аксарияти халқимизнинг бой мусиқий меросига асосан ҳурмат билан ёндашадилар. Жумладан, Икром Акбаровнинг қуйидаги фикри: – «Миллий мусиқамизни асраб-авайлашимиз шарт. Ундан фойдаланиш учун композитор аввало – зукко, чинакам касбий маҳоратга эга бўлиши керак»¹ – деганлари ниҳоятда долзарбдир. Айти шу ижодкорнинг мақомлардан фойдаланишга доир муносабатлари қуйидагичадир: – ««Мақом – санъат дурдонасидир. У мўъжизали оламдир. Ундан кўр-кўрона фойдаланиб бўлмайди»². Шу маънода, М.Бурҳоновнинг фикрлари ҳам Икром Акбаровники билан ҳамоҳангдир: «Рус композиторлари кичик халқ куйига ҳам эҳтиёткорона муносабатда бўлганлар, бизнинг мақомларимиз эса, ниҳоятда мураккаб ва маҳобатли. Шу боис, биз уларга жиддий ёндашиб, асраб авайлашимиз даркор»³.

Бу мулоҳазаларга ўрта авлод композитори Н.Ғиёсовнинг ўз ёндашуви бор. «Мақомларимизни ривожлантиришимиз керак. Токи, ҳар бир композитор ўз мақомини ёзишга муваффақ бўлсин»⁴.

Маълумки, XX асрда композиторлик техникасига кириб келган янги йўналиш, ёзув услублари Ўзбекистон композиторлари ижодини ҳам четлаб ўтгани йўқ. Додекафония, алеаторика каби йўналиш ва ижодий техника композиторларимиз томонидан изчил қўлланила бошланди. Бунга қарата, тўнғич авлод вакиллари: «Мусиқани математик формулалар асосида яратиш нотўғри. Уни дилдан чиқариш лозим»⁵ – (М.Бурҳонов, Ик.Акбаров, С.Бобоев) дея дея таъкидлаган бўлсаларда, мусиқа тараққиётининг маълум босқичида С.Губайдулина, Я.Ксенакис асарлари юқори математик формулалар асосида яратилганлигининг гувоҳимиз. Дарвоқе, аслида классик соната шакли замирида ҳам математик формула туради.

¹ Икром Акбаров билан ўтказилган суҳбатдан. –Т., 2009 йил, июн.

² Стенограмма. Бастакорлар уюшмаси архиви: 494, фонд 1, 147-б.

³ Стенограмма. Бастакорлар уюшмаси архиви: 494, фонд 1, 147-б.

⁴ Н.Ғиёсов билан ўтказилган суҳбатдан. –Т., 2009 йил, сентябр.

⁵ Стенограмма. Бастакорлар уюшмаси архиви: 494, фонд 1, 148-б

«Композицион услуб ва техникани ўзлаштиришга берилиб, асосий мақсад миллийликни унутмаслик муҳим. Ахир техник имкониятлар – мусиқа эмас!»¹ – дейди М.Тожиев. Дарҳақиқат, миллийлик масаласи санъатда доиман долзарб бўлиб, ҳар бир миллат композитори нафақат ўз миллий мусикасини қолаверса, ўзга миллатлар мусикасини ҳам ёза олиши керак. Бу борада Ўзбекистон Бастакорлар уюшмаси раиси, Р.Абдуллаевнинг – «Замонавий композиторларимиз мавжуд барча йўналиш ва ёзув техникаларини ўзлаштиришлари зарур. Шундагина, ҳар бир ижодкоримизда, жаҳон мусиқа майдонларига чиқиш имконияти туғилади»² – деган фикрлари диққатга сазовордир.

Дарҳақиқат, Ўзбекистон композиторлари ижод маҳсулларини нафақат юртимизда балки, дунёда намойиш этаётганликлари қувонарлидир. Жумладан, Мангейм (Германия) да ўтказилган Халқаро композиторлар танловида Дилором Сайдаминованинг «Франческо изларидан» асари иккинчи даражали мукофотга, Д.Янов-Яновский Швейцария, АҚШ, Франциядаги халқаро танловларда лауреат бўлгани бунинг ёрқин исботидир.

Бундан ташқари, Мустафо Бафоевнинг – АҚШ ва Туркия, Хабибулла Раҳимовнинг – Германия, Миср, Испания, Болгария, Югославия, Алишер Латиф-зоданинг – Германия, Люксембург, Франция, АҚШда, Нуриддин Ғиёсовнинг – Швейцарияда янграган асарлари юртимиз довуғини жаҳонга ёймоқда. «Мусиқий асарларни жаҳон майдонларида кўрсатиш учун ҳар бир композитор классик мусиқани, миллий мусиқамизни ўрганиши зарур»³ – дейди Р.Абдуллаев.

Ўз ёзув услуби ва йўналишига эга Дилором Сайдаминова эса, «Бугунги кунда Вена классиклари анъаналарига таяниб асар яратиш мумкин эмас. Замонавий инсон ички дунёсини, уни ташвишлантираётган муаммоларни ёритиш учун буткул замонавий мусиқий ифода воситаларидан, услубдан фойдаланиш зарур» – дея фикр билдиради. Албатта, композитор классик санъатни юқори баҳолаб, кадрлайди. Шундай бўлса-да, у ҳатто ўз асарларида, ижодида ҳам такрорланмасликни мақсад қилиб қўяди.

Ўзбек композиторлик ижодиётининг ёрқин намояндаларидан Мустафо Бафоев эса, «Симфония ёзмоқчи бўлсам, Бетховенга мурожаат этаман. Ундан ҳар гал янгилик топавераман»⁴ дейди.

Бугунги кунда, композиторларимиз ижодини ўрганишда уларнинг фикрларига мурожаат этиш ва таяниш ниҳоятда зарурдир. Зеро, ижодкор - бутун бир олам. Мусиқа эса – илмдир. Композитор ички дунёсини, тафаккурини ўрганмай, асарларини идрок этиб бўлмайди.

¹ Мазкур манбада, 72-б.

² Р.Абдуллаев билан ўтказилган суҳбатдан. –Т., 2008 йил, декабр.

³ Р.Абдуллаев билан ўтказилган суҳбатдан. –Т., 2008 йил, декабр.

⁴ М.Бафоев билан ўтказилган суҳбатдан. –Т., 2009 йил, март.

Ш.И.Ойхўжаева
ЎзДК мусиқий шарқшунослик
кафедраси доцент в.б.

МАҚОМ ИЖРОЧИЛИК АНЪАНАЛАРИ **(Тароналар мисолида)**

Мумтоз мақом йўлларининг нафис ва дилкаш, фалсафий теран ва таъсирли чолғу ила айтим наволари мусиқа тингловчиларини қадимдан баҳраманд қилиб келмоқда. Табиийки, бадий баркамол, ноёб мусиқий намуналарни ҳар бир нозик қалб эгасига етказишда ижрочилик маҳорати ниҳоятда муҳим аҳамият касб этади.

Зеро, мусиқа санъатининг бу жабҳаси мақом шакллана борган кўҳна даврлар билан узвий боғланган ҳолда, кўп асрлар оша мунтазам ривож топган ва такомиллашган. Ўз навбатида мазкур тарихий жараённи неча-неча авлодларга мансуб машҳур хонандаю созандаларнинг ижровий моҳирлиги ва йиллар мобайнида тўплаган тажрибалар синови дейиш ўринлидир. Яъни, «...қадимий ва доимо навқирон мақомларнинг асрлар оша ҳаёти ва ривожи, бир қатор омиллар қаторида, шубҳасиз устоз-ҳофиз ва созандаларнинг юксак ижрочилик маҳорати билан ҳам узвий боғлиқдир»¹. Бунда устоз даражасига етишган ҳар бир бастакору ижрочи ўзининг ижодий бисотидан ўз шогирдларига юқтириш ила мумтоз мусиқа намуналарини абадийлаштиришга ўз ҳиссасини қўшишга интилади. Ва муносиб шогирдлар ҳам ушбу қоидага амал қилган ҳолда устозларидан олган илмий-ижодий малакаларини янада сайқаллантириб, ўз навбатида келгуси авлод вакиллариغا етказишга ҳаракат қилишади. Демак, мақом ижрочилиги худди шу йўсинда шаклланиб, тобора ривожланиб боради ва муайян ижодий ютуқлар анъанага айланади.

Маълумки, XIX асрнинг охири – XX асрнинг биринчи ярмида мақом ижро анъаналарининг буюк давомчиларидан бири, ўз ижодкорлик ва ижрочилик мактабини яратган беназир бастакор, ҳофиз ва созанда Ҳожи Абдулазиз Расулов бўлган. Устознинг кўп йиллик самарали меҳнатлари боис, шогирдлари келажакда элимизнинг севимли ва машҳур санъаткорларига айландилар. Айтишларича, тажрибали ҳофиз ва бастакор «...ўз шогирдларининг ижодий ташаббусларини ривожлантириш мақсадини ўз олдига қўйган эди. Мақомларни билиб олган ёш ашулачиларга битта ашулани турли вариантларда кўрсатиб, уларни мустақил импровизация қилишга ҳам ўргатар эди»². Устоз шу тариқа шогирдларидан ҳар томонлама, ҳам ижровий ҳам ижодий баркамолликка эришишни талаб қилар эди.

¹ Ўзбекистон санъати (1991-2001). –Т.: «Шарқ», 2001. 113-б.

² Ўзбекистон халқ созандалари. –Т., 1959. 1-китоб. 37-б.

Бундан ўн аср муқаддам яратилган Амир Унсурулмаолий Кайковуснинг фарзанд тарбиясига бағишланган «Қобуснома» рисоласининг ўттиз олтинчи – «Ҳофиз ва созандалик зикрида» номли бобида баён этилишича, мусиқа илмининг устодлари ушбу муаллиф яшаган даврда халқнинг ҳар бир табақаси табиатига мос равишда куйлар тузишган экан. Бундай табақалардан бири эса ёш болалар ва нозиктаб кишилар, яъни аёллар бўлишган.

«Бу қавм учун – деб уқтирилади асарда, – таронани ишлаб чиқдилар, токи бу қавм ҳам баҳра олсинлар, роҳат қилсинлар. Чунки ҳамма вазнларнинг орасида таронадин ёқимли вазн йўқдур»¹.

Минг йиллик тарихга эга бўлган ушбу тафсилотлар таронанинг ўша даврларда тингловчи маълум маънавий-руҳий эҳтиёжларини қондиришга интилиш натижасида шаклланганлигидан далолатдир. Асарда таърифланган мазкур жанр табиати, барча мусиқий-услубий хусусиятлари билан бизгача етиб келган мақом тароналарига ниҳоятда монанд эканлиги яққол кузатилади. Маълумки, мазкур ашула йўли мақомларнинг ажралмас таркибий қисми саналиб, уларнинг айнан туркум бўлиб шаклланишида муҳим ўрин тутди.

Мақомлар, хусусан тароналарнинг айрим ижрочилик удумлари ХХ асрнинг 20-йилларида қуйидагича таърифланган: «Тарона мажлисидаги бутун ҳофизларнинг қўшилиши билан ўқиладир»². Мазкур тафсилотлар, Шашмақом тароналари жамоа ижроси учун мўлжалланганлигини тасдиқлайди. Ва айни вақтда бу анъана асрлар давомида сақланиб қолганлигини баён этади.

Маълумки, мақомларни ўрганиш ва амалий ўзлаштириш, устоз-шогирд мактаби асосида узоқ ўтмишда шаклланган, сақланган ва ривож топган. Хусусан, «... тароналарнинг саройда қабул қилинган расмий ижроси жўровозликда, асосан шогирдлар гуруҳи иштирокида бўлганлиги сабабли туркум тартиб-қоидалари ҳам шунга мос равишда ишланган»³.

Хонлиқлар ағдарилгандан сўнг устозона мусиқанинг забардаст вакиллари сарой хизматидан озод бўладилар. Хусусан, 1920 йилдан эътиборан устоз-шогирд анъаналари янги давлат томонидан ташкил этилган мактаб таълим тизимида давом эттирилади. Бухорода очилган «Шарқ музика мактаби»га кекса Ота Жалол Носиров билан бир қаторда Домла Ҳалим Ибодов, Леви Бобохонов, Маъруфжон Тошпўлатов, Нажмиддин Насриддинов, Ғулом Гармон, Тоҳиржон Давлатзода сингари юксак маҳорат ила тажрибага эга бўлган хонанда ва созандалар жалб этилди. Ўз фаолияти давомида бу мактаб бетакрор санъаткор «...Ота Жалол бошчилигида ўзбек ва тожик халқларининг бой музика мероси –

¹ Кайковус Унсурулмаолий. Қобуснома. –Т., 1992. 121-б.

² Абдурауф Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. –Т., 1993. 21-б.

³ Юнусов Р. Шашмақом тароналари хусусида //Музика ижрочилиги ва педагогикаси масалалари. –Т., 1999. 7-12 б.

Шашмақомни тарғиб этган» илк муқаддас даргоҳ бўлиб тарих зарварақларига ёзилди¹.

Хусусан, XX асрнинг ўрталарига келиб «... мақом амалиётида сезиларли ўзгариш жараёни кузатилади. Яъни, унда жамоавий ижро кенг тарқала бошлайди. Зеро, авваллари ижронинг мазкур кўриниши иккинчи даражали ёхуд тобе аҳамиятга эга бўлиб, у асосан тароналар каби таркибий қисмларга хос эди»².

Ижронинг янгича услубида «... бир хонанда зиммасига юклатилган мураккаб шўъбаларни ижро этиш маъсулиятини енгиллатибгина қолмай, овозларни (паст, ўрта, баландга) тақсимлаш билан (ижрода) янги ифода воситаларини ҳосил қилишга эришилди»³.

Бу анъанага ўзгача ижтимоий-тарихий шароитларда, жумладан, ўтган асрнинг 60-йилидан бошлаб хонанда ва созандаларни Ўзбекистон радиоси мақом ансамблига ишга жалб этган ҳолда академик Юнус Ражабий асос солди. Ушбу ансамбл бадий раҳбарининг соҳадаги кўп йиллик ижрочилик, бастакорлик ҳамда илмий-ижодий изланишлари устозлик фаолиятида айнан қўл келди. Унинг бошчилигидаги санъаткорлар, шу жумладан шогирдлари ижро этган Шашмақом, Фарғона-Тошкент мақом йўллари туркумлари янгича талқин ила янада сайқаллантирилиб, мухлислар эътиборига ҳавола қилинди.

«Ансамбль фаолиятида – деб ёзган эди, Юнус Ражабий ўзининг «Музыка меросимизга бир назар» номли китобида, – мақомотнинг ижрочилик анъаналари ва машхур устозлар, жумладан, Ҳожи Абдулазиз Абдурасулов, Мулла Тўйчи Тошмухамедов, Левича, М.Толмасов, Шораҳим Шоумаров, Г.Муллақандов кабилар айтиш услубларидан баракали фойдаланилди»⁴.

Шу ўринда бадий раҳбарнинг сайъ-ҳаракатлари ила умуман мақом ижро йўлининг янгиланиши борасида аёл овозларининг киритилишини айтиб ўтиш айни муддаодир.

Маълумки, XX асрга қадар мақом ижрочилиги билан расман машғул бўлувчилар фақат эркаклар бўлган. Ҳофиз деган атама ҳам ёлғиз эркак хонандаларга тегишли бўлганидан яхши хабардормиз. Аммо бу дегани аёллар умуман мумтоз мусиқадан бохабар бўлмаган, мақом ижрочилиги билан шуғулланмаган дегани эмас. Бу даврда уларнинг иждодий фаолияти «ичкарида», яъни фақат аёллар даврасидагина кечганини эслатиш жоиздир. Халқчил мусиқий услубдаги тароналарни вужудга келиши бир ҳисобда аёллар билан боғланар экан, уларнинг бевосита ижрочилиги ҳам бундан истисно бўлиши мумкин эмас, албатта.

¹ Ўзбекистон халқ созандалари. –Т., 1974. 2-китоб. 42-б.

² Matyakubov O. Der Schaschmaqam im 20 jahr //Maqam, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion. –Berlin: 1989. –P. 192.

³ Шу манба, 192-б.

⁴ Ражабий Ю. Музыка меросимизга бир назар. –Т., 1978. 11-б.

Янги замонда эса аёл овозининг расман тан олиними, хусусан мақом ижрочилигида ўз ўрнини топиши жуда муҳим ижтимоий-маданий ҳодисалардан биридир. Бунинг натижасида мумтоз мусиқамиз жаранги тўлди, янги-янги беназир жилолар билан янада бойиди.

Хусусан Юнус Ражабий раҳбарлигидаги мақом ансамблининг биринчи аёл хонандаларидан Берта Довидова юксак касбий ижрочилик маҳоратига айнан шу ансамблда эришган десак, муболаға эмас. Боиси, у мақом билимдонлари, машҳур ҳофизлар Шоназар Соҳибов ва Ёқуб Довидовлардан Шашмақом ашула йўлларини ўрганган бўлса, Юнус Ражабий, Мақсудхўжа Юсупов, Имомжон Икромов каби бастакорлар ёш Бертага ўз ижро бисотини янада бойитишга яқиндан ёрдам бердилар¹.

Шунингдек, мақом ансамблида юксак ижро маҳоратига эга бўлган Коммуна Исмоилова, Раҳима Йўлдошева, Ҳадия Юсупова каби иқтидорли аёл санъаткорлар ҳам фаолият кўрсатишди. Ва бу даврда Муножот Йўлчиева, Насиба Сатторова, Матлуба Дадабоева, Маҳбуба Ҳасанова, Марям Сатторова, Гулбахор Эрқулова, Комила Аминова каби янги номлар билан тобора кенгайиб борди.

Маълумки, ҳозирги кунда улар (ўрта авлод вакиллари)нинг кўпчилиги алоҳида фаолият юритиб мумтоз анъанавий касбий мусиқанинг нодир намуналарини жаҳоншумул аҳамиятга молик нуфузли тадбирларда юксак маҳорат ила ижро этмоқдалар. Жумладан, Ўзбекистон халқ артисти Муножот Йўлчиева 1997 йили «Шарқ тароналари» I Халқаро мусиқа фестивалида биринчи ўринни қўлга киритган бўлса, 1999 йили навбатдаги «Шарқ тароналари» II Халқаро мусиқа фестивалида Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Насиба Сатторова бош соврин «Гран При»га, 2009 йили эса, Ўзбекистон халқ артисти Матлуба Дадабоева шу нуфузли фестивал-танловда биринчи ўринга сазовор бўлди.

Мазкур ансамблининг мазмунли фаолияти давомида Ўзбекистон халқ артисти Ориф Алимахсумов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар Шавкат Мирзаев, Исроилжон Ваҳобовлар ҳам бирдек ўз ҳиссаларини қўшганлар. Булар орасида Ўзбекистон халқ артисти Абдуҳошим Исмоиловнинг фаолияти айниқса самарали натижаларни келтирди. У раҳбарлик қилаётган Ю.Ражабий номидаги мақом ансамбли ижросида «Шашмақом» туркумига кирган бир қатор ашула йўллари яна бир бор стерео сифатли магнит тасмасига 1989 йилда муҳрланди.

Мақомлар, хусусан тароналар ижрочилигининг ҳозирги кундаги аҳволи хусусида Ўзбекистон давлат консерваторияси Анъанавий ижрочилик кафедраси доценти, Ўзбекистон халқ ҳофизи Маҳмуд Тожибоев билан суҳбатда устоз бу борадаги ўз фикрларини шундай баён этади: «...умуман мақомлар, хусусан Шашмақомга академик Ю.Ражабий томонидан қайта ижодий ёндашилган ҳолда яратилган алоҳида вариантлар,

¹ Ўзбекистон халқ созандалари. –Т., 1974. 2-китоб. 42-б.

деб қараш лозим. Чунки Бухорода ҳозирда ҳаёт бўлган мақом устозлари ўз шогирдларига ўргатиб тингловчиларга ҳавола этаётган вариантлари бугун биз радио фонидан тинглаётган вариантлардан кўп жиҳатлари билан фарқ қилади. Мисол учун Ю.Ражабий вариантыда Сарахбори Дугоҳнинг 6 та таронаси бўлса, бухоролик мақомдон устоз Ари Бобохонов ўз шогирдларига 8 та Дугоҳ таронасини ўргатиб, ижро этмоқда.

Юнус Ражабий Шашмақомни аввалгиларидан фарқли ўлароқ тўлалигича ўзбекча шеърлар билан алмаштирди. Шунингдек, оҳанг ва турли қочиримлар жиҳатидан ҳам Фарғона-Тошкент йўналишига хос ижрочилик анъаналарини Шашмақом таркибига кирита олди. Шу боисдан мусиқашунос олим О.Матёқубовнинг «... Ю.Ражабий таълиф қилган мақомлар нусхасини Тошкент мақомлари ёҳуд Тошкент Шашмақоми», – деб номлаганларида жон бор деб биламан¹. Бу жиҳатдан Тожикистондаги мақом гуруҳлари томонидан ишлаб чиқилган нусхалар ҳам фикримизни тасдиқлайди.

Тошкент мақомларида Сарахбордан кейин ижро этилувчи тароналар, Бухорода ўзгача, Тожикистонда ўзгача бўлиб, фикримизга уларнинг ижро услуби ҳам ёрқин далил бўла олади.

Тароналар бир вақтда ўзи мансуб бўлган мақомнинг ажралмас қисми бўлгани ҳолда уларни алоҳида асар сифатида ижро этиш ҳам ҳеч бир қўпол хато ҳисобланмаса керак. Лекин бу деган сўз тўғри келган таронани палапартиш равишда ижро этавериш дегани эмас. Мақомдон устозлар фикрига кўра ўзининг муайян хусусиятлари билан ажралиб турувчи тароналарни алоҳида асар сифатида ижро этиш мақсадга мувофиқдир»². Дарҳақиқат, тингловчилар олдида хониш қилувчи ҳар бир созанда ва хонанда уларнинг талаб ва эҳтиёжларини ҳисобга олган ҳолда ўз ижро бисотларини бойитиб борадилар. Шу боис ҳам мақомларнинг ажралмас қисми бўлган баъзи тароналарнинг муайян даражадаги мукамаллигини эътиборга олиб, мустақил асар сифатида алоҳида ижро этишга устоз санъаткорлар (истисно тариқасида) руҳсат беришган бўлса ажаб эмас. Зеро, тароналар ўзлари мансуб бўлган асосий шўъбалар билан биргаликда ижро этилгандагина тўқис туркумийлик хусусиятини пайдо қилиб, мақомлар маҳобатини намоён этади.

¹ Матёқубов О. Мақомот. –Т., 2003. 96-б.

² Ўзбекистон халқ хофизи М.Тожибоев билан суҳбатдан. 2.04.2005 й.

БАСТАКОРЛИК ИЖОДИЁТИДА НАЗИРА АНЪАНАЛАРИ

Маълумки, бастакорлик қадим замонларда вужудга келган ва ҳозирги кунларда ҳам ўз ривожини давом эттираётган ижодиёт туридир. Бу турдаги ижодкорлик қатор сифатлари билан тавсифланади. Бу ўринда «бастакор» сўзининг луғавий маъноси ҳам эътиборлидир. Атоқли мақомшунос олим И.Р.Ражабовнинг берган таърифига кўра, «бастакор» форсча сўз бўлиб, унинг замирида «куйни ташкил этувчи унсурларни бир-бирига боғловчи» деган маъно ётади («баста» – боғланган, «кор» – иш, ишловчи маъноларида).

Бунда, бастакор маълум мавжуд куйларнинг ритмик ва оҳанг вариантларини яратиши, шунингдек куй йўлларига янги лавҳалар, тайёр ҳолдаги авжлар (намудлар) киритиши назарда тутилади. Ашула йўлларига янги шеърларни мослаб, тушира билган санъаткорлар ҳам бастакор номига сазовор бўлганлар.¹

Маълум бўладики, бастакорлар мусиқа амалиётида кенг қўлланиб келинаётган ҳамда тингловчиларга яхши маълум куйлар асосида мусаннифлик қиладилар.

Мутахассислар, жумладан, академик Б.В.Асафьев оғзаки анъана билан шартланган мусиқа намуналарида албатта куй-оҳанг андозалари қарор топишини ва шу асосда янги асарлар ижод қилинишини таъкидлаб ўтган эди.² Бу ҳол ҳам халқ мусиқа ижоди, ҳам касбий мусиқа қатламларига тааллуқлидир. Бу куй андозалари авлоддан-авлодга мерос ўтиб, касбий ижодкорликнинг муҳим манбаи ҳам бўлиб келган. Шунга кўра, бастакорлар куй андозаларини имкон қадар сақлаган ҳолда уларга янги қўшилмалар, айрим тўлдиришлар киритганлар ёки янги ритм усулларига боғлаганлар. Шунингдек, шеърят намуналари билан боғлаб, ашула йўлларини ҳам яратганлар.

Бинобарин, куй қолиплари (куй андозалари, куй тузилмалари) бастакорлар учун ижод манбаи бўлиб ҳам хизмат қилган. Баъзан бадиий юксак асарлар ҳам ижодий тақлид учун муносиб намуна даражасини «ишғол» этган ва шу асосда янги асарлар ҳам яратилган. Бу ҳол эса, Шарқ маданиятида, аниқроғи бадиий ижодиётида кенг ўрин тутган назирагўйлик анъанасини ёдимизга солади.

Мумтоз адабиётда назира – бу ўтган ёки замондош (ёзувчи) асари мавзусига шаклан ўхшатма, жавоб тариқасида яратилган, лекин мазмунан янги асардир. Мусиқа санъатида ҳам шу каби анъана мавжудлиги ҳақида

¹ Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006, 32-бет.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971.

И.Р.Ражабов, Т.С.Визго ва бошқа олимларимиз малакали кўрсатмалар бериб ўтганлар.¹

Куй андозалари асосида назира асарларини ижод қилиш анъанаси узок тарихга бориб тақалади. Муסיқий назирагўйлик маълум қирралари билан адабиётдаги анъаналарга ҳам ўхшашдир. Шу билан бирга муסיқа соҳасида ўзгача қонуният ва илмий кўрсатмалар ҳам мавжудлигини назарда тутиш лозим бўлади. Албатта, илм-фаннинг назарий қоидаларини амалий жараёнга механик тарзда кўчириб бўлмаганидек, шубҳасиз, ўша ўрта асрларда ҳам, ҳозирда ҳам муסיқий асарнинг қиймати унинг бадиий қирралари билан баҳоланиб келинади.

Муסיқашунослик жабҳасида андоза ва унинг асосида ишланган асар нисбатини «инвариант-вариант» жуфтлигида тавсиф этиш мумкин. Ҳар бир ижодкор у ёки бу андозадан инвариант асос сифатида фойдаланаркан, унга ўз истеъдоди ва кўзлаган мақсади юзасидан ёндошиб қайта ифодалайди, уни турли бўёқлар билан жилолашга интилади. Демакки, шу аснода юзага келаётган муסיқий асарда инвариант-вариант ҳодисаси доимо муштарак намоён бўлади.²

Ушбу ҳодисанинг бастакорлик ижодиётида бадиий қонун кучига эга эканлигини миллий муסיқамизда салмоқли ўрин тутган Ушшоқлар мисолида кўришимиз мумкин.

Бизнинг давримизгача етиб келган барча Ушшоқларнинг дастлабки келиб чиқиш инварианти ўрта асрларда машҳур, шунингдек, Ўн икки мақом тизимидан ҳам ўрин олган шу номли намунага бориб тақалади, дейиш мумкин. Бунда Ушшоқ намуналарининг умумий парда-оҳанг ва ривожланиш тамойиллари (нота ёзувларида турлича қайд этилган асосий таянч пардаларидан қатъи назар) муҳим далил сифатида қаралиши мумкин.

Назирачилик анъанасига таъсир этувчи турли омиллар қаторида маҳаллий-муסיқий услубларнинг ҳам аҳамиятини назарда тутиш лозим бўлади. Бу хусусда муסיқашунос олим Т.Б.Ғофурбеков шундай ёзади: «Ушшоқ намуналарининг қайта ишланган ҳар бир монодик намунасига хос оригиналлик, ўзгача тароват аввало маҳаллий муסיқа услуби ва турфа муסיқий анъана ҳусусиятлари билан белгиланади».³

Бугунги кунда миллий муסיқамизнинг нодир хазинасидан ўрин олган ва мақом туркумларидан ҳоли тарзда ўз «ҳаётини» давом эттираётган Ушшоқ номли муסיқий асарлар айнан бастакорлар ижодиётидаги назирагўйлик анъаналарининг ёрқин намуналаридир. «Самарқанд Ушшоғи»

¹ Ражабов И. Мақомлар. –Т., 2006.

Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. –М., 1972.

² Иброҳимов О. Ўзбек халқ муסיқа ижоди. 1-қисм. –Т., 1994. 16-18-б.

³ Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984. –С. 37.

ёки «Ушшоқи Ҳожи Абдулазиз», «Ушшоқ» ёки «Мулла Тўйчи Ушшоғи», «Содирхон хофиз Ушшоғи» каби мусиқий намуналар бунга мисол бўлиши мумкин. Зикр этилган ушбу асарларнинг келиб чиқиш манбалари умумий бўлса-да, уларнинг ҳар бири ноёб ва алоҳида бадиий қийматга эга. Хусусан, Ҳожи Абдулазиз Расулов ижодий меросига мансуб «Самарқанд Ушшоғи» Ушшоқларнинг ёрқин намуналаридан биридир.

Яхши маълумки, Бухоро-Самарқанд маҳаллий услубининг ёрқин намоёндаси Ҳожи Абдулазиз Расулов Шашмақом чолғу ва ашула йўлларининг моҳир ижрочиларидан эди. Бу ҳол «Самарқанд Ушшоғи»да маълум қадар акс этади, яъни «Самарқанд Ушшоғи»нинг тузилиши, ривожланиш шакли ва тамойиллари билан айнан Шашмақом шўъбаларининг ички қонуниятларини эслатади.

Шу билан бирга, ноёб истеъдод соҳиби Ҳожи Абдулазиз Расулов «Самарқанд Ушшоғи»да Шашмақом хусусиятларини Фарғона-Тошкент мақомларига хос бўлган сифатлар билан табиий бир ҳолатда уйғунлаштира олган. Бу ўринда «Самарқанд Ушшоғи» «Қўқон Ушшоғи»га назира қилинган, деган фикрлар ҳам мавжуд.

«Самарқанд Ушшоғи» асл пардалар тузилмасига оид миксолидий уюшмасига мос келади. Лекин унинг таянч пардаси сифатида «ре» товуши ҳозир бўлган. Асарнинг чолғу муқаддимаси Шашмақом туркумидаги Сарахборлар чолғу муқаддимасига ўхшаш. Айни пайтда эса берилган усули ва даромаддан аввал ижро этиладиган «ҳанг» тузилмаси Фарғона-Тошкент мақом ашула йўлларига хос бўлган қирралардандир (масалан, «Чоргоҳ»га ўхшаб «ҳанг» билан бошланиши).

«Ҳанг»дан сўнг даромад қисми ижро этилади. Даромад баёни бир октавагача бўлган пардаларни ўз ичига олган. Шеър матни сифатида қўлланган назм шакли мухаммас бўлганлиги учун даромад тузилмаси шакли ҳам анчагина кенгайган. Аниқроғи, шеърый мухаммас шакли доирасида даромад ва миёнхат тузилмалари қамраб олинган. Ҳар ҳолда даромад ривожини давомидаги пардалар баландлиги шундай фикрга асос беради. Шашмақом шўъбаларида, маълумки, даромад кўпроқ икки мисра билан «ўқилади». Бу ерда унинг ҳажми шеърый беш мисрага монанд ривожланади. Даромад-миёнхатга уланиб келувчи «ҳанг» пардалари эса дунаسر вазифасига мувофиқ келади. Асар бошида берилган «зарбул-қадим» усулининг кўпроқ Фарғона-Тошкент мақом йўлларига ҳос бўлган кўриниши эса куй асосини жадал ривожини таъминловчи омил сифатида хизмат қилади. Дунаسر вазифасида келган «ҳанг»дан сўнг асарнинг авж қисми бошланади. Ўрта ва юқори авжларида Ушшоқ ва Уззол намудлари ривожлантирилган. Маълумки, Шашмақом шўъбаларида ушбу намудлар катта аҳамият касб этади. «Ҳожи Абдулазиз Расуловнинг бастакорлик қобилияти ҳам айнан шу жараёнда ёрқин намоён бўлган. Бунда икки жиҳатни қайд этиш мумкинки, улардан бири – мақом ва ашула йўлларига янги ва янги авжлар киритиб, уларнинг мураккаб ва мукамал зухурини

кашф этишда кўринса, яна бири маълум куй ёки ашулага тубдан қайта ишлов бериш натижасида эришилган янги сифат намуналарида кузатилади. Тавсиф этилаётган сифат даражаси айна пайтда санъаткорнинг анъаналарни табиий янгилашга бўлган интилиши, хусусан ўзига қадрдон Самарқанд-Бухоро мусиқа услубидан ташқари яна Фарғона-Тошкент ва Хоразм маҳаллий мусиқий услубларини ҳам амалий жихатдан мукамал ўзлаштириб, муҳими, уларни ижодий жараёнда уйғунлаштира олганлигининг самарасидир».¹

Шу жихатдан қаралган, «Самарқанд Ушшоғи»да келган намудлар Шашмақомдаги Сарахбори Ростда ҳам қўлланилган. Шу томонини ҳисобга олган ҳолда бу асарни маълум даражада «Сарахбори Рост»га, усул асосини эса Фарғона-Тошкент йўлларига назира қилинган, деб хулосалаш мумкин.

Энди бошқа бир маҳаллий услуб ва мактаб билан шартланган намуна «Содирхон Ушшоғи»га эътиборни қаратсак. Машҳур хофиз, мақомлар ва катта ашула намуналарининг моҳир ижрочиси Содирхон Бобошарифов Фарғона-Тошкент ижрочилик мактабининг ёрқин вакилларида эди. Юқорида айтганимиздек, маҳаллий мусиқий услублар ҳам асар яратилишида маълум аҳамия касб этади. Содирхон Ушшоғи Фарғона-Тошкент маҳаллий-мусиқий услубига хос яққол мисолдир. Атоқли хофиз бу асарни Фарғона-Тошкент услуби доирасида ижод қилган. Бу ерда Сарахборлардаги каби ривожланган чолғу муқаддимаси йўқ. Мухтасар (ихчамгина) чолғу муқаддимаси эса таянч пардага созланиш учун тайёрловчи восита сифатида намоён бўлади холос. Айна пайтда чолғу муқаддиманинг қисқалиги тезкор ривож омилларидан бири ҳамдир. Берилган усул ҳам айнан Фарғона-Тошкент йўлларига хосдир.

Авваламбор Содирхон Ушшоғининг даромади ўрнида келган, қўққисдан авжларга хос юқори пардалардан бошланган илк хати тингловчи эътиборини ўзига тортади. Асарнинг бу каби бошланишида Фарғона-Тошкент минтақасига хос бўлган катта ашула жанрининг таъсирни пайқаш мушкул эмас. Ушбу Ушшоқ намунаси ўзининг бетакрор, шиддатли баёни билан барча шу номли Ушшоқлардан алоҳида ажралиб туради.

Асарнинг ўрта авжларига хос бўлган пардаларда бошланиши мақомчилик анъанасида ноёб ҳодиса, албатта. Ушшоқ қадимий «соль» миксолидий ладида ижод қилинган (уни Ўн икки мақомдаги Ушоққа назира қилинган ҳам дейиш мумкин). Авж қисми алоҳида эътибор талаб қилади. Асарнинг авж қисмини шартли равишда учга ажратиш мумкин: бошланғич авж, ўрта авж ва юқори авж. Авж сифатида Ушшоқ авжи ривожлантирилган (намуди Ушшоқнинг бир кўриниши). Ҳар бир авж бўлаги ижросидан сўнг юқори пардалардан қуйи пардалар томон ҳаракатланиш назарда тутилган. Бу ҳолат ҳам Фарғона-Тошкент услубига

¹ Иброҳимов О. Шашмақом сабоқлари. 1-жилд. –Т., 2005. 54-б.

тегишли «катта ашула» жанри хусусиятлари билан боғлиқ бўлиб, катта оҳанг тўлқинларини юзага келтиради. Шу ўринда Содирхон хофиз айнан шу жанр (катта ашула)га тегишли асарлар ижрочиси ҳам бўлган. Бу асарга нисбатан «шиддатли» деган сўз кўп маротаба ишлатилиши шу боисдан ҳам ўринлидир. Авжининг энг юқори пардаси учинчи октава «ре»га тўғри келади. Бундай баланд пардаларнинг олиниси «катта ашула» ва ноёб мақом намуналари хусусиятларини ўзида инъикос этади. Бу каби ҳаракат, яъни аввал юқори пардалар олиниб сўнгра пастга қараб ҳаракатланиш тамойили Фарғона-Тошкент услубига хосдир.

Демак, аён бўладики «Самарқанд Ушшоғи» ва «Содирхон Ушшоғи» бастакорлик ижодиётидаги назирачилик асосида ишланган, бадий жиҳатдан эса ҳар бири ўзгачадир. Куй-оҳанг пардалари умумий бир негиздан униб чиққан бўлса-да, лекин икки турли услуб, маҳаллий анъана ва истеъдод соҳиблари талқинида бадий қийматлари алоҳида аҳамиятга эга икки ноёб асар сифатида намоён бўлади.

Л.М.Ганиева

*кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
музыкальной педагогики ГКУз*

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

Роль ансамблевого искусства значительна в узбекской музыкальной культуре. В разные годы к нему обращались и часто обращаются многие талантливые исполнители Узбекистана. В этом плане, современном исполнительском искусстве возникают методологические проблемы, связанные с интерпретацией ансамблевых сочинений. Достижения современной научной методологии применяются в исследовании ансамблевого искусства.

Сложной методологической проблемой исследования фортепианного дуэта являются транскрипции, имеющие весьма широкое распространение в музыкальном творчестве Узбекистана. Транскрипция – переработка музыкального произведения, в отличие от обработки имеет относительно самостоятельное художественное значение. Причинами бытования транскрипций являются с одной стороны, стремление музыкантов-исполнителей к популяризации общеизвестных сочинений симфонической, музыкально-сценической и камерно-ансамблевой музыки. Особенно в этом отношении следует выделить симфоническую и квартетную литературу. Мировая музыкальная литература не всегда бывает доступной оркестрам из-за сложности партитур. С другой стороны,

создание транскрипций в Узбекистане обусловлено дефицитом литературы, созданием специально для фортепианного дуэта.

Определённый вид транскрипций, главным образом для четырёхручного исполнения на одном фортепиано, имеет целью только общее ознакомление с произведениями, написанными для других инструментальных ансамблей или симфонического оркестра. Такие транскрипции не предназначены для исполнения на концертной эстраде, их роль часто познавательная, педагогическая. Большинство транскрипций – полное раскрытие партитур симфонической музыки доступными на фортепиано выразительными средствами смысла музыки. «Благодаря возможностям четырёх рук, – отмечает музыковед Е.Сорокина, – оркестровые черты фактуры проявились в дуэтной литературе ярче, чем в сольной»¹. Поэтому, авторы транскрипций стремятся создать концертное произведение, имеющее самостоятельную художественную ценность.

Касаясь переложений оркестровой, камерной и музыкально-сценической музыки для фортепианного дуэта, необходимо отметить, что они имеют важное значение в методологическом плане. С одной стороны, они компенсируют дефицит оригинальной фортепиано ансамблевой литературы в Узбекистане, а с другой создают возможность через фортепианный дуэт освоения богатой мировой музыкальной классики. Весьма важно то, что переложения для двух фортепиано нередко привлекают композиторов Узбекистана и как форма популяризации своей оркестровой музыки, исполнение которой требует больших затрат, нежели дуэтное. Особенно показательным в этом отношении творчество Ф.Алимова, активно работающего в данном направлении.

Большой популярностью в ансамблевой музыке композиторов нашей республики пользуются обработки народных мелодий. Это основа творческой практики композиторов республики нашла убедительное подтверждение с позиций глубоко личного подхода к фольклору. «В недрах узбекского изустно-профессионального музыкального творчества, – отмечает профессор Т.Гафурбеков, – наличествуют исключительные примеры взаимообогащения жанровой природы наследия»². Композиторы цитируют подлинно народные мелодии, на двух роялях создают национальную музыку. Одна из заметных тенденций, особенно ярко проявившаяся в середине XX века, заключается в обращении к региональным, локальным фольклорным стилям (каракалпакскому, уйгурскому, хорезмскому).

Творческие поиски композиторов Узбекистана, в частности, связанные с обращением к узбекским народным мелодиям (сферы

¹ Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. Автореф. дис. ... канд. иск. –М.: МГК, 1888. –С. 16.

² Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984. –С.108.

ансамблевого исполнительства), открывают новые перспективы в искусстве фортепианного дуэта. Различные транскрипции, обработки композиторов Узбекистана являются наследием фортепианной музыки XX века.

Исследование творческих подходов композиторов к обработкам дуэтной музыки для фортепианных дуэтов является одной из важнейших методологических проблем. Вопрос о характере использования фольклора в композиторском творчестве, является центральным и ключевым в музыкознании, имеет значение и в методологии анализа фортепианной дуэтной литературы. В исследовании процессов зарождения фортепианного ансамбля в Узбекистане исключительно важное значение имеет проблема инструментария, и здесь очень интересно проследить за ходом истории жанра фортепианного дуэта, акустический синтез роялей друг с другом.

Взаимодействие инструментов друг с другом имеет ряд безотлагательных методологических проблем слухового восприятия исполнителя и слушателя на концертной эстраде. Примером этому служит «прямострунное фортепиано» XVII-XVIII века. Оно является механически более сложным инструментом, чем клавесин, а требования к нему – выше. И достоинства этого прямострунного фортепиано, для которого писали тройные концерты И.С.Бах, Й.Гайдн, В.Моцарт, становятся неоспоримыми. «Если средний по качеству клавесин всегда найдет себе применение в оркестре или ансамбле, – отмечает музыковед Е.Федорович, – то «среднее» фортепиано может, скорее, оттолкнуть от себя музыкантов и слушателей»¹. На сегодняшний день интерес к копиям старинных инструментов более возрастает. Интерпретация, к примеру, музыки Моцарта на прямострунном фортепиано начинает нравиться больше, чем на современном.

Это новое свойство фортепианного дуэта, сделало жанр ещё более популярным. Четырёхручная фактура оказалась способной воспроизведению и оркестровых эффектов. Наличие четырёх рук дало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных аккордов, использовать широкое применение разнообразных приёмов звукоизвлечения.

Важнейшая причина столь быстрого развития фортепианного дуэта заключалась в его глубокой демократичности. Известно, что общие процессы демократизации музыкальной жизни, широкое распространение традиций домашнего музицирования были неотделимы от распространения фортепиано, ставшего любимым и необходимым инструментом, на котором играли соло, аккомпанировали пению, танцам, обучали детей. Ещё в конце XIX века, известный узбекский поэт Фуркат

¹ Федорович Е. Возвращая голоса ушедших эпох // Музыкальная жизнь. 2008. №5. –С.44.

обратил внимание на фортепиано, его возможности и отразил свое отношение в следующих строках:

*«Я сам однажды это испытал,
Достоинства рояля я познал,
... то он рыдая, флейтою стонал,
То он мотив «Наво» напоминал.
Душа стремится на концерт опять...
Фуркат, надейся: может наш
Народ как я,
Послушать музыку придёт».*

Причем это стихотворение было написано в то время, когда процесс взаимодействия восточных и европейских культур, по существу, только зарождался. В дальнейшем развитие фортепианного ансамбля шло стремительными темпами, и к настоящему времени он располагает обширным репертуаром, утвердившись как жанр композиторского творчества и полноправная самостоятельная форма музицирования, что стало объектом научного исследования.

Ш.Ш.Ганиханова

*старший преподаватель кафедры
истории музыки и критики ГКУз*

К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСТВА В СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ (на примере музыки для театра и кино)

Ни один фильм или театральная постановка не мыслит себя без музыки. В свою очередь музыку для зрелищных произведений называют прикладной. Действительно, она выполняет служебную роль и подчинена сюжетной линии, режиссерской концепции, зависит от технической оснащенности театра или подчиняется специфике кинематографии. Можно ли при таком положении дел считать, что композитор вправе проявить свою собственную авторскую позицию и в чем она тогда заключается? Отвечать на поставленные вопросы придется, находясь в зыбкой позиции более-менее профессионального музыковеда и дилетантирующего театроведа и киноведа. Единственным утешением и оправданием может служить лишь мысль о том, что и режиссер (возможно и композитор) оказывается примерно в таком же положении, вмешиваясь в работу композитора (соответственно и режиссера).

Кинематограф и театр выделяют среди других видов искусств за их синтетизм и многокомпонентность. В числе этих компонентов чаще всего выделяют царственную триаду – режиссер, драматург (сценарист) и актер –

они же считаются основными создателями, авторами. Инструментами царственной триады являются, соответственно, – драма, слово и действие. Их язык понятен сам по себе, он не требует от зрителя обязательного выхода, расширения границ художественного осознания произведения. Да, скажем прямо, их язык не всегда способен увеличить орбиту смысла кинофильма или спектакля. Однако, если для раскрытия идеи (скажем философского произведения) необходим выход за грань обыденной понятийности, тогда обращаются к композитору. Справедливы слова Гете: «где кончается слово, начинается музыка». Можно ли при таком положении дел говорить, что композитор прикладывает, прилаживает, подгоняет свой звуковой материал? Думается, что нет. Он, скорее, становится соучастником, соавтором синтетического произведения.

Композиторская работа над фильмом или спектаклем начинается с общения с режиссером, который обрисовывает замысел произведения и объясняет характер необходимой музыки. Из сказанного можно сделать однозначный вывод: композитор просто выполняет предписания режиссера, ни о каком авторстве речи быть не может. Однако, при такой категоричности придется лишиться авторства И.С.Баха писавшего мессы, кантаты, мадригалы, фуги, и все остальное, подчиняясь регламентированным законам церкви и установленных жанровых форм. Можно ли считать Адана автором «Жизели» зная, что работая над партитурой он подчинялся строгой ритмической структуре, а количество тактов в каждом танцевальном номере обговаривалось с хореографом. Словом, можно лишиться авторства практически всех композиторов.

Вопрос авторства в жанрах музыки к кинофильму и музыки к спектаклю имеет свои специфические особенности, границы авторства размыты и неоднозначны. Для определения границ необходимо проследить ипостаси бытования прикладной музыки, а их как минимум три. Первая – *музыка для кино или спектакля*, вторая – *музыка, живущая в фильме или спектакле*, третья – *музыка, продолжающая жить вне фильма или спектакля*. В первом случае композитор получает заказ от режиссера и, отталкиваясь от его концепции, пишет музыку. Как правило, объем *музыки для кино или спектакля* превышает применяемый в синтетическом произведении, где режиссер «кроит» музыкальный материал согласно своему видению. Иначе говоря, чаша весов во втором случае, *музыка, живущая в фильме или спектакле*, перевешивает в сторону режиссерского авторства. Но, *музыка, продолжающая жить вне фильма или спектакля*, безусловно, принадлежит в большей мере композитору. В своей третьей ипостаси, *музыка, продолжающая жить вне фильма или спектакля*, в некоторых случаях, приобретает большую известность, нежели фильм или спектакль из которого она родилась.

К сожалению, материал представленный композитором режиссеру остается вне внимания слушателя и критика, думается, было бы интересно

изучить его. Совсем в ином положении оказывается музыка продолжающая жить вне фильма или спектакля, или как ее еще называют музыка *из фильма* или спектакля – эта ипостась бытования часто становится объектом исследования. В данном случае нас больше всего интересует музыка, написанная специально для того или иного зрелищного произведения, именуемая прикладной.

Прикладная музыка, выполняя функции прикладного характера, сохраняя «память» о них, превращается в художественный *знак*. Этот *знак* повышает градус понятийности, иначе говоря, способствует восприятию кинофильма или спектакля. *Знак* может быть мотивирован видео-рядом, а в некоторых произведениях дополняет его. Одним из преимуществ музыкальных тем, вытекающих из специфики музыкального искусства, является способность многократно повторяться. Темы, порой превращающиеся в лейттемы, варьируются, по-новому аранжируются, озвучиваются различными тембрами, меняют ритмический рисунок и т.д.

Следует отметить, что создатели кинопроизведений уже давно признали композитора своим соавтором. С.Эйзенштейн ставил музыкальное искусство в один ряд с другими компонентами кинофильма, он видел соответствие между ритмической организацией действия и музыки, между цветом и музыкой. Сегодня мы не представляем себе как без музыки:

- разбегаются юные бруклинские хулиганы, причем ритмическое соотношение действия и музыки приведено в соответствие при помощи замедления движения в кадре (фильм «Однажды в Америке» режиссера С.Лионе, композитор Э.Морриконе);

- наступают орды крестоносцев, где движение, словно набирающая ход машина, передается только средствами музыки (фильм «Александр Невский» режиссера С.Эйзенштейна, композитор С.Прокофьев);

- водитель троллейбуса Любочка преследует угонщика Юрия Деточкина, скорость погони равна ритму движения вальса (фильм «Берегись автомобиля» режиссера Э.Рязанова, композитор А.Петров);

- совершает полет на шабаш ведьм Маргарита, где парение, а также радость, переполняющая героиню фильма, передается только при помощи музыки (фильм «Мастер и Маргарита» режиссер В.Бортко, композитор И.Корнелюк);

- змей-искуситель предлагает Еве запретный плод, где музыка, опережая события, предвещает трагедию (мультфильм «История ислама» режиссера Н.Туляходжаева, композиторы Ф.Янов-Яновский и Д.Янов-Яновский).

Совсем по-другому обстоит дело со спектаклями в драматических театрах. Как правило, за редкими исключениями, музыкальное оформление подбирается в музыкальной части театра или самим режиссером в соответствии с жанром и характером драматургии. То есть

здесь музыку отодвигают на второй план, считая, что она лишь фон происходящего на сцене. Однако, начиная с 80-х годов, в узбекском театральном искусстве наблюдаются качественные перемены. «Движение в сторону синтетизма театрального спектакля проявилось в усилении взаимодействия и творческого сотрудничества¹» – утверждает театровед И.Мухтаров.

Музыка приобретает особое значение в спектаклях таких режиссеров, как Б.Юлдашев, О.Салимов, Н.Абдурахманов, А.Хаджакули, а ведь именно они определяют главные тенденции театрального искусства Узбекистана. Названные режиссеры, работающие в театрах имени А.Хидаятова, «Ильхом», Национальном драматическом и Молодежном театрах Узбекистана, Узбекском ТЮЗе сотрудничают с композиторами – М.Бафоевым, Д.Янов-Яновским, А.Эргашевым, А.Кимом, а большинство музыкальных оформлений для Молодежного театра создает А.Халмурзаев. Фигура последнего, порой, вызывает недоумение в связи с тем, что он не является профессиональным композитором. Однако, как заметил И.Мухтаров «... далеко не каждый (профессиональный – Ш.Г.) композитор может писать музыку для драматического театра»². Эта тенденция выражается в способности названных композиторов гармонично влиться, стать соавтором, способствовать выявлению драматического конфликта, расширить художественный смысл спектакля. В таких спектаклях как «Великий Шелковый путь», «Язык птиц» (композитор – М.Бафоев) и «Девочка со спичками» (композитор – Д.Янов-Яновский) музыка стала ведущим компонентом, без которого видео-ряд не был бы столь выпуклым, не сумел бы выразить философский подтекст. Как не всякий мастер живописи способен достичь успехов в сценографии, как не всякий талантливый поэт способен написать сценарий, так и не всякий композитор может работать в прикладных жанрах. На этой стезе композитору необходим дар глубокого понимания чужого замысла, чувство сцены или кадра, ощущение хронометража, умение емко сформулировать «недосказанность» режиссера, и много других качеств которые «вдруг» становятся необходимы в процессе работы над синтетическими произведениями.

В связи с работами режиссера А.Хаджакули появилась возможность говорить еще об одной тенденции. Речь идет о приведении в соответствие ритмической структуры музыки и сценического действия (то, что уже давно сделал кинематограф). Иначе говоря, можно предположить, что аудио-ряд предлагает режиссеру новые решения, добавляя новые оттенки, обогащает режиссерский замысел. Проблема взаимообогащения искусств представляется широкой и интересной, затрагивая вопросы

¹ Мухтаров И. Музыка в современном драматическом театре Узбекистана (приглашение к теме) // Санъатшунослик масалалари. II-жилд. –Т., San'at, 2005. –С. 171.

² Там же, с. 173.

кинематографии, филологии, драматургии она требует отдельного рассмотрения. Словом, отдавая займы режиссуре, композитор может претендовать и на долю авторства. С этой точки зрения, дотошный исследователь, может задаться вопросами: – каковы масштабы этих долей и чем они измеряются. Ответом на этот вопрос может служить диалог из гоголевского «Ревизора»:

«Бобчинский. «Э!» – говорю я Петру Ивановичу...

Добчинский. Нет, Петр Иванович, это я сказал: «Э»!

Бобчинский. Сначала вы сказали, а потом и я сказал. «Э!» – сказали мы с Петром Ивановичем...»

То есть, не важно кто сказал, важно, что «Э!» было сказано.

И.Г.Галущенко

*кандидат искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки и критики ГКУз*

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ П.ВЛАДИГЕРОВА (к 110-летию со дня рождения классика болгарской музыки)

Пять концертов для фортепиано с оркестром занимают значительное место в творческом наследии Панчо Владигерова (1899-1978), основоположника инструментальных концертов и других жанров болгарской профессиональной музыки. «Владигеров – подчеркивал Димитр Христов, – существенная часть нашего национального богатства. Он – наша гордость»¹. Фортепианные концерты П.Владигерова стали достоянием болгарского национального музыкального искусства и художественной ценностью мировой музыкальной культуры. Они вошли в концертный репертуар пианистов Болгарии и других стран мира.

Жанр фортепианного концерта не случайно на протяжении полувека интересовал П.Владигерова, отличного пианиста, прошедшего превосходную школу у выдающихся педагогов. Панчо стал учиться игре на фортепиано с пятилетнего возраста у Х.Визнера, брал уроки игры на фортепиано у В.В.Пухальского в Киеве, в течение 1912-1915 годов учился в Высшей школе музыки у Г.Барга. В 1915-1918 годах Владигеров совершенствовал исполнительское мастерство у Л.Крейцера в Немецкой академии искусств в Берлине.

С 1918 года Владигеров начал выступать как концертирующий пианист в европейских странах, получив широкую известность. Его пианистический стиль отличается богатой звуковой красотой, эмоциональной экспрессией, артистическим темпераментом, блестящей

¹ Христов Д. Наш учитель // Советская музыка, 1979, №9. –С. 119.

виртуозностью. Владигеров может быть причислен к таким великим композиторам-пианистам XX века как С.Рахманинов, С.Прокофьев, Д.Шостакович. Он активно пропагандировал свое фортепианное творчество, исполняя все свои концерты с оркестром под управлением выдающихся дирижеров мира.

Первый фортепианный концерт П.Владигеров написал в 1918 году. В этом сочинении раскрылся мир лирических, драматических патетических образов романтического характера, определился трёхчастный цикл, утвердился принцип цитирования национального музыкального фольклора, что станет в дальнейшем типичным для его творчества. Концерт впечатляет изобретательно разработанной, выразительной и виртуозной партией солирующего инструмента. За это сочинение композитор был удостоен в 1918 году Мендельсоновской премии.

Второй концерт Владигеров написал в 1930 году. Широко используя народный мелос, композитор достиг высоких художественных результатов в способах разработки фольклорного материала, в национальной трактовке жанра. Он нашел такие формы, которые объединяют композиционные принципы европейской профессиональной музыки с импровизационностью, присущей народному творчеству. «В партитурах болгарской музыки, – отметил В.Казанджиев, – так или иначе Владигеров явился единственным счастливым примером сочетания национальной почвы болгарской народной музыки с европейскими выразительными средствами»¹.

Вершиной в становлении концертного жанра в Болгарии и в творчестве Владигерова стал его Третий концерт, созданный в 1937 году. В нем гармонично соединились яркое национальное начало и современный профессионализм. Третий концерт – произведение оптимистическое, романтически приподнятое, отличающееся виртуозным блеском, логической ясностью и целенаправленностью музыкального развития. «По форме, драматургии, арсеналу средств и типу выразительности, – отметила Р.Лейтес, – он продолжает традиции европейского и русского романтического концерта, особенно Рахманинова, близость к музыке которого ощутима и в славянском характере мелодики»². Образный строй, музыкальный язык, приемы развития обнаруживают черты общности с концертами Рахманинова. Это выражается прежде всего в полноте чувств, излюбленных композитором настроений светлой и мечтательной лирики, применением многозвучных гармоний, обогащенных неаккордовыми звуками.

Третий концерт Владигерова отличается глубокой внутренней целостностью драматургии. Единство цикла достигается не только

¹ Шубанова О. Васил Казанджиев // Българска музика, 1982, №10. –С. 36.

² Лейтес Р. Композиторы Болгарии // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917-1945. Книга пятая – А. –М., 1987. –С. 190.

традиционной последовательностью частей, общностью эмоционального тонуса, интонационным родством тематизма. Особой целостности проведения способствуют связи музыкального материала, осуществляемые на тематическом и композиционном уровнях. В концерте богатая образно-эмоциональная сфера: эмоционально насыщенные эпизоды сменяются лирико-созерцательными образами, стремительные движения – состояниями спокойной и умиротворенной тишины. Завершается концерт ярким жизнеутверждающим пафосом.

Новым этапом в творчестве композитора стал Четвертый концерт, написанный в 1953 году. «Мой Четвертый концерт, – говорил П.Владигеров, – сочинение не программное. Однако это не значит, что он не связан с определенным содержанием. Давно, сразу после Третьего концерта, у меня возникла идея написать такой концерт для фортепиано, в котором были бы использованы новые формы и средства, новой была бы и фактура фортепианной партии. К осуществлению задуманного подтолкнуло и желание выразить мои новые взгляды на роль оркестра в этом чрезвычайно интересном музыкальном жанре»¹. Сохраняя в целом классический трехчастный цикл с исторически сложившейся функцией каждой части, композитор обновил жанр изнутри, используя новые приемы развития, новые формы взаимоотношения солиста и оркестра. Более сложными и опосредованными становятся формы работы с фольклором. Наряду с цитированием болгарских народных мелодий Владигеров использует народные интонации и ритмы, изобретательно и органично включая их в контекст своего индивидуального стиля. Подвергая фольклорный материал современным приемам развития, композитор использует колористику, необычные тембровые сочетания, полиритмию, полиладовость. Концерт привлекает динамичностью структуры. Оркестровая партия неразрывно связана с фортепианной, в ней отсутствует развернутое *tutti*. Оптимистичная, жизнеутверждающая концепция Четвертого концерта явилась ярким выражением позитивного мировосприятия композитора.

Полнокровное, жизнерадостное мироощущение Владигерова ещё более ярко раскрылось в его Пятом концерте, написанном в 1962 году. На протяжении трех частей этого сочинения утверждается идея восхищения красотой окружающего мира, гармонии человека и природы. Во всем ощущается мастерство, совершенное владение выразительными средствами, заметен тщательный отбор приемов фортепианной техники. В полнозвучии концерта, в свойственной ему пышности фортепианной фактуры, роскоши гармонии и оркестрового колорита, ощущается влияние музыки С.Рахманинова, особенно проявившиеся в изумительно по своей лирической красоте второй теме первой части. Огромное значение в

¹ Из аннотации к пластинке «П.Владигеров. Концерт №4 для фортепиано с оркестром». М10-39759-60.

концерте имеют болгарские народные темы, чарующие присущей им своеобразной красотой. Таковы рапсодическая по характеру с выразительной орнаментикой первая тема второй части и пламенно темпераментная плясовая тема финала.

Пять концертов для фортепиано с оркестром, созданные П.Владигеровым на далеких временных расстояниях друг от друга, свидетельствуют о разных этапах его творческого пути, отражают стремление поиска новых выразительных возможностей. В то же время они являются ярким выражением неповторимо своеобразного стиля художественной индивидуальности болгарского композитора. Обращаясь в концертах, как и в других жанрах своего творчества, к национальным истокам, Владигеров мастерски развивает народный мелос, сохраняя при этом его самобытность. Он тонко чувствует интонационную, ритмическую, ладовую и образную природу болгарского фольклора и умеет выбрать наиболее соответствующие замыслу выразительные и технические средства, насыщая музыкальное развитие экспрессией и динамичностью. «Экспрессивность, – по мнению Стояна Стоянова, – самая, может быть, характерная черта творчества Владигерова. Она лежит в основе всех его используемых им выразительных средств и приемов. Она – в пышном расточительстве красок и созвучий, в многочисленных напряженных кульминациях, в их ликущем пафосе, в предельно эмоционально насыщенной мелодике. Она – повсюду в каждой клетке музыкального организма, что создает неповторимое «владигеровское излучение», по которому безошибочно узнаются его произведения»¹.

Ярко характеризуя фортепианный стиль Владигерова с его напевно лирической трактовкой инструментального звучания и вместе с тем широким виртуозным размахом, концерты одновременно обладают всеми признаками подлинно симфонических произведений – концепционностью, богатством развития. Глубокое понимание возможностей жанра позволили П.Владигерову сохранить и развить традиционные черты концертной виртуозной музыки, особенно ее празднично энергичный приподнятый тонус звучания. Фортепианные концерты классика болгарской музыки обогащают духовный мир музыкантов-исполнителей и слушателей, делают его богаче, красочнее и прекраснее. В этом их огромное эстетическое значение для нашего времени.

¹ Стоянов С. Классик болгарской музыки // Советская музыка, 1979, №9. –С. 121.

МУҲАММАД ОТАЖОНОВ ИЖОДИЙ ПОРТРЕТИ

Ўзбек миллий мусиқий меросимиз ҳамда XX аср замонавий композиторлик техникаларида яратилган янги услублардаги мусиқий асарларнинг ютуқларини боғлаш йўлидаги қатор изланишлар натижасида ҳақиқий санъат даражасини эгаллаган ва ҳатто тарихий аҳамият касб этувчи асарлар мавжуддир. Бу асарлар ўзбек халқининг миллий мусиқий дурдоналарини ташкил қилади. Кўповозилик тизимида фикрловчи профессионал мактабга эга бўлган композиторлар ижодидаги миллийлик хусусиятларини тўлиқ ифода этувчи асарлар муносиб тарзда нафақат ўзимизнинг тингловчилар томонидан, балки жаҳоннинг кўплаб мамлакатларида тан олинмоқда.

Бугунги кун композиторлик ижодида миллийлик ва замонавийликка кўпроқ интилиш сезилмоқда. Шу ўринда замонавий композиторлик ижоди ҳақида сўз борар экан, бизга маълумки тезкорлик билан ривожланиб бораётган XX аср оқим ва йўналишлари, композиторлик техникаси кўп маротаба тажриба майдонида ўз сифатларини синаб кўришга улгурди. Аммо бу асарлар келажакда сақланиб қолиши учун унинг қандай техникада ёзилишидан қатъий назар ўзининг эшитимлилик хусусиятларини сақлаб қолиши муҳим деган хулосага келиб тўхталинади.

Шундан келиб чиқиб айтиш мумкинки, тингловчиларни ўзига жалб эта олувчи мусиқа доимо замонавийдир. Шу хусусиятларни ўзида мужассамлаштиришни мақсад қилган ва кўплаб муваффақиятли асарларнинг муаллифига айланиб келаётган моҳир замондош композиторлардан бири Муҳаммад Абдушарипович Отажоновдир. У ўзининг ёрқин оптимистик руҳдаги миллий мусиқий воситаларининг энг чиройли тарафларини оригинал тарзда намоён этиши билан кун сайин тингловчилар доирасини кенгайтирмоқда. Назаримизда унинг етарли ва арзигулик асарларининг мавжудлиги у ҳақда мусиқашунослик нуқтаи назаридан ёритиш эҳтиёжини туғдирмоқда.

М.Отажоновнинг яна бир бошқа композиторлардан фарқли жиҳати шундаки, у отамерос катта композиторлик мактабида тарбия топган. Машҳур актриса Бекажон Раҳимова ва Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Абдушариф Отажонов ижодларининг замирида, маданият ва санъат ўчоғида катта бўлди.

Бугунги кунда Муҳаммад Отажонов йирик шаклдаги мусиқий драма ва комедиялар, болалар учун сахна асарлари кинофильмлар учун мусиқалар, чолғу концертлари, оркестр учун хилма-хил дастурли асарлар

ва бир қатор камер вокал, камер чолғу жанрларидаги кенг кўламли ижод муаллифидир.

Композиторнинг илк ижодий даврида йирик шаклдаги музикий драма ва комедия жанрларига мурожаат қилиши, машхур композитор Абдушариф Отажоновнинг ижодий меросини ўзининг фалсафий ёндошуви асосида давом эттирган дейиш мумкин.

М.Отажоновнинг сахна асарларидаги жанр ва йўналишлар ҳам хилма-хилдир. Ҳ.Мухаммаднинг шеърий «Ҳар кимки вафо қилса» пьесасига муסיқали драмаси 1991 йилда ёзилган бўлиб, унда Бобур шеъриятдан лавҳалар, тарихий воқеалар ифода этилади. Шеърий матнларни муסיқага моҳирона боғлаб асарнинг умумий драматургик ғоясини очиб бера олгани спектаклга катта муваффақият келтирди. Композиторнинг илк сахна асари жиддий сюжетга асосланган бўлиб, у анча муддат «Муқимий» номидаги муסיқали драма ва комедия театрида муваффақият билан ижро этилди.

1992 йилда яратилган яна бир сахна асари Югославия ёзувчиси Юлиан Жучичнинг трагикомедиясига ёзилган. Бу асар қизиқарли сюжет, яъни ҳаётда кўп учрайдиган мерос масаласи билан боғлиқ. Бу спектакльда ҳам қахрамонлар ички ҳис-туйғуларини ёритиб берувчи чиройли ариялар, катта сахналари билан тингловчилар эътиборини қаратди. Бу спектакль «Оғаҳий» номли Урганч давлат муסיқали драма ва комедия театрида муваффақият билан намойиш этилди.

Машхур драматург Хайитмат Расулов ўзининг «Дилбар юраклар» пьесасини яратганда спектакльнинг мазмун-моҳиятини очиб бериш ва бу спектакльдаги Хоразм миллий муסיқасини, характерини кўрсатиб бера оладиган композитор сифатида фақат М.Отажоновни кўз олдига келтиргани ҳақида таъкидлаб ўтди. «Драматик асарни тушуниб, унинг руҳиятига кириб, ҳар бир образга мос ранг-баранг лейтмотивлар, ариялар ва умуман бетакрор жозибали оҳангларга тўла муסיқаси мен ўйлагандан ҳам аъло даражада спектакль муваффақиятини таъминлаб берди. Мен буни алоҳида мамнуният билан таъкидлашим мумкин» – деб ўз фикрларини билдирдилар.

Шундан сўнг Хайитмат расулов яна бир қизиқарли ғояни айнан композитор М.Отажонов билан амалга оширишни режалаштирди. Маълумки сўнги йилларда кино санъати кенг ривожланиб келмоқда ватезкорлик билан кетма-кет янги-янги кинолар шаҳар экранларида намойиш этиб келинмоқда. Улар ичида муסיқали кинолар, яъни концерт-фильмлар ҳам алоҳида ўрин тутади. Хайитмат Расуловнинг «Қизи борнинг нози бор» муסיқали кинокомедиясига М.Отажонов муסיқани яратишда рақс муסיқасига алоҳида урғу берди. Чунки кино мазмуни асосида лазги рақсининг туғилиши, Хоразм рақс санъати айнан лазгидан бошлангани ва умуман рақс орқали санъат турларига алоҳида эҳтиёткорлик билан, фақат профессионализм билан ёндошиш муҳимлиги ҳақидаги ғоялар кенг тарғиб этилади. Ушбу фильм-концертда лазгининг 12 хил тури ижро этилган.

Шу ўринда Отажонов кино-муסיқа соҳасида яна бошқа фильмларга ҳам муסיқа ёзганлиги ҳақида, яъни «Дев билан пакана», «Гуноҳ» фильмлари муסיқасининг ҳам муаллифи эканлигини айтиб ўтиш жоиз.

М.Отажоновнинг фақат композитор эмас, балки моҳир фортепиано ижрочиси эканлиги маълум. Композиторнинг ўзи концерт ижрочиси сифатида кўплаб бошқа композиторлар асарларини ижро этиш билан бирга ўз асарларини ҳам кўп ҳолларда ўзи ижро этади. Унинг композитор сифатида туйғуларининг изҳори, композицион тили, дунёқараши авваламбор фортепиано муסיқасида шаклланган ва тўлақонли ифода этади.

Унинг фортепианога бағишланган кўплаб йирик концертдан бошлаб, кичик шаклдаги миниатюра пьесалари мавжуд. Маъруза шаклида ҳамма асарларининг батафсил изоҳлари ҳақида таҳлил эта олмасакда, имкон доирасида ёритишни вазифа қилдик.

М Отажоновнинг фортепиано ва катта симфоник оркестрни учун 2 та концертлари бўлиб, 2-концерт оталари Абдушариф Отажоновга бағишланган. Бу асар илк бор муаллиф ижросида тингловчилар томонидан жуда илиқ қабул қилинди. У 2 қисмдан иборат бўлиб, анъанавий концерт шаклларида кескин фарқ қилмайди. Бу концерт тарихи ёзилиш жараёни А.Отажоновнинг вафоти билан боғлиқ бўлганлиги учун ҳам М.Отажоновнинг бутун изтиробли кечинмалари, оталарига бўлган самимий муҳаббати драматик, фожиавий мавзуларда моҳирона ифодаланади. Концерт дастурли-симфоник асар бўлиб, унда аниқ мазмун-сюжет берилмаган бўлса-да, муаллиф ғояларига асосан муסיқа тасвирий, чуқур фалсафий мазмунга эга. Унда асосий қаҳрамон, яъни Абдушариф Отажоновнинг босиб ўтган умр йўли, яхши-ёмон бошидан кечирган кунлари муסיқада ёрқин акс эттирилади. Асарни ижро этиш кучли техник маҳоратни талаб этади. Ундаги миллий элементларни акс эттиришда, кескин характерли ўзгарувчан қисмлари эса руҳий ҳамоҳангликни талаб этади.

Композиторнинг кичик шаклдаги миниатюралари ҳар бири ўзига хос бир-бирини умуман такрорламайдиган оригинал асарлар бўлиб, у ҳам ўзига хос турли дастурли мазмунига эга ва улар кўп ҳолларда кимларгадир бағишланиб ёзилган.

«Миниатюра шаклдаги асарни ижро этиш йирик асарни ижросидан анча мураккаб» – дейди А.Шарипова, суҳбатларидан бирида, – чунки ижрочи шу қисқа вақт ичида керакли тусга кириб, асосий характерни, мазмунини кўрсатиб беришга улгуриши керак – дейди ўз фикрини давом эттириб. Кичик ҳажмдаги асарлар М.Отажонов ижодида муваффақият билан намойиш этилгани сабаб, кафедра ўқитувчиларидан тез-тез таклиф ва илтимосларга кўра, бир қанча миллий руҳдаги репертуарга етишмайдиган асарлар яратиб келмоқда.

Фортепиано ва оркестр учун «Изҳор» А.Шарипова ижросида «Давр садолари» фестивалининг энг ёрқин асари сифатида эътироф этилди ва

эстрада кўрик танловида бу асар 3-турнинг мажбурий асари бўлиб қабул қилинди. Техник жиҳатидан мураккаб, бадиий-ифодавий этюдлари ҳам маълум дастурга эга бўлиб, улар ичида айниқса «Вояж», «Иллюзии» номли этюдлари бугунда пианиночилар томонидан репертуарга кирган бўлиб, тез-тез ижро этиб турилади. Вояж Парижда Э.Котлибулатова томонидан юқори савияда ижро этилиб, француз тингловчиларининг оқишларига сазовар бўлди.

Бир қатор ижодий изланишлар симфоник оркестр ва халқ чолғулари оркестрида муваффақият қозониб келмоқда. Жумладан, «Сўғдиёна» камер чолғулари оркестри, Фаррух Содиқов номли халқ чолғулари оркестри ҳамда В.Медюлянов оркестри учун ёзган асарлари, жумладан «Садри гусфанд» рубоб ва оркестр учун, «Мавригий», «Ёғдулар», «Яхши кайфият», «Изҳор» каби асарлари тингловчиларга яхши таниш бўлиб қолди.

Шу ўринда халқ чолғулари оркестри репертуарида мустаҳкам ўрин эгаллаган асар сифатида «Чанг ва оркестр учун концерт» яна отамерос бўлган ижоднинг давоми деса бўлади. Чангнинг бой имкониятларини тўлақонли ифодалаб бугунги кунгача севиб ижро этилаётган уч қисмдан иборат бўлган чанг ва оркестр учун концерт 1964 йили Абдушариф Отажонов томонидан ёзилган эди.

М.Отажоновнинг концертида эса чанг чолғусининг ажойиб тембр бўёқлари техник мураккаб бўлган ифода воситалари билан бойитилиб, бугунги кундаги замонавий талабларига тўлиқ жавоб бера олади.

Замондошимизнинг бугунги ижодий етуклик палласида яратаётган асарларининг ҳар бири хусусида алоҳида маъруза қилиш мумкин. Бу кичик маъруза доирасида ижодкорнинг портретига баъзи чизгиларни айтиб ўтишга ҳаракат қилдик. Унинг тўлиқ ижодий портретини ёзса арзигулик, ижодларига омад тилаб қоламиз.

С.К.Матякубова

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки ГКУз*

О НЕКОТОРЫХ ОБЩИХ ЧЕРТАХ ЦИКЛИЧЕСКОГО СТРУКТУРИРОВАНИЯ

Слово «цикл» имеет целый ряд значений как утилитарного, так и эстетического плана. Во многих науках (математике, биологии, философии и т.д.) этот термин используется по отношению к совокупности взаимосвязанных **процессов**, происходящих периодически, имеющих

круговой характер¹. Он применяется в теории и практике различных видов искусств – живописи, архитектуре, музыке и литературе, там, где наличествуют несколько частей, объединенных единым композиционным планом (серия, ансамбль и т.п.).

Не предполагая подробного анализа всех способов использования понятий «цикл» и «цикличность», подчеркнем, что многосложность понятия «цикл» является прямым результатом многообразия форм и способов функционирования принципа цикличности. Термины «цикл» и «цикличность» не подменяют друг друга. Цикличность как всякое общее понятие, обозначающее некое фундаментальное свойство, имеет весьма широкий смысл, дающий представление о механизмах этого процесса не только по отношению к конкретному образцу, но и к более общим явлениям. По нашему мнению, цикличность представляет собой предельно общий принцип развития на композиционном уровне². Цикл же – результат действия этого общего принципа, конкретная его реализация. Когда мы произносим слово «цикл», то в первую очередь возникает представление о некоей многосоставности, базирующейся на определенных конструктивных закономерностях. Именно они выступают на первый план при знакомстве с циклами в искусстве.

При первом просмотре употребления термина в различных сферах выясняется, что его первоначальный смысл был связан с идеей замкнутости, как бы с формированием круга, не имеющего ни начала, ни конца. Затем термин, в противоположность первоначальному смыслу, приобретает более свободное значение и некоторую разомкнутость. Вследствие этой разомкнутости и возникает известная условность в употреблении понятия цикл в различных сферах деятельности.

Нет сомнения в том, что фундаментальная идея цикличности, возникшая в сознании человека в глубокой древности, имела прежде всего практическое и познавательное значение, т.е. выполняла определенную утилитарную и когнитивную функцию. Человек логически и эмоционально воспринимал окружающий мир. Констатировал повторяющиеся факты – смену времен года, дня и ночи, разливов рек, сельскохозяйственных работ и т.д. И эта периодичность, вероятно, натолкнула его на мысль, что развитие идет как бы по кругу, вновь повторяясь.

Идея цикличности, возникшая под влиянием объективной предопределенности природных явлений, распространяется на общественное развитие. Однако история человечества – это не только

¹ Философский энциклопедический словарь. –М., 1983. –С.290-291. Кондаков Н. Логический словарь-справочник. –М., 1975. –С. 662.

² По мнению Е. Назайкинского, «прием, обнаруженная закономерность, найденный эффект ... становится принципом, т.е. нормой творчества, исполнения, восприятия или исследования, если оказывается понятием, осознанным и целенаправленно используемым в дальнейшем». Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. –М.,1982. –С. 92.

история его трудовой деятельности. Но и история его отвлеченных размышлений, не отрывавших искусство от других сторон жизни. Вбирание в себя широкого многообразия жизненных явлений человек стремился выразить через особые представления и образы, видя в них прямое средство воздействия на непокорные ему силу природы в жизни. Он считал себя органической частью природы, подчинялся ее ритму и пытался различным способом взаимодействовать с ней. Причем здесь возникает особая форма взаимодействия человека с природой, где человек выступает как соучастник. Все это находит отражение в религиозной фантазии и мифологии древних. Ранние календарные игры и песни, связанные с явлениями природы, с годовым кругом солнца, с земледельческим трудом, являются также и языческими обрядами, обладают как и всякий народный праздник, поразительным свойством – устойчивостью формы. Различные религиозные праздники, появившиеся позднее, тоже так или иначе были приурочены к народным и многое наследовали от них.

Идея цикличности, возникшая под влиянием природных явлений, находит отражение в культово-религиозных обрядах, где можно выделить однотипные культовые циклы, связанные с умирающим и воскресающим богом: культ египетского Озириса, финикийского Адониса, хеттского Теленика, вавилонского Таммуза-Мардука, армянского Ара, среднеазиатского Сиявуша.¹ Непосредственно из образов умирающей и воскресающей природы берет начало процесс становления таких понятий как добро и зло, правды и кривды.² Их можно встретить у многих народов. Объясняется это, прежде всего, сходством жизненных условий, единством законов человеческого восприятия, общностью принципов мышления. Поэтому в различных видах искусства может выражаться единое мировоззрение, определяемое единством культуры. Оно проявляется в общности стиля, подразумевающего характерные особенности формы, в которой реализуются представления о мире.

Как известно, сама по себе частота и длительность повторений определенных связей во внешней среде не является еще гарантией их прочного закрепления в ассоциациях. Главная роль принадлежит здесь жизненной важности, особенно практической значимости³.

Эстетическая значимость цикличности в различных видах искусства находит выражение в стремлении к художественному упорядочению

¹ Об этом см.: Искусство Древнего Востока. –М., 1968. –С. 8, 36; История Древнего мира. –М., 1983; Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. –Л., 1958. –С. 26, 74; История Бухары. –Т., 1976.

² Фрейденберг О. Что такое эсхатология? // Труды по знаковым системам. Вып. 308. –Тарту, 1973. Мелетинский Е. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. –М., 1979. Бойс М.Зороастрийцы. Верования и обычаи. –М., 1987.

³ Ашхаруа-Чолокуа А. Роль ассоциаций в механизме художественного воздействия // Эстетические очерки. Вып. 5. –М., 1979. –С. 142.

многообразия жизненных явлений. В возможности создать нечто масштабное, в желании отразить разноликость мира и в то же время показать его цельность, единство. Процесс художественного познания мира находит отражение во многих семиотических системах, действующих в обществе. Причем в каждом из них вырабатываются свои специфические, порой условные особенности.

Стадиально наиболее ранними являются те случаи художественной циклизации, когда в народных сказаниях интерес к тому или иному герою вызывает стремление к созданию разрозненных повествований, прозаических или поэтических, о различных подвигах этого героя. В отличие от первобытной сказки, где каждый представитель рода может выступать в качестве типического персонажа, в мифах образ культурного героя, олицетворяя коллектив в целом (архаическая форма типизации) – становится центром циклизации.

В героических сказках и эпосе циклизация идет обычно путем нанизывания на основной сюжет все новых и новых эпизодов. Стержнем циклизации выступает единый сюжет. При отсутствии же такового связующим элементом служит имя героя. Так, шумеро-аккадские сказания, связанные с подвигами Энмеркара, Луганбальды, Гильгамеша – древнейший эпический цикл не только стадиально, но и хронологически. Дальнейшей ступенью является биографическая циклизация, когда рассказы о жизни героя упорядочиваются в хронологической последовательности, начиная от рождения и до героической смерти. В этой стадии обязательно присутствует описание всей жизни героя, а не какого-то, пусть даже очень важного, ее периода. Данная стадия циклизации может проявляться в различных жанрах – и в мифе, и в эпосе. Можно отметить введение различных мотивов предтечи, предсказаний, появление пророка, самого главного героя, его потомков и родичей. Таким образом, циклизация выступает как способ достижения важной задачи: связать и создать цельную масштабную историю героя.

В поэтических сборниках среднеазиатских поэтов обнаруживается стремление к их объединению через какую-то одну основную идею: сборники Саади «Бустон» («Плодовитый сад») и «Гулистон» («Цветущий сад»), состоящие из многочисленных поэтических притч; «Мухаббатнаме» («Книга любви») поэта XIV Хорезми, построенная в виде 12 посланий к возлюбленной (каждое из которых предполагает исполнение в определенном ладу). Известны традиции написания Шахнаме (Дакики, Фирдоуси), «Пятериц» (Низами, Хусрав Дехлеви, А.Навои и др.).

В среднеазиатской живописи раннего средневековья VI-VIII вв., открытой в Пенджикенте, Болалык-тепе, Варахше, Шахристане, Самарканде, Аджина-тепе вырабатывается строгая циклическая архитектурная композиция. «Главные плоскости стен заполнены в один и в два ряда сюжетными композициями, иногда переходящими со стен на стену, иногда

разделенными на отдельные панно самостоятельных изображений взаимосвязанных, однако, друг с другом единством развертывающегося сюжета: это как бы многосерийный рассказ в картинках»¹ (подчеркнуто мною – С.М.)

Период расцвета книжной миниатюры (XIV-XVI вв.) отмечен появлением цикла миниатюр к «Хамсе» («Пятерица») Низами, большинство из которых были выполнены Султаном Али ал-Баварди; цикла миниатюр к «Шахнаме» Фирдоуси в XIV в., художника Шамседдина и мастера Уста-Баба. Здесь о цикличности следует говорить в масштабе этих крупных литературных памятников, вызвавших к жизни миниатюры. Примечательной особенностью самих миниатюр является многоплановость, иначе говоря многочастность. Например, в миниатюре «Прибытие Юсуфа в Египет» к поэме «Юсуф и Зулейха» из «Семерицы» Джамии наблюдается дуплановость в изображении и стремлении к созданию некоей единой уравновешенной циклической композиции за счет подчеркивания временных последовательностей. В одной миниатюре одновременно изображены два сюжета: путешествие Юсуфа на корабле в Египет и продажа его в рабство. «Расположенные по окружности фигуры Юсуфа, купцов, слуг вторят очертаниям корабля, силуэтам едущих, связывая оба плана, два разных сюжета».²

Таким образом, действие принципа цикличности по форме различно во многих сферах художественной деятельности. Вместе с тем проступает и то сущностно общее, что так или иначе приближает нас к конституированию принципа цикличности как композиционного принципа. На наш взгляд, этот аспект, лежащий как бы на поверхности, подразумевает учет двух основополагающих моментов. Первый связан с наличием различных «отдельных» компонентов (нескольких планов, сюжетных линий, нескольких мифов, частей и др.), объединенных в целостную композицию. Второй сопряжен с контрастом как движущей силой, «работающей», с одной стороны, на автономизацию этих компонентов, а с другой – на их соотнесенность в едином целом.

¹ Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии. –М., 1979. –С. 9-10.

² Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии. –М., 1979. –С. 76. В основе поэмы – библейское сказание о Иосифе Прекрасном, получившее широкую разработку в литературе мусульманского Востока.

ЎЗБЕК ВОКАЛ МУСИҚАСИДА ИНТОНЕМА ВА РИТОРИКАНИ ҚЎЛЛАНИЛИШИНИ БАЪЗИ МАСАЛАЛАРИ

Вокал музиқаси санъатнинг муштарак тури сифатида ўрганилиши лозим. Унинг барча унсурлари ўзаро боғланиб, бир-бирини бойитиб мураккаб тизимни ташкил этади. Вокал музиқада сўз мазмуни, унинг ифода воситалари куйнинг ритми, куйи билан боғланади. Ритм, тембр, мелодика, артикуляция, баландлик биргаликда музиқа тили (нутқни) барпо этади.

Хар бир инсон фақат ўзигагина хос овоз тембри ва сўзлашув тарзига (манерасига) эгадир. Хар хил миллат кишилари ва ижтимоий гуруҳларни характерини аниқловчи ўзига хос нутқ оҳанги мавжуддир. Бундан ташқари нутқ оҳанги у ёки бу нутқий ҳолатни (ситуацияни) (дарак, сўроқ ва таслиқлаш) ҳамда турли эмоционал ҳолатларни (ғазаб, қувонч, нозиклик ва ҳк.)ифодалайди. Бундан шу нарса маълум бўладики, нутқ оҳанги ўзида фақатгина такрорланмас индивидуал хислатларнигина мужассам этмайди. У ўзгармас, типлаштирилган инвариантларни ҳам акс этади.

Нутқ оҳангининг инварианти (ўзгармас хислатлар мажмуи) – интонемалардир. Интонемалар аниқ маъно, характер, эмоционал жило, маълум бир вазият, контекст ва қахрамоннинг характерни билан боғлиқ.

Интонемалар рус музиқашунослигида кенг ўрганилган ва уларнинг типлаштирилган формулалари ишлаб чиқилган. Масалан, рус музиқашуноси В.Васина-Гроссманнинг «Музыка и поэтическое слово» асари ва «Анализ вокальных произведений» дарслигида рус вокал музиқасида интонема масалаларига катта эътибор қаратилган ва уларни таҳлил қилиш усуллари ёритиб берилган.

Ўзбек вокал музиқасида интонемаларни тадқиқ қилиш ишлари ҳозирча етарли даражада ўрганилмаган ва уларни методологик асослари яратилмаган. Лекин ўзбек композиторлари ҳам ўз асарларида савол, ундов, хайқириқ, мурожаат этиш каби оҳанглари ўзига хос тарзда, яъни ўзбек нутқидан келиб чиқган ҳолда ифодалаганлар. Айниқса бу ҳолат хиссиётларга тўла нутқ жанрларидан бири бўлган монологик нутқда ўз аксини топади. Монологик нутқда мурожаат, хайқириқ, таъкидлаш, илтижо, ҳайратга тушиш ҳолатларини ифодада ўзига хос интонациялар қўлланилади. Масалан улардан айримларини мисол сифатида келтириб ўтамыз.

Икром Акбаровнинг «Суғд элининг қоплони» операсидаги «Искандар ва унинг ўхшаши» сахнасида таъкидлаш оҳанги юқорилашиб бориш

тарзида берилган бўлиб, мазкур оҳанг Искандар важоҳатини кўрсатиб беради:



«Искандар монологи»да кўпгина нутқ оҳанглари қўлланилган, масалан; 1. Мурожаат қилиш оҳанги ямбик ритм орқали ифодаланган:



2. Урушга даъват қилиш оҳанги ямбик ритм ва юксалувчи катта интервали орқали ифодаланган.

3. Буйруқ оҳанги ямбик ритм ва юқориловчи харакатлар орқали ифодаланган, яна буйруқ оҳанги хорей ритми ва юқориловчи харакатлар билан ифодаланган:



Ҳайкирик оҳанги Мутал Бурхоновнинг «Шоир орзуси» асарида жуда кўп бўлиб, асосан «Дод» сўзи орқали ифодаланган. У ҳар-хил ритмик кўринишларда берилган:



Монологик нутқда савол оҳанги ўзига хосдир. Сабаби, монологик нутқда кўпинча риторик саволлар мавжуд бўлади. Риторик саволлар учта параметрлар орқали тадқиқ этилади:

1. Риторик саволларни мантиқий характеристикаси;
2. Риторик саволларни психологик ҳолати;
3. Риторик саволларни семантика тузилишининг ўзига хосликлари орқали.

Риторик саволнинг оддий саволдан фарқи шундаки, риторик саволда номаълум нарса ҳақида сўралмайди. Аксинча унга ўз муносабатини ёки бирон бир нарса ҳақида фикр билдиради. Шу орқали риторик саволда маълум бир фикр ўз тасдиғини топади ёки инкор қилинади. Сўзлаётган қахрамон риторик савол бериб, шу захотиёқ эшитувчидан жавобни талаб этмайди¹. Риторик саволнинг ўзи тасдиғини ифодалаб туради. Бундай гапларда оҳангнинг аҳамияти катта бўлади. Масалан, Захириддин Мухаммад Бобурнинг қуйидаги байтида риторик саволни кўришимиз мумкин:

Чархнинг мен кўрмаган жабру-жафоси қолдиму?!

Хаста кўнглум чекмаган дарду-балоси қолдиму?!

Монолог нутқ ҳамда «речитатив»ларда риторик саволлар кўп учрайди. Сўзимизнинг исботи сифатида қуйидаги мисолларни келтиришимиз мумкин. «Искандар ва унинг ўхшаши» сахнасида риторик савол интонацияси ўзига хос ўрин эгаллайди. Риторик савол оҳанги декломация тарзида ифодаланган бўлиб, асосий тонни ифодаловчи речитация тарзида ва пастга ҳаракатланувчи ёрдамчи товушлар орқали берилган бўлиб, асосий урғу жумланинг охириги бўғинига тўғри келади:

Ўхшаши

Ис - кан - дар - чи, у ни - ма ис - тай - ди? Танг -
ри фар - зан - ди - мас оа - дий Ис - кан - дар оа -
Искандар дий ю - нон ўғ - ли ни - ма ис - тай - ди?
ким - сан ў - зинг
Сла - та - мон де - га - нинг не зот
Сла - та - мон де - га - нинг не зот?

Мутал Бурхоновнинг «Шоир орзуси» балладасидаги «Машраб ҳолини сўргали ким бор?» риторик савол оҳанги сакрашсиз ҳаракат ва катта секунда интервалига юриш орқали ифодаланган:

¹ Бучацкая Л. Риторические вопросы и их стилистическое использование в стиле художественной речи. Автореферат дисс. на соис. канд. иск. –М., 1965.



Мутал Бурхоновнинг «Нега ўлдирмадинг тарк этдинг?» романсидаги риторик савол оханги асосий тонда қолувчи речитатция тарзида ифодаланган:



Юқорида келтирилган мисоллар шуни кўрсатадики, ўзбек вокал муסיқасида интонама ва риторикани қўлланилиши масалалари, ўзбек муסיқашунослигида ўганилиши долзарб бўлган тадқиқотлардан биридир. Бизнингча муаммони ўрганишда қуйидаги илмий вазифаларни хал этиш талаб қилинади:

- ўзбек вокал муסיқасида интонама ва риторикани ифодаланишини илмий таҳлил қилиш;
- ўзбек вокал муסיқасида уларни ўзига хосликларини аниқлаш ва мавжуд қонуниятларни қайд этиш;
- тадқиқот натижаларига асосланган ҳолда ўзбек вокал муסיқа асарларини таҳлил қилишнинг янги усулларини ишлаб чиқиш.

М.О.Оринбоева
ЎзДК эстрада хонандалиги
кафедрасининг катта ўқитувчиси

АЛИШЕР ИКРОМОВНИНГ ИЖОДИЙ ПОРТРЕТИ

Алишер Икромов аллақачон Ўзбекистон муסיқа оламида ўз номини танита олган композиторлардан. Композитор яратган қўшиқлар республиканинг машхур хонандалари томонидан куйланмоқда ва бу асарлар ўз мухлисларини топиб улгурган. Унинг қўшиқлари концерт-ижрочилик репертуаридан, ўқув дастурларидан муҳим ўринни эгалламоқда, шунингдек, кенг кўламдаги муסיқали эстрада шинавандаларини ўзига жалб қилиб келмоқда. Ҳозирги вақтга қадар

Алишер Икромов ҳақида махсус илмий тадқиқотлар қилинмаган. Айни ана шу жихат ижодкор ҳаёти ва ижодий фаолияти ҳақида бир оз фикр юритишимизга, унинг ижодий ўзига хослигини қайд этишимизга изн беради.

Алишер Икромов 1962 йилнинг 9 июнь куни Тошкент шаҳрида, ўз маданий анъаналарига эга зиёлилар оиласида таваллуд топади. Бобоси суюкли набирасининг муסיқага бўлган истеъдодини олдиндан ҳис қилади ва унинг келажакда муסיқачи бўлиб етишишини башорат этади. Фавқулудда муסיқий сезгига эга Алишер олти ёшлигидаёқ В.Успенский номидаги муסיқа мактабига имтиҳонларсиз қабул қилинади. Истеъдодли ёш муסיқачининг келажакига қизиқиш билдирган хайрихоҳ кишилар унинг Москвага бориб ўқишини маслаҳат берадилар. Ана шундай таклифларга қулоқ туган Алишер П.И.Чайковский номидаги Москва Давлат консерваториясига ўқишга жўнайди. У ўқишга киради ва уни 1985 йилда муваффақият билан тугаллайди. У консерваторияда Тихон Хренников синфида таҳсил олади.

Кўшиқ жанри устаси бўлган Тихон Хренников синфида ўтказилган машғулотлар бўлғуси композиторнинг ўз ижодий фаолиятини тўғри белгилаб олишига замин яратади. Мазкур синфда ўтказган талабалик йиллари бўлғуси муסיқачининг композиторлик ижодининг кuartет, соната, симфония каби жанрларини эгаллаб олишига имкон беради. Алишер ўзини енгил муסיқада кўпроқ намоён этади. «Афсонавий зинапоя» мюзиклига ёзган муסיқаси ана шу ижодий мойиллик натижаси сифатида дунёга келади. Сўнграқ ёш композитор оперетта, муסיқали комедия, водевиль каби муסיқали сахна жанрларига диққатани қаратади. Алишер Икромовнинг «Оловиддиннинг сеҳрли чироғи», «Холажон, уйланмоқчиман» каби муסיқий спектакллари Тошкент театрлари репертуаридан мустаҳкам ўринни эгаллади. Шундай спектаклларга ёзилган кўшиқлар ҳам алоҳида ўз мустақил ҳаётига эга бўлди.

Алишер Икромов ўқишни тугатгач, Тошкентга қайтади ва республиканинг муסיқий-ижтимоий ҳаётига киришиб кетади. У Ўзбекистон телевидениесининг муסיқий кўрсатувлар тахририятида ишлайди, Ўзбекконцертда, Ўзбекистон Давлат телерадио кўмитасининг эстрада-симфоник оркестрини бошқаради, унинг бадиий раҳбари ва бош дирижёри бўлиб ишлайди. Алишер Икромов мазкур жамоада ишларкан, кўшиқ жанрига алоҳида эътиборини қаратади ва икки юздан ортиқ кўшиқ яратади. Эстрада хонандалари билан ишлаш композиторга ўз маҳоратини оширишга, уни янги чизги, унсурлар билан бойитишига имконият беради.

Аста-секин истеъдодли композиторнинг кўшиқлари Ўзбекистон ҳудудидан ташқарида ҳам довруқ қозона бошлайди. Бу кўшиқлар «Юрмала – 88», «Парнас сари йўл – 1989», «Юрмала – 87» каби халқаро танловларда янграй бошлайди. Алишер Икромовнинг эстрада учун ёзган кўшиқлари Москвада, Марказий телевидениеда ўтказилган «Кўшиқ –

1990» дастурига кириталади. 1997 йил композитор учун муваффақиятли келади. Алишер Икромов шу йил «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» ва 2006 йилда «Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби» унвони билан тақдирланади. Республика ҳукуматининг, элу юртнинг ана шу эътирофи ижодкорни илҳомлантириб юборади ва янги-янги ижод марраларини эгаллаш сари даъват этади. Ҳозирги вақтда Алишер Икромов баракали ижод қилмоқда, тобора янгидан-янги асарлар яратмоқда, бу борада у айниқса янги кўшиқлар яратишга алоҳида эътибор бермоқда.

Алишер Икромовнинг эстрада кўшиқлари олами бой ва ранг-баранг. Унинг ижодида лирика мавзуи асосий ўринни эгаллайди. Балки ижодидаги бу чизги Алишер Икромов табитан лирик эканлиги билан изоҳланар. Композитор ўз ижодида турли шоирлар шеърятига мурожаат этади. Алишер Икромовни ижодкор сифатида тўғридан-тўғри инсон қалбига йўналтирилган, унинг ҳиссиётларини очиб бера оладиган, таъсирчан ва самимий шеърлар кўпроқ жалб қилади. У кўшиқ яратишда Ойдин Ҳожиева, Азим Суюн, Абусаид Кўчимов, Зулфия Мўминова каби шоирлар шеърларидан фойдаланади. Алишер Икромов мазкур шоирлар шеърятидан ўз эстетик тамойилларига мос келадиган, бунга жавоб бера оладиган ва жўр бўла оладиган туйғулар, кайфият излайди. Алишер Икромов бундай шеърлардан илҳомланиб, тингловчини гўзалликка етаклайдиган ва уни чинакамига тўлқинлантира оладиган бетакрор кўшиқлар яратади.

Алишер Икромов яратган кўшиқларни ўзбек эстрадаси юлдузлари, масалан, Раъно Шарипова, Юлдуз Усмонова, Козим Қаюмов, Кумуш Раззоқова, Пўлат Латипов, Павел Борисов каби хонандалар бажонидил ўз репертуарларига киритадилар. Шу ўринда бир нарсани қайд этиш жоиз: Алишер Икромов истеъдодли композитор бўлиши билан бирга моҳир аранжировкачи ҳамдир. Арам Хачатуряннинг «Спартак» балетидан кўшиқчи Исмоил Жалилов учун қайта ишланган куйни бу фикримизга мисол қилиб келтирсак бўлади.

Алишер Икромовнинг кўшиқ яратишдаги маҳоратини таърифларканмиз, унинг ижоди Ўзбекистон композиторларининг замонавий эстрада ижоди ўзанида кетаётганлигини қайд эта оламиз. Бошқа томондан эса Алишер Икромовни кўшиқ услубининг шаклланишида юқорида қайд этилган аранжировка қилиши ҳам таъсир этди. Мумтоз куйлар, масалан, Жулио Пуччинининг «Аве, Мария» мусикаси, Шуберт, Бах, Гуно каби композиторлар асарларини қайта ишлаши ижодига жуда таъсир этди.

Композитор яратган «Ўзбекистон қайда бор», «Ватан ёшлари», «Ватан» каби ўзининг ёрқин таъсирли оҳанги, ритмик тузилиши, композицияси билан ажралиб турадиган ватанпарварлик руҳидаги кўшиқларини эстрада кўшиқчилиги синфида талабалар ўрганишлари учун тавсия қилиш мумкин. Шоир Абусаид Кўчимов шеърига ёзилган

«Ўзбекистон қайда бор» кўшиғини мазмун жиҳатидан бир вокал дoston деса ҳам бўлади. Бу кўшиқ кенг камровли, ижроси ҳам кенг, тантанали янграшига кўра эпик ҳисобланади. Кўшиқ матни ҳам ўлканинг қадимий шаҳарларини, уларнинг маънавий қадриятлари ҳамда бетакрор гўзаллигини қамраб олиши билан бирга жуда таъсирчан ҳамдир. Бу кўшиқ ёш ижрочиларда ўз она диёрларига нисбатан юракларида муҳаббат туйғусининг куртак ёзишига, давр руҳиятини англаб етишларига ёрдам беради.

Замонавий эстрада кўшиқчилигида театрлаштириш, яъни сахналаштириш унсурларининг мавжудлиги ижодкордан ҳар томонлама маҳорат ва меҳнатни талаб этади. Кўшиқни жажжи спектаклга айлантириш, асарнинг бадиий моҳиятини очиб бериш ана шу унсурлардандир. Алишер Икромовнинг юқорида мисол тариқасида айтиб ўтилган кўшиқларини шундай жажжи спектаклга айлантирилганлигининг гувоҳи бўлишимиз мумкин.

Алишер Икромов ижоди ҳақида баҳс этарканмиз, унинг театр билан яқиндан ҳамкорлик қилганини ҳам айтиб ўтишимиз жоиз. Композитор ҳозирга қадар қирқдан ортиқ спектаклларга мусиқа ёзди. Бу спектакллардан аксарияти республикаимиз ҳудудидан четларда, масалан, Россия, Исроил, Италия давлатларида қўйилди. Айниқса композитор ижодида буюк саркарда, ўзбек давлатчилиги асосчиси, соҳибқирон Амир Темур мавзуига мурожаат этиши аҳамият касб этади. Унинг соҳибқирон Амир Темур таваллудининг 660 йиллигига бағишлаб ёзган «Буюк Темур» тарихий операси диққатга сазовор. Ушбу тарихий опера 1996 йилда Алишер Навоий номидаги Давлат Катта академик театри сахнасида қўйилган.

Алишер Икромов Шарқнинг катта шоирларидан Умар Ҳайём ижодига ҳам мурожаат этади. 2006 йил Тожикистонда, С.Айний номидаги опера ва балет театрида унинг Умар Ҳайём рубоийлари асосида ёзган моноопераси қўйилади. У яна Тошкент мусикали драма ва комедия театри учун ҳам қатор мусиқий комедиялар, болаларга бағишланган эртаклар, оперетта, мюзиклларга ҳам мусиқа ёзди. Болаларга аталган «Болаларга йиртқич ҳайвонлар ҳақида» (1993), «Кўпол шоҳ сири» (1995) мусиқий эртаклар; «Мамат кулол» (1993), итальян комедиялари асосида ёзилган «Бевалар меҳрибони» оперетталари; юқорида ҳам қайд этиб ўтилган «Афсонавий зинапоя» (1986), «Холажон, уйланмоқчиман» (2004) мюзикллари аҳамиятлидир. Композитор Муқимий номидаги мусикали драма ва комедия театри билан ҳам яқин ҳамкорлик қилади. 1999 йилда сахнага қўйилган Ф.Файзиевнинг «Тилло тухум» либреттосини ана шу ҳамкорлик маҳсули дейиш мумкин. Зеро, унинг театр билан ҳамкорликдаги ижодини санаб ўтарканмиз, Шарқнинг буюк алломаси Аҳмад ал-Фарғонийга бағишланган, 1998 йилда Қўқон мусикали драма театри сахнасига қўйилган «Башар алломаси» спектаклини ҳам айтиб ўтиш ўринлидир.

Алишер Икромов драматик театр билан яқин ҳамкорликда ишлади. Бунга 1993 йил Ўзбекистон Миллий драма театрида Гафур Гуломнинг «Шум бола» асари бўйича яратилган мюзикли, У.Шекспирнинг «Қирол Лир», 1994 йилда «Ноёб нусха», «Яхшилик қолурму» спектаклларига ёзган мусиқалари мисол бўла олади. Алишер Икромовнинг мусиқали театри билан ижодий ҳамкорлиги 1987 йилда итальян драматурги «Бахтиёр гадолар» асосида яратилган спектаклга ёзган мусиқаси билан бошланди. Композитор Ўзбекистон кўғирчоқ театри билан ҳам баракали ижод қилиб келмоқда. Алишер Икромов ушбу театр учун 30га яқин спектаклларга мусиқа ёзди. Ҳозирда бу театр сахнасида «Нўхат полвон», «Иссумбоси» (япон халқ эртаги асосида) Х.Х.Андерсеннинг «Қор маликаси» асари асосида қўйилган ва Алишер Икромов мусиқа ёзган спектакллар муваффақият билан ижро этилиб келмоқда. «Яна Андерсен» спектакли эса С.Образцов номидаги Москва кўғирчоқ театрида ўтказилган фестивалда соврин билан тақдирланди. Яна у мусиқа ёзган «Оловиддиннинг сеҳрли чироғи», «Ким миёв деди?», «Простоквашино таътиллари», «Қувноқ томоша», «Хазина излаб» ва бошқа шу каби спектакллар ҳам диққатга сазовор.

Кўриниб турибдики, композитор Алишер Икромов ҳам кўшиқ жанрида, ҳам театрлар билан баракали ҳамкорлик қилган ҳолда сермахсул ижод қилиб келмоқда. Ижодкор қайси жанрда бўлмасин, халқни ўзининг ажойиб ва бетакрор куй-кўшиқлари хали кўп хурсанд қилади. Бунга ишончимиз комил.

Н.Т.Ҳамдамова
ЎзДК мусиқий шарқшунослик
кафедраси аспиранти

ХАЙАЛ ЖАНРИ

Ҳинд мусқа санъатида мумтоз йуналишга хос булган жанрлар қаторида «хайал» алоҳида ўрин тутлади. Хайал, рага услубига яқин ҳолда ва яратилган даврида халқ орасида оммалашган дхрупад жанри таъсирида юзага келганлиги манбаларда таъкидланади. Унинг шаклланиш даври ҳам Амир Хусрав Дехдавий замонасига хос лиги хусусида маълумотлар мавжуддир. Хайал сўзи ҳинд амалиётида, ибора сифатида турлича қўлланилиб келинади. Жумладан: Хайал (خیال) медитация, кайфият, тасаввур маъноларини билдиради. Дхрупад¹ жанрига нисбатан мусиқада алоҳида жанр сифатида шаклланганлиги, ўзига хос хусусиятлари

¹ Дхрупад – ҳинд мумтоз мусиқий жанрларидан бири, рагалар йўлида ёки асосида юзага келган жанр дейиш тўғрироқ бўлади. Шакл жиҳатидан унчалик мураккаб эмас, лекин уларнинг таркибий жиҳатлари ривожланиш мезонларида мумтозлик хусусиятлари мавжуд.

мавжудлиги билан ажралиб туради. Яъни, хайал эркин ва ҳеч қандай қонуниятларга буй сунмайди. Бундай таркибни инобатга олинса, унга кўпроқ, тасаввур маъноси тўғри келиши эҳтимолдан холи эмас;

- Санскрит тилида хайалнинг «khela» (खेल) ўзаги драматик ижро маъносини англатиши билан бир қаторда жисмоний, севилган, қувноқ, маъноларини ҳам билдиради. Агар «khela» сўзини «pada» кўшимчаси билан тусласа, яъни «ichelapada» сузи жисмоний қадам маъносини англатади. Шу ўринда агар дхрупад сузига ҳам «pada» кўшимчаси қўшилса, оғир, қатъий қадам маъноси келиб чиқади. Дарҳақиқат, хайал жанрига нисбатан дхрупад жанрининг суръати оғир, усули қатъий бўлса, хайалнинг сурати енгил, усули эса эркинрокдир. Шу сабабли юқоридаги кхаялга берилган «енгил қадам» маъноси ҳам жанр таърифига мос келади.

Хайал сўзи Ражастан¹ даги «khalal» шева шакли булиб, халк уйинини ижро этиш маъносини билдиради. Хайал композицияси драматик ижрода талқин этилиши, кўплаб драматик унсурларни ўз ичига олганлигини инобатга олган ҳолда хайалнинг илк кўриниши кўшиқ жанрига хос дейиш мумкин.

Дарҳақиқат, ҳар бир мусиқий ибора турли аҳамиятга эгаллиги сир эмас. Балки, хайалда ҳам яна бошқа маънолар мавжуд бўлиши эҳтимолдан холи эмас. Ҳар қандай янгилик асар, шакл, жанр, услуб соҳасида бўлмасин, унинг асоси ва негизи амалиётда мавжуд бўлиб келган ва амалиётда мустаҳкам ўрнини эгаллаган асарлар, шакл, жанр, услубларнинг таъсири остида пайдо бўлади. Хаялнинг жанр сифатида тарихий шаклланиш жараёни 400 йилни қамраб олади. Бу жанрни хронолагик тартибига назар солар эканмиз, ҳинд мусиқаси тарихчиларининг фикрлари турлича эканлигини гувоҳи бўлишимиз мумкин. Жумладан, Ваманрао Дешпанде ўзининг «Maharashtra's Contribution to music» («Маҳараштрия мусиқаси мероси») китобида: «Амир Хусрав ижоди давомида кўплаб мусиқий янгиликлар киритганини шулар қаторида хайал жанрини яратганлигини таъкидлайди».²

Виллорд Августоснинг «A treatise of music of india» («Ҳинд мусиқа монографияси»)да хайал жанри ҳақида қуйидаги фикрларни келтиради: «Илк бор у прабандх.³ кўринишида бўлган ва бу жанр дхрупаддан сўнг санъатнинг юқори жанрига айланди»⁴. Дарҳақиқат бу жанр дхрупадга нисбатан мусиқа шинавандалари кўнглидан алоҳида жой эгаллаганлигининг сабабларидан бири, хайал суръатининг енгиллиги ҳамда усулининг эркинлигидир. Шу билан бирга ҳар бир шароитга мослаша олиш хусусиятига эга эканлигидадир. Яъни, тингловчи билан

¹ Ражастан Ҳиндистон марказида жойлашган штат.

² D.Vamanrao. Maharashtra's Contribution to music. –New Delhi., 1972. –P. 3.

³ Прабандх хинд тилида тузилма, боғловчи маъноларини билдиради.

⁴ Willard N. Augustus. A treatise of music of india. –Calcutta., 1962. –P. 68.

ижрочилар орасидаги жонли мулоқотни пайдо бўлиши ҳамда ўзига хос ривож топишидир. Бу мулоқот эса бадихагуйлик услуби орқали амалга оширилади.

М.В.Дхонд эса «The evolution of khyal» («Хайал эволюцияси») китобида «Дхрупад шакли Ража Маан Гвалеор томонидан яратилган бўлиб, хайал унинг таъсири остида пайдо булган»¹ деб ёзади. Г.Х.Ранаде эса, ўзининг «Махараштрия живан» (Махараштра даврида мусиқа) «Мутил империясининг султони Муҳаммад шохнинг (1719-1748) ҳукмронлик қилган даврида Ниямат Хон сарой мусиқачиси эди. Хайал жанри эса айнан унинг ижодида пайдо бўлган ва ривож топган»² деган фикрни олға суради.

Рави Шанкар бу хусусда қуйидагиларни баён этади. «Олимлар шуни таъкидлашадики, Амиир Хусрав – XIII асрнинг буюк шоир-мусиқачиси хайал жанрини машхурлаштирган ва унга бу номни берган бўлиши ҳам мумкин»³.

Келтирилган фикрлар бир бирига қарама қаршилигини шу билан бир қаторда тўлдиришини гувоҳи бўлиш мумкин. Ранаде келтирган маълумотда Муҳаммад шох, сарой мусиқачиси Ниямат Хон даврида ривож топган бўлса, Дхонднинг фикрича, Гвалиор дхрупад жанрини яратган ва унинг таъсири остида кхял жанри пайдо бўлганлигини эътироф этган. Дешпанде эса кхял жанрини Амир Хусрав ижодининг маҳсули эканлигини таъкидлайди. Агар бу ижодкорлар яшаган даврга назар солсак, А.Хусрав 1253-1325, Муҳаммад шох, 1719-1748 й. ва Ража Маан Гвалиор эса 1486-1526 йилларни қамраб олади. Ҳар уччала ижодкорларнинг яшаган даврлари орасидаги фарқ, бир неча юз йилликни кўрсатади. Гвалеор билан Дехлавийнинг яшаган даври сал кам 200 йилга фарқ қилади. Шундай экан, Гвалиорни ижодидан олдин ҳам амалиётда кхял жанри мавжуд бўлган, Муҳаммад шох, даврига келиб эса бу жанр ривожланган бўлиши эҳтимолдан холи эмас. Чунки, Гвалеор ва Ниямат Хон яшаган давр орасида 300 йил фарқ бор.

Дешпанде хайал пайдо бўлганлигини XIV асрда Амир Хусрав ижоди билан боғлаган. Муаллиф бунга қолган барча юқорида келтирилган маълумотлардан кўра кўпроқ, ишонарли маълумот эканлигини «хайал жанрини 400 йил ичида ривожланган» деган фикр тасдиқлайди. Ранаде таъкидлаганидек, хайал Ниямат Хон даврида пайдо бўлган бўлса, тарихдан маълумки, Ниямат Хон Муҳаммад шох, султонлик даврининг, яъни 1719 йили унинг саройига хизмат қилишга ўтади ва 1731 йили Ниямат Хон вафот этади. Ранаде «Ниямат Хон кхялни унинг саройида хизмат қилган даврда яратган»⁴ дейди. Бу даврга келиб эса кхял 12 йил ичида нафақат шимолда, балки Махараштрада ҳам машхур бўлиб қолган эди. Одатда ҳар

¹ M.V.Dhond. The evolution of khyal.. –New Delhi, 1998. –P. 4.

² Ranade G.B. Maharashtra-Jivan. –Puna, 1960. –P. 285.

³ Р.Шанкар. Богатсво стилей. Музыка Азии и Африки. Вып. 5. –М., 1987. –С. 337.

⁴ Ranade G.B. Maharashtra-jivan. –Puna, 1960. –P. 285.

қандай янги мусиқий жанр мустаҳкам шаклланишига, ўз ўрнини топишига 10 йил керак бўлади. Бундан ташқари бошқа худудларга тарқалиши учун эса албатта бундан кўпроқ вақтни талаб қилади. Шундай экан, хайал Ниямат Хон томонидан яратилган деган фикр янглишдир. Аксинча, қайта тиклаш жараёнига ҳисса қўшган дейилса тўғрироқ бўлади.

Шри Дешпанде маълум қилганидек, хайал жанрининг генезиси «Амир Хусрав ва Гопал Наяклар ижодий ҳамкорлигининг маҳсулидир»¹. Уларнинг ижодий ҳамкорлиги султон Аллоуддин Хилжий (1296-1325) ҳукмронлик қилган даврга тўғри келади. Махараштранинг машҳур шоирларидан бири Намдев, (1260-1350) хайал ҳақида ўзининг шеърларининг бирида дхрупадни диний, хайални эса енгил жанрдаги қўшиқ, деб тасвирлайди. Дхрупад қатъий тала (усул)ида ижро этилса, хайал эса эркинроқ, усулда ижро этилганлигидан далолат беради. Ранате Дешпанденинг фикрига қарши чиқади. Унинг фикрича «Қисқа давр ичида жанр бу даражада машҳур ва анъанавий бўлиши мумкин эмас»². Агар шоир Нам дев 90 ёшида 1350 йили вафот этган бўлса ва юқорида келтирилган шеър 1340 йили шоир 80 ёшида ёзганлигини инобатга олинса, унда Дешпанденинг фикри тўғри ҳақиқатга яқинроқ, эканлигини эътироф этиш мумкин.

Сарангдеванинг «Сангита ратнакар» китобидаги маълумотларда кўра «хайал жанри Махараштрада 100 йил илгари пайдо бўлган»³лигини таъкидлайди. Бу маълумотга кўра хайал жанри Амир Хусрав давригача бўлган деган фикрни илгари суради.

Амир Хусрав, Ниямат Хонлардан ташқари Bhatkhande V.N. «Hindustani sangita paddhati» китобида учинчи мусулмон «жайпур»⁴лик султон Хусайин Шеркуа хайал жанрининг асосчиси тахмини ҳам бор»⁵ дейди.

Юқорида келтирилган барча маълумотлардан шуни англаш жоизки, хайал жанри мусулмон ижодкорлари томонидан яратилган ёки ривожлантирилган. Хулоса қилиб шуни айтиш мумкинки, хайал жанри мусиқаси мусиқачилар томонидан бойитилган ва сайқалланган. Хусрав Делавий ижодидан бошлаб эса бу жанрга янгидан-янги ранго-ранг безаклар беришиб, тингловчилар учун ёқимли ҳамда уларни ўзига жалб қилиб ижро этишган. Бу эса ўз навбатида келажак авлодга беназир, бебаҳо мусиқий бойлик сифатида мерос бўлиб келмоқда.

Бугунги кунда хайал мумтоз мусиқа намунаси сифатида Ҳиндистон, Покистон, Бенгал каби Шарқ мамлакатлари мусиқа маданиятида сеvimли, кенг оmmалашган, қалblарга ором берадиган жанрлардан бири

¹ D.Vamanrao. Maharashtra's Contribution to music. –New Delhi, 1972. –P. 5.

² Ranade G.B. Maharashtra-jivan. –Puna, 1960. –P. 290.

³ Sarangadeva. Sangita Ratnarara. III. –Адыр, 1959. –P. 87.

⁴ Жайпур – Ражатхан штатининг пойтахти.

⁵ Bhatkhande.V.N. Hindustani sangita paddhati. –Bombay, 1910. –P. 94.

ҳисобланади. Таркибий жиҳатдан хайал икки катта қисмдан иборат, яъни – «стхай» ва «антара». Одатда, биринчи қисм пастки ва ўрта октаваларда ижро этилади ва ўзига хос хусусиятларидан бири унинг бадиҳавийлигидадир. Табиатан унинг таркибидаги бадиҳагуйлик, ўзгарувчан куй жумлалари жой олган. Ижрода овоз ва чолғу ижроларининг бир-бирига муштараклиги жуда муҳимдир. Иккинчи қисм «антара» «стхай»дан кейин ўрта ва юқори октаваларда ижро этилади. Иккала қисм ҳар бирини тўлдириб, раганинг тўла бир шаклини намоён этади.

Жанрнинг бадиҳавийлик хусусиятлари доирасида басталанган хайални ижро этишнинг турли хил услублари мавжуд. Асарни моҳир ижрочи ҳамиша ўз ҳаёлида жойлаштириб олиши лозим ва асосий куй ўзагини муносиб тарзда ривожлантириб тингловчиларга яхши кайфият бахш этиши лозимдир.

Хайал ҳар қандай моҳир санъаткор ижросида гўзал шакл топиши мумкин¹.

Амалиётда хайалнинг икки, яъни «бара»² ва «чхота»³ бўлимлари юзага келган. Бара хайал одатда секин суратдаги «алап» қисми билан бошланади ва ижро давомида аста секинлик билан тезлашиб ўрта темпга ўтади.

Хайал матни билан бир ёки икки (туркумли) усулда ижро этилганидан сўнг, унинг таркибидаги «усул» туркумларини давом эттириш мақсадида алап киритилиши мумкин. Яъни бадиҳавий қисм. Ижрочи уни ривожлантириб эркин ижро қилишга ўтади. Бадиҳанинг ўзи бир неча бўлакка бўлиниши мумкин, ҳар бир бўлак бадиҳадан сўнг ижроси яна «сам»⁴га асосий пардага қайтмоғи лозим⁵.

Антара қисмида куй намуналари тобора тезлашиб ва мураккаблашиб боради. Ижро этиш жараёнида қулай фурсат келганда «чхота» хайал бошланади, яъни мусиқа тезлашади ва ундаги авж матн вариациялари туркумини яқунлайди. Ашула якунида туркумдаги биринчи усулга яна қайтиб келинади. Хайал жанри тўрт хил ижро услуби, яъни мактаби мавжуд. Булар; Гхарана, Гвалеор, Агра, Рангила гхдрана⁶.

Ўтмиш рисоалари ва олимларнинг маълумотлари асосида қаввали ва хайал жанрларининг амалиётга мос шакл топишида Амир Хусрав Деҳлавийнинг хизматлари аҳамиятли эканлигини эътироф этиш лозимдир. Ҳинд рагалари асосида Ўрта Осиё мусиқасининг турли жиҳатлари билан бойитиб ўзига хос намунасини шакллантиради. Хайал эса, амалиётда мавжуд дхурпаддан келиб чиққан, ўзгача характердаги мусиқий шакл ихтиро этилади. Бунда Амир Хусрав Деҳлавийнинг хизмати жанрларни

¹ Аъзамова.М.Р. Бобурийлар даври мусиқа маданияти. –Т., 2007. 33-б.

² Бара ҳинд тилида катта маъносини билдиради.

³ Чхота ҳинд тилида кичик маъносини билдиради.

⁴ Сам – туркумдаги биринчи усул.

⁵ Аъзамова М. Бобурийлар даври мусиқа маданияти. –Т., 2007. 33-б.

⁶ Бу мактаблар ҳақида М.Аъзамованинг «Бобурийлар даври мусиқа маданияти» магистрлик диссертациясида батафсил маълумот берилган.

шакллантириш, халқоналик жиҳатлар билан суғориш ва оммавийлигини таъминлаш бўлган дейилса, тўғрироқ бўлади.

Д.Р.Шукурлаева

соискатель

НИИ Искусствознания

ТРАДИЦИИ М.РАВЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Творчество Мориса Равеля сегодня известно не только во Франции, но и, практически, во всем мире. Многожанровое наследие композитора, неразрывно слитое с традициями французской и испанской национальных культур, также впитало элементы музыкального импрессионизма, классицизма, романтизма, экспрессионизма, джазовой музыки. Следовательно, обобщив и обогатив лучшие достижения предшествующих эпох, Равель создал свою оригинальную манеру письма, которая до сих пор привлекает внимание.

Равель стоит у истоков формирования современного искусства. Его музыкальный синтаксис обладает качественно новыми показателями, проявившимися и на художественном и на техническом уровне сочинений. Сергей Прокофьев указывал, что в музыке Равеля «мы находим многое, чему нам следует поучиться и, в частности, виртуозной оркестровке, и, в частности, гармонической»¹. Он довел до высочайшего совершенства технику импрессионистского оркестра, а затем пришел к новому, далеко выходящему за его пределы, как это показывают партитуры хореографической поэмы Вальс, фортепианных концертов или Болеро.

Динамичность музыки Равеля, обусловленная потенциалом ритмической энергии, сопряженностью мелоса, гармонии и оркестровой фактуры, органичностью музыкального языка и законченностью художественного выполнения дала твердую опору многим прогрессивным композиторским школам. Его достижения в области музыкального синтаксиса, оркестровки и драматургии традиционно, иной раз неосознанно, вошли в стиль композиторов XX века (М. де Фальи, А.Онеггера, Г.Малера, Б.Бартока, З.Кодая, К.Шимановского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, А.Хачатуряна и многих других).

Воздействие Равеля на музыкальную культуру Узбекистана происходило многообразно. Здесь можно говорить и об общеэстетическом влиянии, и о музыкально-творческом воздействии методов французского автора. Так памяти любимого композитора свои сочинения посвятили

¹ С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. –М., 1956. –С. 326.

С.Карим-Ходжи (хореографическая поэма), Г.Мушель (Фортепианный квинтет, Песня без слов для валторны с фортепиано). Те или иные принципы письма Равеля обнаруживаются в Вальсе Б.Надеждина.

Жанр «Волшебной лампы Аладдина» С.Вареласа, как и «Дитя и волшебство» Равеля, можно определить как опера-балет. В ней также много хореографических сцен, естественно вплетающихся в развитие действия (танцы «Фей», «Пауков», «Скелетов», «Змеи» и другие), и широко используются жанровые элементы (вальс, хабанера, марш, гимн). Более того, как и в операх «Дитя и волшебство», «Волшебная лампа Аладдина», при обилии музыкального материала (относительно законченные сольные номера, ансамбли, хоровые и танцевальные эпизоды), проявляется принцип «кинокадровости».

Ритмический и интонационный строй одной из пьес «Силуэтов» для фортепиано Д.Янов-Яновского претворяет джазовые элементы Концерта для фортепиано с оркестром ре-мажор и Блюза из скрипичной сонаты Равеля. Подобно упомянутому концерту пьеса написана для левой руки, где автор достигает не только полноты, но и своеобразия звучания инструмента в соответствии с образным содержанием. Вместе с тем это один из интереснейших примеров равелевской гармонии, выраженной в полнозвучных пассажах, в лентах параллельных трезвучий, септаккордов и внутренних педалях.

Особый интерес к творчеству французского композитора проявил Г.Мушель. Ещё в годы учебы в Московской консерватории он говорил: «Дебюсси и Равель стали моими богами. Разумеется, и стиль моих сочинений очень близок импрессионизму»¹. Однако с творческими методами Равеля композитора сближают не только «живописные» приемы. Он также не прошел мимо влияния джаза («Развлекательная сюита», Вальс-бостон, «Экзотический танец»), и некоторые сюиты Мушеля, как и многие симфонические партитуры Равеля, возникли из музыки к балетам («Кашмирская легенда», «Балерина»).

Показательно, что Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1945) был написан к 75-летию со дня рождения Равеля. Это произведение словно овеяно духом любимого композитора. Каждая из его частей – «Утренние сады», «Танец девушки», «Сказка», «Хорезмская пляска», навеяна впечатлениями жизни, преломленных сквозь призму поэтического восприятия. Здесь проявился и синтез живописной инструментовки с жанровой определенностью, свойственный стилю Равеля.

Сюита «Музыкальный вернисаж» для малого симфонического оркестра и солистов (1965) Мушеля представлена десятью разнохарактерными пьесами и некоторые из них посвящены любимым

¹ Цит. по Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. –М., 1970. –С. 205.

композиторам автора, соответственно отражены и отдельные черты их музыкального стиля. Однако влияние Равеля заметно не только в посвященной ему пьесе «Памяти М.Равеля», но и на всем цикле.

Подобно многим страницам музыки Равеля, живописный колорит «Вернисажа» раскрывается, прежде всего, оркестровыми средствами. В каждой пьесе Мушеля солирует один из инструментов (иногда два) оркестра. Стремительно проносятся «Арабески», где ощущение далекой перспективы создает сопоставление двух однотипных инструментов – флейты и флейты-пикколо. Широко разливается сосредоточенно-задумчивая тема валторны в части под названием «Надгробие Навои», выдержанной в духе узбекской песенной лирики. Соло тромбона в «Героическом речитативе» вызывает ассоциации с патетически взволнованной речью оратора-трибуна. В «Праздничном дне» соло трубы сопоставляется с соло малого барабана, что воспроизводит оживленную атмосферу народного праздника, финал сюиты.

Драматургия цикла построена по принципу «равелевского» крещендо – постепенный подъем тембрового и динамического напряжения. Начав со струнной группы в Увертюре композитор последовательно вводит новые инструменты в расчете на солирующие духовые, доводя состав оркестра до туттийного звучания.

Исключительный знаток симфонического оркестра А.Козловский не мог пройти мимо того богатства оркестровых средств, которое внес в музыку Равель. Как и у французского автора, все элементы фактуры его музыки изначально оркестровые, то есть, задуманы для исполнения определенными тембрами или их сочетаниями; в рисунке мелодии, в ритмической фигуре, в звучании гармонии всегда содержится нечто, непосредственно идущее от реальных технических и выразительных возможностей инструментов.

Со стилем Равеля Козловского сближает и тяготение к построению протяженных мелодических линий с постепенным увеличением тембровой напряженности звучания оркестра («Лола»); и обилие эпизодов с солирующими инструментами, и выдвижение группы деревянных духовых инструментов в качестве мелодической (флейта, кларнет в «Лоле», фагот в «Тановар»). Характерной чертой оркестровки Козловского стало и импрессионистское обогащение ведущего тембра оттенками других инструментов, дополняющих образное содержание музыки – засурдиненная труба, окутанная поющими голосами струнных и деревянных духовых инструментов в «Утро праздника» из «Каракалпакской сюиты»; соло фагота, обостренное глиссандирующими короткими интонациями скрипок и альтов в «Тановар».

Одним из известнейших сочинений стала хореографическая поэма «Памяти Мориса Равеля» (1973-1974) Сабира Карим-Ходжи. При её создании автор, несомненно, ориентировался на знаменитое Болеро. Он

применил сходный принцип постепенного фактурного, тембрового и динамического обогащения неизменного мелодического образа. В основе поэмы лежат две памирские темы. На слух малоконтрастные, со своеобразным ладогармоническим колоритом, они близки по мелодико-ритмическому рисунку, чем производят впечатление единой мелодии, развивающейся из одного зерна. Тоже мы наблюдали и в темах Болеро, логично дополняющих друг друга.

Как и в Болеро оркестровая фактура поэмы Карим-Ходжи имеет три оstinатных пласта: мелодический, ритмический и гармонический. В целом, оstinатную форму мы определяем как моносмысловую, ибо все её элементы (пласты) поданы в слиянии и не стремятся к семантическому самоопределению.

Аналогично партитуре Равеля в ритмический оstinатный пласт автор вводит лейттебр (дойра), однако не сохраняет его до окончания. Через тембр нагоры основной ритмический рисунок переходит к партии малого барабана. Также автор допускает симметричные изменения в ритмическом пласте. Точнее вводит фактурно-ритмические мутации в условиях сохраняемой ритмоплотности для создания постоянно действующего подвижного фактора в системе соотношения трех основных пластов. За исключением экспозиционного проведения первой темы, где основной ритмический рисунок озвучивает дойра, ритмический оstinатный пласт постоянно образует многослойную ритмическую структуру. В заключительных проведениях мелодического материала автор вводит ритмоформулу Болеро, звучащую параллельно основному ритмическому пласту. Таким образом, образуются две контрапунктирующие ритмические группы.

Ладово-гармоническое оформление поэмы тоже оstinатно. Оно не воздействует энергией функциональных смен. Индивидуальность же гармонических комплексов автор подчеркивает не столько динамикой аккордовых смен, сколько «фактурой аккорда» и характером его взятия. Сумма этих показателей и обнаруживает индивидуальное наклонение гармонического пласта, характер гармонико-колористического движения.

Одним из почитателей таланта Равеля является известный композитор, исполнитель и педагог Феликс Янов-Яновский. «Оркестровые находки Равеля заметно применялись композиторами Узбекистана, – говорит композитор, – в частности, на меня наибольшее воздействие оказали испанские вещи и партитура «Дафниса и Хлои», являющаяся вершиной колористического письма»¹.

Самым любимым сочинением Равеля Янов-Яновский назвал Концерт соль мажор для фортепиано с оркестром. В своей опере «Аккомпаниатор» композитор прибегает к оркестровым эпизодам-цитатам, одним из которых

¹ Из личной беседы автора с Ф.Янов-Яновским в 2009 году.

стала II часть названного концерта, используемая в качестве особого психологического приема – воспоминания героя о своем концертном прошлом. В целом оркестр в операх Янов-Яновского, как и у Равеля играет не только изобразительную и выразительную роль, но и является мощным средством демократизации музыкального языка («Аккомпаниатор»).

Оркестровая фактура оперы Ф.Янов-Яновского «Принцесса на горошине» (2007), которую мы определяем как гомофонно-полифоническую, несомненно, отражает ряд принципов свойственных почерку Равеля. Прежде всего, это выразилось в дифференцированной трактовке оркестровых групп и отдельных тембров, четко разработанной тембровой драматургии. В фактуре сопровождающих пластов, состоящих из нескольких элементов: протянутая гармония-педаля, ритмо-гармоническая пульсация, различного рода фигурации и самостоятельный бас.

В заключение отметим, что рассмотренные нами сочинения относятся к самым разнообразным жанрам, от фортепианной миниатюры до развернутых симфонических полотен и сценических произведений, что говорит о масштабности воздействия Равеля на творчество композиторов XX столетия и жизнеспособности его традиций в начале XXI века.

Ж.А.Мартиросова

*аспирант НИИ Искусствознания,
преподаватель кафедры
истории музыки и критики ГКУз*

ЦИКЛЫ «ВРЕМЕНА ГОДА» В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИСТОРИКО-СТИЛЕВЫХ КООРДИНАТ

Круговорот времен года, стабильная повторяемость природного цикла находит художественное воплощение в многочисленных произведениях крупнейших представителей мировой литературы и искусства разных эпох и стилевых направлений. Обращаясь к этому объективному процессу, каждый художник выражает свое собственное видение. Разнообразные способы воплощения темы времен года подтверждают ее статус в качестве универсальной и потенциально неисчерпаемой. Отсюда следует, что при ее изучении так важно принимать во внимание субъективные «параметры» толкования природного круговорота и осмысливать их с учетом специфики исторического, национального и индивидуального творческого мышления. В композиторском творчестве подход к теме времен года эволюционирует в тесной взаимосвязи с философией и эстетикой. Ключевую роль здесь играет стиль, который влияет и на сам замысел, и на художественные задачи воплощения темы, что позволяет проследить

трактовку универсального по своей сути объекта в исторической ретроспективе.

Эпоха барокко представлена циклом концертов «Времена года» Антонио Вивальди¹. Примером воплощения темы в эпоху классицизма может служить оратория «Времена года» Йозефа Гайдна². XIX век – период возрастающего индивидуально-личностного начала в художественном творчестве показан романтической трактовкой темы в фортепианном цикле «Времена года» Петра Чайковского³. В одноактном балете «Времена года» Александра Глазунова можно выделить влияние модерна⁴.

В XX веке художественное воплощение тема времен года вступает в новый этап развития. Возросшее количество и качественное (стилевое) многообразие подходов связано здесь с предельной индивидуализацией замысла. Полифония стилей и направлений, смелость предпринимаемых экспериментов, расширение смысловых акцентов и ракурсов в сочетании с многообразием выбора в палитре выразительных средств, образуют множественность порой противоречивых концепций и драматургических решений, основанных на общей идее природного цикла. Вместе с тем, этот период музыкального искусства репродуктивно вбирает в себя достижения прошлых эпох, и во многом на их основе выдвигает новые решения. Отсюда в воплощении темы времен года отчетливо прослеживается ее многоуровневая концептуальность. При этом индивидуальное начало всегда имеет превалирующее значение. Большой интерес в этом смысле представляет собой специфика национального своеобразия в интерпретации темы композиторами различных национальных школ.

В цикле песен «Времена года» русского композитора Валерия Гаврилина избранный сюжет раскрывается в тесной взаимозависимости с народным искусством. Календарно-обрядовый подход к теме, находит отражение на новом этапе развития русской музыки в русле неофольклоризма⁵. Во «Временах года» для инструментального квинтета аргентинского композитора Астора Пьяцоллы применен подход к осмыслению явлений природного круга через призму такой характерной черты музыки XX века как стилизация. Работа по жанровой модели танго

¹ Белецкий И. Антонио Вивальди. –М., 1975, Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVIII века // Ренессанс барокко классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков.

² Новак Л. Йозеф Гайдн. М., 1973, Кремлев Ю.А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни творчества. –М., 1972.

³ Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т.5. –М., 1959.

⁴ Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XXвеков. // Музыкальная академия. 2005, №4.

⁵ Варламов Д. Музыкальный фольклор и неофольклоризм: особенности семантики и языка // Музыковедение. 2007, № 8.

является основой, не только данного произведения, но и определяет свойства индивидуального стиля в целом. Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен в своем цикле «Знаки зодиака» осмысливает времена года в контексте космологических представлений. В цикле «Знаки Зодиака» композитор освещает годичный круговорот двенадцати небесных знаков и двенадцати типов человеческих характеров¹.

Восточная версификация темы времен года наиболее ярко представлена на примере произведений Бориса Арапова, Феликса Янов-Яновского и Мустафо Бафоева. «Четыре времени года» для сопрано, тенора и инструментального нонета Бориса Арапова на тексты японских хокку – цикл, состоящий из пяти вокальных и трех инструментальных частей. Процессуальность смены времен года сопровождается характерными природными характеристиками каждого сезона (пение соловья и проливной майский дождь; бабочки и раскаленный воздух; черный ворон и затянутое небо; быстрая езда на санях). Природный тетрактис от весны к зиме с вставными инструментальными интерлюдиями сочетает беглые впечатления-зарисовки, а как второй условно-ассоциативный план выявляются параллели с периодами человеческой жизни².

В творчестве Феликса Янов-Яновского тема раскрывается в тесной взаимозависимости с японской и китайской поэзией. Это четыре миниатюры «Времена года» для голоса и фортепиано на стихи Мацуо Басё; маленькая сюита «Элегии» для сопрано и камерного ансамбля на стихи Сумако Фукао; четыре миниатюры «Грустные песни» для голоса и фортепиано на стихи Бо Цзюй-и, Ли Бо, Оно-но Комати, Ду Фу. Общность поэтических источников выступает в роли объединяющего фактора, углубляющего философско-психологический подтекст в каждом из циклов. В цикле «Элегии» процессуальность в смене времен года трактуется через призму любовно-лирического содержания, где романтический подтекст завуалирован иносказательностью выражения. В цикле «Времена года» находит воплощение пацифистская идея мира, отсюда трагизм прерванного жизненного пути³. В цикле «Грустные песни» необратимость жизненного круга и одновременно обратимость, бесконечность природного, передаются через субъективное отношение героя к окружающему миру.

В четырех фресках «Времена года» Мустафо Бафоева – программной сюите, с конкретизирующими подзаголовками: «Гуллар таровати» («Аромат цветов» – весна); «Меҳнат яллеси» («Трудовая песня» – лето); «Меҳргон оҳанглари» («Праздник урожая» – осень); «Мозийдин садо

¹ Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 5. DuMont Buchverlag. –Köln, 1989.

² Данько Л. Борис Арапов. –Л., 1980.

³ Чахвадзе Н. Феликс Янов-Яновский // Композиторы союзных республик. Вып. 6. –М., 1988.

келадур» («Звуки из прошлого» – зима) – последовательность картин природы не ограничивается изобразительно-прикладной функцией. Произведение, изначально задуманное как музыкально-сценическое представление, было приурочено к юбилею А.Навои. Времена года трактуются в нем в метафорическом ключе, ассоциируясь с этапами жизни поэта. Программное содержание раскрывается с опорой на Семнадцатую беседу «О временах года и возрастах жизни людей» из поэмы А.Навои «Смятение праведных». Композитор выстраивает природный круговорот жизненных явлений, задаваясь вопросом о смысле жизни, и конечности земного пути, но одновременно здесь раскрывается исповедь героя, постигающего гармонию окружающего мира. Схожий акцент на обрядово-трудовой стороне годичного цикла и параллельно его проекция на этапы земного пути заставляет вспомнить ораторию Гайдна.

В начале XXI века тема времен года получает воплощение в произведениях узбекских композиторов Акрама Хашимова и Хабибуллы Рахимова. Цикл «Времена года» для тромбона и фортепиано А.Хашимова – это четыре зарисовки образов природы, которые композитор, отталкиваясь от общей программной идеи, раскрывает посредством ассоциативной трактовки. Программные подзаголовки: «Зима», «Весна пришла», «Летние прогулки», «Осенние пейзажи» фокусируют ракурс и определяют замысел. Образно-драматургическая концепция четырех составных пьес представляет собой синтез национальных и европейских художественных традиций. В этом цикле механизм смены времен года предстает не как объект изображения, а скорее импульс к созданию различных образов и настроений.

Цикл «Времена года Ташкента» для оркестра народных инструментов Хабибуллы Рахимова представляет собой оригинальное прочтение избранной темы¹. В сюите четыре части: «Зима в Ташкенте. Снежная буря», «Утро весны», «Лето. Танец фонтанов» и «Осень. Праздник урожая». Композитор составляет цикл из контрастных образов, каждый из которых находится в русле взаимосвязи традиционного начала и современных выразительных средств. Символично, что в цикле цитируются две классические (макомные) мелодии – «Тошкент ироқи» и «Тошкент уфори».

Таким образом, на каждом историческом этапе выявляются новые трактовки темы времен года, возникновение которых обусловлено индивидуальным замыслом, реализованном в определенном историко-стилевом контексте. Все вышеприведенные примеры по праву можно считать художественными открытиями композиторов различных национальных культур. Необходимо также подчеркнуть, что тема времен года как содержательная основа, особенно гибко укладывается в

¹ Цикл посвящен 2200-летию Ташкента.

различные жанровые виды (макроцикл концертов, оратория, балет, цикл фортепианных пьес, камерно-инструментальные и камерно-вокальные циклы, циклы для симфонического оркестра и циклы для оркестра народных инструментов), которые, в свою очередь, во многом определяют особенности ее трактовки. Интересно, что в каждом случае выбор жанра также в определенной степени продиктован особенностями стиля композитора.

На каждом историческом этапе времена года как одна из вечных тем в искусстве, удивительным образом репрезентирует специфику взаимодействия человека со средой своего обитания, проблематику социума и природы в художественном творчестве. Думается, что на рубеже третьего тысячелетия, когда реальная угроза экологического кризиса заставляет людей все чаще задумываться, с одной стороны, об уникальности внутреннего мира человека, а с другой, о хрупкости мира окружающей природы, тема времен года не утратила своей актуальности.

Н.С.Писчасова

*преподаватель Академического лицея
одарённых детей при ГКУз*

СЕМАНТИКА МУЗЫКИ

Проблема понимания языка музыки требует к себе внимания, так как это еще и проблема понимания культуры. Осмысление музыки с семантической точки зрения особенно актуально в наши дни. Проблематика человека и мира, субъекта и объекта, сознания и бытия, являющаяся центральной в философских учениях различных эпох, не может быть осмыслена без обращения к сфере музыкального искусства. От разрешения проблем онтологии музыки и ее средств отражения объективной и субъективной реальности зависят результаты конкретных исследований музыки. Наблюдающийся процесс повышения внимания к знакам, знаковым системам и символам в различных областях научного знания диктует обращение к теме семантики музыки. Исследование семантики в музыке, процесса символизации в ней является ответом на сложившуюся проблемную ситуацию в науке. Назрела необходимость выявить видовой смысл многогранного феномена музыкального символа, являющегося разновидностью художественного. В искусстве, как известно, особая роль принадлежит символам. Проблема символичности искусства возникла давно, интерес к ней наблюдается с древнейших времен. Музыкальное искусство наполнено тайнами и загадками, различными способами аспектов, связанных с центральной проблемой – освещением процесса символизации в музыке. Такими аспектами

являются: изучение фонологического содержания в основных понятиях музыкальной теории; рассмотрение элементов знаковой ситуации в музыке, определение специфики музыкального знака, знаковых систем и символа.

Актуальность темы несомненна, так как проблема выявления условий и механизмов превращения музыкального образа в символ еще далека от своего решения. Конечно, нельзя сказать, что символ не осмысливался в философской, эстетической и музыковедческой литературе. Однако подобное осмысление охватывало некоторые из аспектов столь сложного феномена как музыкальный символ. Данная проблема возникла в ситуации, сложившейся на современном этапе развития музыкознания, где устаревшая терминология не получила должной доработки. Отказ части исследователей музыки от рассмотрения процесса символизации вызван скорее отсутствием единого терминологического аппарата, нежели научными соображениями.

Ситуация кардинально изменится в сторону улучшения вследствие систематизации музыкальных категорий при помощи методов философского познания. Разумеется, есть обратная зависимость: философия, в частности, ее раздел о знаках, символах, обогатится от содружества с музыковедением. Для решения вышеназванных вопросов необходимо использовать достижения современной науки, консолидировать усилия философии, семиотики, психологии, языкознания в решении задач музыкознания, что позволит освободиться от путаницы, наблюдающейся в нем в настоящее время. Для этого все множество разрозненных исследований, так или иначе касающихся вопросов символизации музыкальных феноменов, требуется синтезировать в единую концепцию. Это разрешит проблемы, связанные с анализом процесса символотворчества в искусстве вообще и в музыке, в частности.

Итак, накоплен сравнительно обширный материал, требующий обобщения, систематизации и выявляется настоятельная потребность в освещении знаковой деятельности, включающей в себя процесс конструирования и потребления знаков. Вследствие чего назрела необходимость более детального анализа процесса семиозиса. Для этого представляется целесообразным рассмотреть каждого компонента в отдельности путем создания абстрактных моделей. Необходимо выявить роль музыкального знака – элемента знаковой системы, воспринимающего знак субъекта-интерпретатора, являющегося важным звеном знаковой ситуации, а также рассмотреть предмет музыкального отражения.

Философско-семиотический подход к музыке является перспективным, так как в наше время наблюдается процесс изучения музыки с позиций семиотики, которая обращается к музыке как к «типичному образцу художественного сообщения», рассматривая ее как пример «внесловесного сообщения». Это позволяет увидеть в языке

музыки коммуникативную систему, обладающую специфическим содержанием и возможностями передавать отображение мира в сознании посредством музыкальных образов. Музыка выражает богатый мир человеческих чувств, сущность человека с поразительным разнообразием и глубиной с помощью сложной системы знаков, эволюционирующих при определенных условиях в символы. В музыкальном искусстве наличествуют различные знаковые системы, среди них единичные знаки и знаковые системы, а также символы, являющиеся самым сложным из знакообразований. Важной методологической проблемой является поиск критерия, служащего для определения принадлежности символа музыкальному искусству. Не до конца понят механизм детерминации музыкального символа в разных исторических эпохах, традициях, стилях. Часто и много говорится о функциях, свойствах музыкального знака (реже символа), но не раскрывается его зависимость от изменений, происходящих в музыкальном искусстве. Представляется позитивным анализ соотношения инвариантных и уникальных черт, присущих музыкальному символу.

Спектр работ, посвященных специфике знака и символа как важнейших категорий семантики крайне разнообразен. Осмысление этих феноменов было начато в странах Древнего Востока, продолжено в античности (Платоном, Аристотелем). В дальнейшем знак и символ рассматривался в учении стоиков, где определялся как двусторонняя сущность, образованная отношением означающего и означаемого, в рамках эмпиризма и рационализма.

В немецкой классической философии проблемы знака, символа становится центральной в творчестве И.Канта, Г.В.Г.Гегеля, Ф.Шеллинга. Одним из первых немецких мыслителей, давших символу определение, близкое сегодняшнему его пониманию, был И.В.Гете: «Символика превращает явление в идею, идею в картину, но так, что идея в картине всегда остается бесконечно воздействующей и недостижимой и, даже будучи выражена на всех языках, все же остается несказуемой».¹ Здесь Гёте фиксирует две главные черты символа – он передаёт смысл в состоянии как бы незаконченном, допускающем разнообразные интерпретации, и переложение этого смысла носит динамический характер. Функция смысла – умножать то значение, которое вытекает из семантического анализа отдельных элементов языка.

Процесс создания музыки – явление чрезвычайно сложное, многоуровневое и сугубо индивидуальное у каждого художника. Размышляя о тайнах творческого процесса в музыке, Д. Смирнов отмечает: «Сочинение музыки, как правило, начинается с зарождения и

¹ Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. –Л.-М., 1936. –С. 347.

формирования музыкальной идеи».¹ Возникая в сознании композитора, идея становится основой концепции сочинения и обуславливает выбор выразительных средств, жанра и стиля. Рождение музыкального сочинения обычно окружается ореолом таинственности, потому что в творческом процессе всегда есть нечто необъяснимое, не познавшее мое, какая то удивительная загадка, множество вопросов, требующих ответа.

Одним из самых интересных и притягательных вопросов изучения творчества композитора является содержание музыки, постижение её смысла и сущности. В этом отношении исследователю существенно помогают различные факторы: высказывания композитора, его мысли о музыке, переписка с исполнителями и издателями. Но важнейшее значение в раскрытии музыкального содержания, идеи сочинения имеют скрытые в нотном тексте знаки-символы, являющимися внутренним элементом, своего рода шифром, дающим ключ к истине смысла.

Семантика (греч. *semantikos* – обозначающий) – раздел музыкознания и логики, в котором исследуются проблемы, связанное со смыслом, значением и интерпретацией знаков и знаковых выражений. Музыкальная семантика начинается с осознания многомерности, смысловой множественности произведения, заданной многослойностью музыкальной ткани, каждый слой которой обладает собственной смысловой значимостью.

Слияние всех элементов, в некий общий смысл – в этом заключены семантические реалии любого музыкального произведения. Именно семантика заставляет осмыслить каждую деталь с целью вхождения в сущность содержания произведения, во все его глубины. Произведение предстает как система смысловых вибраций элементов его составляющих. С позиции семантики, в музыкальном произведении не существует промежуточных звучаний, которые не были бы втянуты в смысловое поле произведения. Центральным понятием в связи с этим является понятие знака, которому дается следующее определение: музыкальный знак – это выделенная по смыслу лексико-семантическая единица музыкального произведения, погруженная в определенный звуковой контекст.

Музыка выражает богатый мир человеческих чувств, сущность человека с поразительным разнообразием и глубиной с помощью сложной системы знаков, эволюционирующих при определенных условиях в символы. В музыкальном искусстве наличествуют различные знаковые системы, среди них единичные знаки и знаковые системы, а также символы, являющиеся самым сложными понятиями из знакообразований.

Понятие символа не поддается однозначному определению в силу своей сложности и многоплановости. Символ двуедин, диалектичен, он обращается и к логике, и к подсознанию. В символе содержится и

¹ Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия; 2002, №2. –С. 39.

рефлексия знаков, и метафорическая спонтанность образа. Через символ духовное начало, абстрактное по своей природе, получает чувственно-конкретное выражение. Иначе говоря, символ является той связью, которая объединяет духовное с чувственным, абстрактное с конкретным. С.Аверинцев определяет его следующим образом: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого...

Переходя в символ, образ становится «прозрачным». Смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива».¹ Кроме многозначности, важным свойством символа является большая его значимость, поднимающаяся до выражения самых сокровенных сакральных смыслов. Язык искусства – это язык символов.

Особое значение, вопросы кодирования приобретают в музыкальном искусстве. В связи с его непонятностью, звуковые шифры способствуют выявлению определенных смыслов, раскрытию семантических особенностей музыкального произведения. В исследовательской литературе используется различная терминология, связанная с шифровальными последованиями – энигма, криптограмма, анаграмма. Однако наибольшее распространение получил термин монограмма – разновидность музыкального шифра, представляющая собой буквенно-звуковой комплекс, составленный на основе личного имени.

Проблема понимания содержания музыки – сложный процесс. Её восприятие, как это очевидно, оказывается лишь необходимым условием данного процесса. Но столь же очевидным представляется факт, что собственно восприятием процесс понимания музыки никак не может быть ограничен. Постижение музыкального смысла продолжается и в течение многократного прослушивания, и подробного изучения музыкального текста, его исполнительского прочтения или музыковедческого его освоения. Очевидно, что музыку интерпретируют и композиторы, и исполнители, и музыковеды – ученые, критики, преподаватели; соприкасаясь с музыкальным текстом, они, подобно исполнителю, делают его смысл доступным для других.

Таким образом, смысл музыкального текста неисчерпаем, и потому понимание его тоже никогда не может быть исчерпывающе полным. Глубина постижения музыкального сочинения не имеет предела, и потому, процесс познания музыки бесконечен, а следовательно и семантический.

¹ Аверинцев С. Символ // Философский словарь. –М., 1983. –С. 607.

НАЖМИДДИН КАВКАБИЙ ВА УНИНГ «РИСОЛАИ МУСИҚИЙ» АСАРИНИ ЎРГАНИШ ЖАРАЁНИ

Марказий Осиёда XVI-XVII асрлардаги мусиқанинг тараққиёти икки буюк санъаткор Нажмиддин Кавкабий (1473-1533) ва Дарвеш Али Чангий (XVII аср) номлари билан боғлиқ.

Нажмиддин Кавкабий ёшлигида астрономия билан шуғулланган. Алишер Навоий (1441-1501) «Мажолисун нафоис»да уни мунажжим сифатида тилга олади ва шоир сифатидаги битта байтини келтиради. Навоийнинг таъкидлашича, Кавкабий (Юлдузли) тахаллусини ҳам Нажмиддин астрономия билан шуғуллангани учун орттирган. Афсуски, Навоий бобомиз уни кўрганлиги ва учрашганлигини эслай олмаган, дўстлари унга Кавкабий билан учрашганлигини айтишган экан. Кавкабий Убайдуллохон (1533-1540) даврида Бухорога келади. 1533 йилда Кавкабий Бухорога бораётганида, Шох Тахмосп (1524-1576) томонидан, айтишларича, Шайбонийхон (1497-1510) ўлдирган шоир Бадриддин Ҳилолий (1470-1529) хуни эвазига шаҳид қилинган.

Кавкабий асосан мусиқада беназир санъаткор ва мусиқашунос сифатида танилган. Ундан насрда «Мусиқа рисоласи» ва назмда «Ўн икки мақом ҳақидаги рисола» каби Убайдуллохонга бағишлаб ёзилган асарлар мерос қолган.

Кавкабий мақомот тарихида Бухоро Шашмақом мактабининг устози сифатида эътироф этилади. У кейинги авлод мусиқашунослари томонидан Мавлоно Кавкабий Бухорий деб ифтихор этилди. XIX аср ўрталарида Бухорода номаълум муаллиф томонидан яратилган мусиқий рисолада «У ўз даврининг Ҳожа Абдулқодир эди» деб қайд этилади. Маълумки, Абдулқодир Мароғий (1353-1435) Амир Темур (1336-1405) ва унинг ўғли Шохрух (1405-1447) саройининг энг таниқли санъаткори эди. Абдурауф Фитрат (1886-1938) ҳам ушбу фикрни таъкидлаб: «Темурийлар даврида Ҳожа Абдулқодир Мароғийнинг мавқеи не чоғлиқ бўлса, ўзбек хонлари замонида Нажмиддин шу мартабадаги санъаткор бўлиб шуҳрат қозонган»лигини ёзади.

ЎзР ФА Абу Райҳон Беруний номли Шарқшунослик институти қўлёзмалар фондида Нажмиддин Кавкабийнинг иккита асарининг ҳам нусхаси сақланади. Улардан бири (№ 468/IV) анча тўлиқ нусха, мусиқий усуллар («тан тан тананан» кўринишларида) қизил сиёҳ билан битилган. Кавкабий мазкур наср билан ёзилган рисоласи 12 фаслдан иборат. У қора сиёҳ билан, настаълиқ хатида Қўқон қоғозига китобат қилинган.

«Илми мусиқийнинг шарофати» деб номланувчи биринчи бобдаёқ бу санъатнинг уч устивор сифати руҳлар озуқаси (ғизоси), илоҳий сир ва ҳаётий эҳтиёж эканлиги исломий мафкура нуқтаи назаридан қисқа ва кўндаланг баён этилади. Рисола «Дарҳақиқат, мусиқий инсон руҳи чинакам баҳра оладиган шариф илм ва латиф санъатдир» – деган жумла ва ушбу фикрга қаратилган рубоий билан бошланади.

Рисоланинг айниқса 10-12 фасллари мусиқашунослик жиҳатидан жуда муҳим. Ўнинчи фаслда Кавкабий ўзигача бўлган мусиқий усулларни санаган бўлса, кейинги фаслда куй шакллари, қайси куйларни ўрганиш мақсадга мувофиқ эканлигига тўхталади.

«Ўн икки мақом ҳақидаги рисола»сида Кавкабий тўрт байтда ўн икки мақом ва олти овоз (мусиқий туркум) номларини келтирганки, бу байтлар мумтоз Шашмақомнинг XIX асрдаги ижроларига ҳамда мусиқий рисолалар ва тазкираларга киритилган:

Зи Рост гар оҳанг мекуни ба Ҳижоз,
Зи Исфаҳон гузару жониби Ироқ андоз.
Ба ноқай Зангула дар пардаи Раҳовий банд,
Ба Бусалик Ҳусайний сифат барор овоз.
Машав Бузрук зи руйи ниёз Кучак бош,
Дар он мақом ба Ушшоқ бе Наво пардоз.
Гавашту Мояу Гардония чу бар хоний,
Навоз пардаи Наврўзи Салмаку Шаҳноз.
Ба гўши жон шинав аз Кавкабий кард адо,
Бар чор байт даху ду мақому шаш овоз.

Нажмиддин Кавкабий ўзбек мумтоз мусиқаси ривожига муносиб ҳисса қўшган улуғ мусиқашунослардан биридир. У санъаткор сифатида ҳам «Куллиёт» номли куйлар туркумини яратганки, бугунги куннинг баъзи бир мусиқашунослари томонидан бу «Шашмақом» деб ҳам эътироф этилмоқда. Унинг асарлари, илмий мероси шу жиҳатдан ўрганилишга муносиб.

ГЛОБАЛЛАШУВ ЖАРАЁНЛАРИ ВА «ОММАВИЙ МАДАНИЯТ» ТАҲДИДИ

Бугунги биз яшаётган XXI аср, унинг қиёфаси, моҳияти ҳақида айни даврда турлича, бир-бирига қарама-қарши бўлган фикрлар, қарашлар мавжуд. Кимдир уни ялпи ахборотлашув даври деса, баъзилар юксак технологиялар асри, баъзилар эса тафаккур асри деб изоҳламоқда. Янги асрда ҳар бир давлатнинг буюклиги ва қудратини тафаккур белгилайди, деган фикрларни билдирувчилар ҳам кўпчиликни ташкил этади. Лекин кўпчиликнинг онгида бу давр глобаллашув даври тариқасида таассурот уйғотмоқда.

Глобаллашув (глобализация) – лотинча «глоб» сўзидан олинган бўлиб, уни «думалоқлашув» деб таржима қилиш мумкин. Ер шарининг, ер қуррасининг фан-техника ютуқлари туфайли инсоният ихтиёридаги худди бир бутун шарга, қуррага айланишини тушунтириш учун ишлатилади.

Ҳозирги даврда дунёнинг қайси чеккасида, қандай воқеа юз бермасин, зум ўтмай бутун инсониятга маълум бўлади. Биздан узоқ минтақа ва давлатларда рўй бераётган яхши ва ёмон ишлар, уларнинг таъсирлари ҳам ҳаётимизга яшин тезлигида, биздан сўраб ҳам ўтирмасдан кириб келаверади. Замонавий ахборот майдонларидаги ҳаракатлар шунчалар тезки, энди аввалларидек бу воқеа биздан узоқда юз берибди, унинг бизга мутлақо алоқаси йўқ, деб бепарво ўтириб бўлмайди.

Глобаллашув – бу аввало ҳаёт суръатларининг беқиёс даражада тезлашуви демакдир.¹

Глобаллашувнинг ижобий томони шундан иборатки, у халқларнинг, давлатларнинг, миллий маданият ва иқтисодиётларнинг яқинлашишини тезлаштиради, унинг ривожланиши учун янги имкониятлар очади. Унинг салбий томони шундан иборатки, кўплаб кичик, қолоқ этник гуруҳлар ва миллатларнинг маданияти, урф-одат, анъаналари, тили, баъзи ҳолларда дини ҳам дунё бўйлаб кучайиб бораётган глобаллашув жараёнларида катта миллатлар, йирик миллий маданиятлар, бой тиллар билан рақобатлаша олмай, ўз-ўзидан ижтимоий-иқтисодий, маданий ҳаётдан четга чиқиб қолмоқдалар.

Глобаллашув жараёнининг яна бир ўзига хос хусусияти шундан иборатки, у ҳозирги даврда мафкуравий таъсир ўтказишнинг ниҳоятда ўткир қуролига айланиб, ҳар хил сиёсий кучларнинг, марказларнинг манфаатларига хизмат қилувчи омилга айланиб бораётир.

¹ Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т., 2008. 111-б.

Алоқа воситаларининг ривожланиши, унинг компьютерлаштирилиши, электрон почта, Интернет, космик теле-радио алоқа тизимлари техник-технологик воситаларининг кучайиб кетиши билан ахборот алмашув, мафкуравий таъсир ўтказиш имкониятларининг кенгайиб бориши юқоридаги фикримизнинг исботидир. Глобаллашув асри бўлмиш ҳозирги давримизда ҳар хил мафкуравий таъсирлардан холи бўлиш имконсиздир. Бу хусусда Президентимиз Ислом Каримов қуйидаги фикрларни билдирган: «Таъбир жоиз бўлса, айтиш мумкинки, бугунги замонда мафкура полигонлари, ядро полигонларидан ҳам кўпроқ кучга эга. Бу масаланинг кишини доим огоҳ бўлишга ундовчи томони шундаки, агар ҳарбий, иқтисодий, сиёсий тазйиқ бўлса, буни сезиш, кўриш, олдини олиш мумкин, аммо мафкуравий тазйиқни, унинг таъсири ва оқибатларини тезда илғаб етиш ниҳоятда қийин»¹.

Бугунги кунда ёшларимиз матбуот, радио-телевидение, айниқса, Интернет орқали турли хил маълумот ва ахборотларни олмоқда. Бу эса, ўз навбатида, ахборотдан ўз таъсир доирасини кенгайтириш, кишилар, айниқса ёшлар онгини бошқариш мақсадида фойдаланувчилар учун етарли имкониятлар яратиб бермоқда. Катта нуфуз ва маблағга эга бўлган марказлар, сиёсий кучларнинг мафкуравий таъсир ўтказишга интилаётганларининг асл сабаби, мамлакатимизнинг бой табиий ресурсларга эгалиги, жуғрофий-сиёсий жихатдан қулай жойлашганлигидир. Бундай таъсирларга қарши курашишларнинг йўлларида бири – мафкуравий иммунитетни шакллантириш, ёшлар тарбиясига алоҳида эътибор бериб, ўз мустаҳкам фикрига эга бўлган, ёт ғояни қабул қилмайдиган комил инсонларни тарбиялашдир.

Глобаллашув жараёнида ёшларимизга ёт бўлган турмуш тарзини тиқиштириш, уларни ғарблаштиришга интилиш ҳоллари ҳам учрамоқда. Бу эса ўз навбатида миллатнинг ўзига хослигига, менталитетига, маданиятига, урф-одат ва анъаналарга, турмуш тарзига ўз таъсирини ўтказмоқда.

Собиқ коммунистик мафкурадан воз кечилганидан кейин, жамиятимизда ғоявий бўшлиқ муҳити юзага келди. Мана шу вазиятдан фойдаланиб, биз учун ёт бўлган, маънавий ва ахлоқий тубанликка ундовчи «оммавий маданият» кириб келди.

«Оммавий маданият» деган ниқоб остида ахлоқий тубанлик, бузуқлик, индивидуализм, эгоцентризм, космополитизм каби ғояларни тарқатиш орқали бойлик орттириш, бошқа халқларнинг асрлар давомида шаклланган кадриятлари, урф-одатлари, анъаналарига, турмуш тарзига, маънавиятига беписандлик, уларни йўқотишга қарши қаратилган таҳдидлар ётади.

Масалан, юқоридагилардан космополитизмга тушунча берадиган бўлсак (грекча «kosmopolites» – дунё фуқароси) – «жаҳон давлати»

¹ Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч, 113-б.

тузилишини ва жаҳон фуқаролигини тарғиб қилувчи таълимот. Космополитизм ғояси бўйича «Ватан» тушунчаси аҳамиятга эга эмас, инсонларнинг Ватанга боғланиб қолиши, шахс эркинликларининг чекланишига олиб келади, инсон қаерда қулай шароитларга эга бўлса, ўша ер Ватан. Бундай ғоя билан заҳарланиш эса одамларимиз, айниқса ёшларимиз маънавий камолотининг муҳим мезонига таҳдиддир. Бу ғоя ватансизлик ҳиссини шакллантиради.

«Оммавий маданият»нинг заминида энг аввало тижорат, моддий манфаатдорлик мавжуд. «Оммавий маданият»ни қўллаб-қувватлаб турувчи бу – бизнесдир. Бошқа давлатлардан олиб келаётган харидоргир товарларнинг ёнида ҳар доим муҳим сиёсий «маҳсулот», яъни ғоя бўлган.

Ҳозирги даврда 14 февралда «Валентин куни»ни нишонлаш урф бўлди. Шу куни ресторан, кафелар, дам олиш масканлари ёшларни байрам дастурига таклиф этади, хусусий радиостанциялар «севишганлар»ни табриклардан чарчамайди. Валентин ўзи ким? Нима учун уни туғилган кунини нишонлаш керак? деган саволлар туғилади албатта, лекин ёшларни бу саволлар қизиқтирмайди. Айни ўша куни буюк давлат арбоби, ёзувчи, шоир Заҳириддин Муҳаммад Бобир таваллуд топган. Лекин буни барча ёшларимиз, ҳаттоки катталар билади деб бўлмайди. Нафақат Ватанимиз, бутун жаҳон цивилизациясига ҳисса қўшган буюк аждодларимиз Амир Темур, Мирзо Улуғбек, Беруний, Ибн Сино ва бошқа буюк зотларнинг таваллуд топган кунлари, йиллари у ёқда турсин, уларнинг яшаган даврларини билмайдиганлар кўпчиликини ташкил этиши сўзсиз. «Валентин куни»ни нишонлашга эса моддий маблағ ажратамиз...

Телевидение орқали, кинотеатрларда намоёиш этилаётган баъзи фильмларнинг сюжети бошдан оёқ зўравонлик, беҳаёлик, ўлдириш, қўрқитишдан иборат. Бу жараён комил инсонни тарбиялашни мақсад қилиб қуйган ҳаракатларимизга қандай таъсир этиши мумкин? Ёшлиқдан фарзандларимизнинг онги ва қалбида қандай фазилатларни шакллантириши мумкин?

Шаҳримиздаги болалар кўғирчоқ магазинларидан бирининг номи «Арсенал», яъни қурол-яроқ аслаҳалари. Сотиладиган маҳсулотларнинг асосий қисми кўрқинчли, жангари фильмларнинг қаҳрамонлари, ҳарбий техника, совуқ қуроллар. Бирор бир мутасадди ташкилот, шахс бу хусусда ўйлаб ҳам ўтирмайди. Асосийси хусусий магазиннинг очилиши, ундан тушадиган даромад...

«Оммавий маданият»нинг яна бир таъсири мусиқа соҳасида ҳам кўзга ташланади. Одамлар кўп йиғиладиган жойларда чет тилларда эшиттирилаётган баъзи ашулаларнинг маъно-мазмуни йўқ: «Сев мени, ўлдир мени, ёки ташлаб кет мени». Албатта севишганлар турмуш қуришади, турмуш кўрганлар эса фарзандларини камолини қуриш учун ҳаракат қилади. Бир-бирларига меҳр-оқибатли, садоқатли бўладилар. Юқоридаги ашуладан эса оила, унинг жипслиги, тотувлиги каби

қадриятларга паст назар билан қараш кузатилади ва ҳоказо. Дунё давлатларида бу жараён аллақачон ўз мевасини бериб бўлган. Ота-оналар ва фарзандлар ўртасидаги меҳр-оқибатнинг йўқолиши, ахлоқсизлик, эгоцентризм, индивидуализм, бир жинсли никоҳлар умуман бизнинг менталитетимизга тўғри келмайди. Чет тилларни ўрганиш, янги ахборот технологияларини ўзлаштириш, бу албатта давр талаби, лекин бу унинг интеллектуал салоҳиятини белгиловчи бирдан-бир мезон эмас. Глобаллашув жараёнида биз ёшларимиз қалбида ва онгида асрлар давомида шаклланган барча фазилат ва қадриятларни сақлаб қолишимиз, бундан кейинги даврларда ҳам авлоддан-авлодга етказиб боришимиз зарур. Энг асосийси «оммавий маданият»га қарши курашда халқимиз қонига минг-минг йиллар давомида сингиб кетган иммунитетни янада ривожлантиришимиз шарт ва бу ҳаракатлар доимий тус олиши керак.

М.Р.Ақбарова

*ЎзДК тиллар кафедраси
катта ўқитувчиси*

ҚЎШМА СЎЗЛАРНИНГ СЎЗ ЯСАШ ТИЗИМИДА ТУТГАН ЎРНИ

Маълумки, ҳар бир тилнинг луғат бойлиги мунтазам равишда бойиб боради. Тил луғат бойлигининг ўсиб ёки кенгайиб боришига турли лингвистик ва экстралингвистик ҳодисалар сабаб бўлиши мумкин. Тилнинг луғат бойлигини ривожлантирувчи лингвистик омилларга тилнинг ички ривожланиши асосида пайдо бўлган янги сўзлар, сўз бирикмалари, фразеологик бирикмалар киради. Тилнинг сўз бойлигининг ўсишига таъсир этувчи экстралингвистик ҳодисаларга эса, тилга таъсир этиши мумкин бўлган ижтимоий, сиёсий, маданий ва иқтисодий ҳодисалар киради. Бундай ҳодисаларга, бир мамлакатнинг иккинчи мамлакат томонидан босиб олиниши туфайли босиб олувчилар тилининг босиб олинувчилар тилига таъсир ўтказиши (масалан, 1066 йилда Англиянинг нормандияликлар томонидан босиб олиниши туфайли ушбу мамлакатда маълум муддат француз тилининг ҳукмронлик қилиши натижасида инглиз тили таркибида бўлиб ўтган ўзгаришлар, ёки собиқ Совет ҳокимияти ҳукмронлиги даврида иттифоқдош республикаларнинг миллий тилларига рус тили томонидан ўтказилган тазйиқ асосида миллий республикалар тиллари таркибида рўй берган ўзгаришлар, ёки араб истилоси ва ислом динининг келтирилиши натижасида ўзбек тилига кириб келган арабча сўзлар) мамлакатлар ўртасидаги иқтисодий ва маданий алоқаларнинг мунтазам ривожланиб бориши натижасида бир тилдаги сўзларнинг иккинчи тилга кириб бориши (иқтисодий атамалар, тушунчалар масалан: банкротлик, кредиторлик) ва қайта истеъмолга киритилиб янгитдан ўз

ўрнини топган сўзлар (салоҳият, вазирлик, сармоя, мулкдор) мамлакатда рўй берадиган ижтимоий-сиёсий ўзгаришлар туфайли (масалан, рус тилидан кириб келган сиёсий ва ҳуқуқий атамалар (съезд, район, судлов, суд, прокурор) ва тушунчалар) пайдо бўладиган янги сўзлар ва бошқалар киради.

Тил луғат бойлигини ўстиришнинг лингвистик омиллари қаторига бевосита тилнинг ички қонуниятлари асосида пайдо бўладиган янги сўзлар, атамаларнинг яратилиши ва истеъмолга киритилиши орқали пайдо бўладиган тил бирликларидир. Бундай бирликлар, табиийки, сўз яшаш тизими орқали пайдо бўлади. Сўз яшаш тилнинг лексикология ва грамматика (морфология) деб аталган таркибий қисмлари ўртасидаги боғловчи восита сифатида пайдо бўлган бўлиб, у тилда янгитдан пайдо бўлаётган сўзларнинг табиатини, уларнинг яшалиш усуллари, тилда тарқалиш меъёрларини (маълум усулнинг сермахсул ёки кам махсул эканини) ўрганади. Сўз яшаш қонуниятлари ва унинг тизимини ўрганиш тилнинг бой ички имкониятларини ҳамда сўз яшаш истиқболларини белгилаб олишга ва орфография қонунларини ўрганишга йўл очиб беради. Ҳозирги сўз яшашда: морфологик усул, морфологик-синтактик усул, лексик-синтактик ва лексик-синтактик усуллар маълум. Қиёсланаётган тилларда ҳам ана шу усулларнинг кенг миқёсда қўлланилаётганига гувоҳ бўлишимиз мумкин. Улар орасида кенг тарқалган усуллардан бири морфологик усулдир. Бунда сўзларнинг ўзак қисми (грекча *morphos* – шакл) асосий қурилиш материали бўлиб ҳисобланади. Янги маъно англатувчи қўшимчалар (аффикслар) эса ана шу ўзакка бириктирилади. Қиёсланаётган тилларда сўз яшашнинг қатор омиллари мавжудки, уларнинг ҳар бирига қисқача таъриф бериб, билдирилган фикрларни амалий мисоллар билан мустаҳкамлаб кетиш мақсадга мувофиқ туюлади. Бундай омиллар қаторига сўз яшашнинг **аффиксация (affixation), қўшма сўз яшаш (word composition), конверсия (conversion) ва аббревиация (abbreviation or shortening)** деб аталган усулларини киритиш мумкин.

Аффиксация сўз негизига суффикс (сўз ўзаги охирига қўшиладиган сўз ясовчи қўшимча)лар ва префикс (сўз негизи олдида қўшиладиган сўз ясовчи қўшимча)лар қўшиш орқали янги сўз ҳосил қилиш воситаси бўлиб, бунда тилда мавжуд бўлган сўзларга сўз ясовчи қўшимчалар қўшиш орқали сўзнинг лексик маъноси ўзгартирилади ва янги маъно кашф этилади. Масалан, инглиз тилида келиб чиқиши нуқтаи назаридан унинг ўзига хос бўлган кенг тарқалган суффикслардан қуйидагиларни келтириш мумкин: **-ish**, (*childish, reddish*), **-dom** (*freedom, kingdom*), **-ful** (*beautiful, care-ful*), **-ness** (*ready-ness, fresh-ness*), **-less** (*careless, childless*), **-ship** (*friendship, relationship*), шунингдек префикслардан **be-** (*befriend, beware*), **mis-** (*mistake, misunderstand*), **un-** (*unknown, unproductive*) **fore-** (*foresee, foresay*) ва бошқалар. Бу суффикслар тарихан инглиз тилига мансуб бўлган қўшимчалардир. Лекин **-able** (*readable, understandable*), **-ment** (*disarmament,*

development), **-ation** (classification, ratification) **-ism** (socialism), **-ist** (scientist) суффикслари ҳамда **re-** (reunion, rebuild), **anti-** (antibiotics, anti-nuclear), **dis-** (dissatisfaction, disorderly) каби префикслар грек, лотин ва француз тилларидан кириб келган сўз ясовчи воситалардир. Қуйидаги қўшимча мисолларга ҳам эътибор беринг: **-hood** (child-hood, brother-hood), **-ism** (dogmat-ism, femin-ism), **-ation** (facination, translation), **-er** (teacher), **-or** (actor), **-ess** (waitress, tigress) ва бошқалар.

Ўзбек тилида кенг тарқалган (сермахсул сўз ясовчи қўшимчалар орасида **-чи** (иш-чи, кон-чи), **-лик** (озод-лик, тенг-лик), **-дош** (тенг-дош, йўл-дош), **-паз** (ош-паз), **-гар** (мис-гар, зар-гар), **-вул** (бако-вул), **-ғич** (қир-ғич, оч-қич) ва бошқалар. Тадқиқотчиларнинг ҳисоблашларича, инглиз тилида 67 та сўз ясовчи суффикслар қўлланилгани ҳолда, ўзбек тилида 171 та сўз ясовчи суффикс ишлатилар экан. Бундан кўришиб турибдики, ўзбек тилида сўз ясовчи қўшимчалар тизими анча ривожланган экан.

Қиёсланаётган тилларда кенг тарқалган сўз яшаш усулларида яна бири **конверсия** усули бўлиб бунда бир сўз туркуми ўзагидан иккинчи яна бир сўз туркуми ҳосил қилинади. Инглиз тилида морфологик кўрсаткичларнинг ўзбек тиличалик кенг тараққий этмагани боис, инглиз тилида конверсия усули орқали сўз яшаш кенг тарқалган усулдир. Масалан:

work - to work, paper - to paper, walk- to walk, paper - to paper, love - to love, wireless - to wireless.

Ўзбек тилида сўз ўзагига қўшиши мумкин бўлган суффиксларнинг кўплиги туфайли, инглиз тилидан фарқли ўлароқ конверсия усули билан сўз ҳосил қилинганда ҳам унга суффикс қўшилади. Масалан:

**арра – арра-ла-моқ, кўзи – кўзила-моқ,
кўз – кўз-ла-моқ, зўр – зўр-ла-моқ** кабилар.

Бу мисолларда отдан феъл ясалмоқда. Бироқ отдан ясалган ҳаракат номини ифодалаш учун от негизига буйруқ майлидаги феъл қўшимчаси **-ла** қўшилмоқда. Шу боис ўзбек тилидаги бу усулни аффиксал конверсия усули деб аташ ҳам мумкин. Сўз яшаш усулларида тадқиқ этган мутахассисларнинг айримлари конверсия усулини қўшимчаларсиз сўз яшаш воситаси деб ҳисоблайдилар.

Қиёсланаётган тиллардаги сўз яшаш усулларида яна бири **аббревиация**, яъни сўзларни қисқартириш (бир қисмини чилпиб ташлаш) орқали сўз яшашдир.

Маълумки, тилшуносликда «лингвистик тежамкорлик» (лингвистическая экономия) деган тушунча бор. Реал ҳаётда бўлганидек, инсон тилдан фойдаланиш жараёнида ҳам тежамкорлик тамойилидан унумли фойдаланади. Бу ҳол айниқса, инглиз ва рус тилларида кенг тарқалган. Шарқ тилларида, хусусан, туркий тилларда бу ҳол унчалик кенг тарқалган эмас. Инглиз тилидаги «**It is necessary that you should go home**» гапини «**It is necessary for you to go home**» тарзида ёки шунчаки тинловчига мурожаат қилиб, «**It is necessary to go**» тарзида

қисқартирилиши каби ҳоллар бу фикрни тасдиқлаши мумкин. Ёинки «**It is..., It has...**» ибораларини «**It's...**» тарзида, «**We will go**» гапини «**We'll go**» тарзида ишлатилиши ҳам бу ҳолни тасдиқлаши мумкин. Ана шу тамойил асосида мулоқот жараёнида сўзлар ҳам қисқартирилиши ва натижада янги сўз ҳосил бўлиши мумкин. Масалан:

1. UNO – the United Nations Organization, USA – the United States of America, UK – the United Kingdom, CIS – Commonwealth of Independent States;

2. lab – laboratory, prof – professor, Mr – Mister;

3 smog – smoke and fog, motel – motor hotel ва бошқалар. Бундай ҳолни рус тилидаги «ООН, США, ЦК, СНГ, военкомат» каби сўзларда ҳам кўриш мумкин. Бироқ ўзбек тилидаги МДХ – мустақил давлатлар ҳамдўстлиги, АЁҚШ – автомобилларга ёнилғи қуйиш шахобчаси, каби сўзларда қандайдир нотабиийлик, бошқа тиллардаги ҳодисаларга сунъий тарзда тақлид қилишдек бир ғализ ҳодиса кузатилади. Агар ўзбек тилида яратилган классик асарларга, жумладан, Абдулла Қодирийнинг «Меҳробдан чаён», «Ўткан кунлар», Ойбекнинг «Қутлуғ қон», «Навой» каби асарларига кўз югуртирсангиз, биронта ҳам қисқартма сўзга дуч келмайсиз. Демак, қисқартма усулда сўз ясаш ўтган асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб рус тилининг тазйиқи остида ўзбек тилга ҳам кириб келди. Бу ҳолни «марказком, компартия, ВЛКСМ, комсомол» каби ҳозирда деярли муомаладан чиқиб кетган сўзларда кўришимиз мумкин.

Ниҳоят, сўз яшанинг сермаҳсул усулларидадан бўлмиш қўшма сўз ясаш (Word composition) усули қиёсланаётган ҳар иккала тил учун ҳам характерли бўлган усуллардан биридир. Бунда икки ўзак ёки негизнинг бир ўзакка ёки негизга бириктирилиши орқали янги маъноли сўзлар ясалади. Масалан:

Инглиз тилида: **week-end, office-management, postage-stamp, aircraft-carrier, shoe-maker, bottle-opener, school-master, horseracing, post office, headache, horseshoe, earthquake, screwdriver, sunset, etc.**

Ўзбек тилида: **бошпана, олтиариқ, гултожихўроз, беш панжа, гул қайчи, ошқовоқ, тўйхона ва бошқалар.**

Д.Т.Сагдуллаев
*иқтисод фанлари доктори,
ЎзДК ижтимоий-сиёсий фанлар
кафедраси профессори*
С.Д.Сагдуллаева
*Тошкент банк
коллежи ўқитувчиси*

ЎЗБЕКИСТОНДА АХБОРОТЛАШТИРИШ ТИЗИМИНИ РИВОЖЛАНТИРИШНИНГ АЙРИМ МУАММОЛАРИ

Бозор иқтисодиёти шароитида компьютер техникасидан самарали фойдаланиш энг долзарб муамоллардан бири ҳисобланади.

Ахборотларни ишлаш тизимларининг ривожланиши, уларнинг ташкилий ва молиявий мустақиллигининг кучайиши, электрон ҳисоблаш техникаси воситаларини эксплуатация қилиш имкониятларини ва қўллаш соҳаларининг кенгайиши, сақланаётган ва қайта ишлаётган ахборот ҳажмларининг ортиб бориши, иқтисодиётнинг янги соҳаси, ахборотлаштириш тармоғини вужудга келтирди.

Ушбу тармоқнинг бугунги кундаги ривожланиши тадбиркорлик фаолияти анъанавий турларининг бузилиши ва янги усулларининг пайдо бўлишига олиб келади.

Ахборот тармоғи тадбиркорлик фаолиятининг қарор топган инфратузилмаси билан бирга кўп тармоқли йирик комплекс кўринишидаги янги соҳадир. У бир томондан, банклар ва хоказо муассасалар қаторида инфратузилма тизимига киради, иккинчи томондан эса бизнеснинг мустақил соҳаси саналади.

Ахборотлаштиришнинг асосий вазифалари қуйидагилардан иборат: молияни бошқариш ва ҳисоб юритиш, ишлаб чиқариш, маркетинг ва менежментни самарадор ташкил этишга ёрдам бериш.

Бозор ва унинг тузилмалари, товарларнинг нархи, уларга бўлган талаб ва тақлиф ҳақида аниқ маълумотларни олишга манфаатдордир.

Замонавий ишлаб чиқариш ва бизнесни ахборотсиз тасаввур этиш мушкул

Ахборотлаштириш соҳасини хўжалик ҳисоби тамойилларидан фойдаланиш орқали шакллантириш мумкин.

Хўжалик ҳисобининг интенсив усуллари ва шакллари ахборот ресурсларини тежаш имконини беради.

Бу усулларнинг энг самарадор турини танлаш ва улар ёрдамида ахборот тизимини такомиллаштириш иқтисодий хўжалик механизмини ривожлантиришнинг асосий масалаларидан ҳисобланади.

Бунинг учун ҳисоблаш ташкилотларинг фаолиятини чуқур ўрганиш ва таҳлил этиш натижасида уларнинг ҳар бир корхона, фирма, банк ва хоказолар фаолиятидаги ўрнини ўрганиш лозим.

Ахборот ҳисоблаш корxonанинг фаолияти, ишлаб чиқариш жараёнинг бир қисми ҳисобланади, шунинг учун ахборотлаштиришнинг қуйидаги кўрсаткичларига эътибор қаратиш лозим:

- тайёр маҳсулот ишлаб чиқариш учун зарур бўлган моддий ресурсларнинг захираси;

- технологик жараёнларни амалга оширувчи ишлаб чиқариш фондларинг ҳолати,

- меҳнат ресурсларининг миқдори ва малакаларининг тавсифномалари.

Ҳисоблаш ташкилотларининг фаолиятини умумиктисодий таҳлил қилишда ҳисобот маълумотларидан фойдаланилади.

Буларга меҳнат унумдорлиги, фойда, даромад, ишлаб чиқариш ҳажми ва бошқа иқтисодий кўрсаткичларни кўрсатиш мумкин.

Лекин бу кўрсаткичлар ахборотлаштириш корхонасининг техник-иқтисодий ҳолатини кўрсата олмайди.

Шу нуқтаи назардан ахборотлаштириш корхоналарининг маҳсус кўрсаткичлари мавжуд, уларга ҳисоблаш воситалари қувватлари кўрсаткичи, компьютер воситаларини самарали қўллаш коэффиценти, электрон ҳисоблаш воситалари билан таъминланиш проценти кўрсаткичларини қайд этиш мумкин.

Аммо миқдорий ва сифат ўзгаришларига қарамай, электрон ҳисоблаш техникаси воситаларидан фойдаланишнинг самарадорлиги ҳозирги давр талабига жавоб бермайди. Масалан кўпчилик корхоналарда компьютер воситалари мураккаб бўлмаган масалаларни ечиш билан банд бўлмоқда.

Қимматбаҳо ресурслардан, масалан, босқич қурилмасидан, босмаҳона воситаси сифатида фойдаланилмоқда.

Абонентларнинг масалалари тўғрисидаги тегишли хабарларнинг етарли ахборот ҳисоблаш хизматига бўлган талабининг оптимал ҳажмини шакллантира олмаяпти.

Натижада компьютер қимматбаҳо қурилмалари бекор туриб қолмоқда.

Юқорида қайд этилган камчиликларни бартараф этиш мақсадида Ўзбекистонда 2000 йиллар бошида маҳсус ахборотлаштириш концепцияси ишлаб чиқилган.

Ҳозирги пайтга келиб бу концепциянинг асосий вазифалари бажарилган бўлиб, фақатгина уларни ишлаб чиқариш жараёнига тадбиқ этишда айрим камчиликларга йўл қўйилмоқда.

Масалан, ахборотлаштириш инфратузилмани биринчи босқичи тўлиқ яратилмаган, ахборотлаштиришнинг ҳуқуқлари тўлиқ қўлланилмаяпти, инновацион лойиҳаларни қўллаш даражаси паст, кенг оммада компьютер саводхонлиги юқори даражада эмас.

Бу камчиликлар бартараф этилгандан сўнг барча соҳаларда ҳисоблаш техникаларидан кенг қўламда фойдаланиш, ақл-идрок тизимлари ва интеллектуал ишлаб чиқаришни юксак даражада автоматлаштириш имконига эришилади.

Замонавий ахборот технологияларини корхоналар таркибига киритилиши ва қўйилган масалаларни ечимини топиш, дастурий таъминотга алоҳида эътибор беришни талаб қилади, чунки ахборот – нефть, газ фойдали қазилмалар ва бошқалар каби анъанавий моддий захира турлари каби жамиятнинг қимматли захираларидан бири бўлиб ҳисобланади.

Ахборотни аниқлиги, тўлиқлиги ва оперативлиги корхонада содир бўлаётган жараёнлар тўғрисида тўлиқ тасаввурга эга бўлишни амалга оширади ва бу, ўз навбатида, қабул қилинадиган қарорларни самарасини оширади.

Корхоналарда автоматлаштирилган тизимларни тадбиқ этилиши қуйидаги масалаларни хал қилишга кўмак беради:

- корхонанинг молиявий фаолиятини таҳлил ва назорат қилиш;
- корхона бошқарувини самарасини ошириш;
- корхона бўлимлари орасида мунтазам алоқани таъминлаш;
- бир хилдаги ишларни автоматлаштириб интеллектуал имкониятлардан тўлиқ фойдаланиш.

Ушбу масалаларни хал қилиш корхона бошқарувини оптималлаштириш ва кам харажат билан содир бўлаётган ахборот жараёнлардан ўз вақтида хабардор бўлиш имкониятини беради.

Ҳозирги вақтда кенг қўлланиладиган бухгалтерия ишларини автоматлаштириш жараёни замонавий корхонани автоматлаштириш принципларидан анча фарқ қилади.

Чунки бухгалтерия ҳисобида бажараладиган ишлар аниқ қонунларга асосланган бўлиб, корхона бухгалтерия бўлимини ишини автоматлаштиришга қаратилган. Корхонани бошқарув жараёни эса аниқ бир детерминант жараён эмас.

Биринчи навбатда содир бўлаётган жараёнлар ҳақида тўлиқ маълумот жамлаш зарур бўлади ва ушбу маълумотлар таҳлил қилиниши лозим.

Жамланадиган маълумотлар нафақат содир бўлаётган жараёнларни, балки келгусида содир бўлиши мумкин бўлган воқеаларни таҳлил ва назорат қилиш қобилятига эга бўлиши талаб қилинади.

Ҳозирги кунда кўпгина корхоналар автоматлаштирилган тизимларни ҳаётга тадбиқ қилиш имкониятига эга эмас.

Бунинг сабаблари:

- бошқарув тизимидаги жараёнларнинг ўзгариб бориши;
- иқтисодда содир бўладиган туб ўзгаришлар натижаси
- корхоналараро информацион тизимларни жорий этишдаги қийинчиликлар;

- юқори малакали мутахассисларнинг етишмаслиги.

Информацион тизимлар юқори технологик соҳа бўлиб, ушбу тизимларни ишлаб чиқиш ва уни фаолият кўрсатишини таъминлаш юқори малакали мутахассисларни жалб қилишни талаб этади.

Бу тизимларни самарадор ишлашини таъминлаш, корхонадаги тажрибали дастурчиларсиз амалга оширилиши, ҳозирги кунда умуман мумкин эмас.

Шу муносабат билан республикамиз шароитида ишлаб чиқилган ва кенг тадбиқ этилган банклараро информацион тизими алоҳида эътиборга лойиқ.

Ушбу тизимни ташкил қилиш учун деярлик барча халқ хўжалик соҳаларидан мутахассисларни жалб қилишга мажбур бўлинди.

Аммо бошқа соҳаларда информацион тизимларни яратиш лойиҳалари йирик муаммоларни вужудга келтиради.

Биринчи ўринда, бу моддий техник базани яратиш билан боғлиқ. Замонавий компьютерларнинг программа таъминоти хар уч йилда тубдан ўзгаради ва бу компьютерларни қайта жиҳозлашни талаб қилади.

Бундай ишларни олиб борадиган ташкилотлар мамлакатимизда жуда кам, деярли йўқ.

Иккинчи томондан, информацион тизимлар катта ҳажмда маблағлар талаб қиладилар.

Ҳозирда фаолият кўрсатаётган телекоммуникация тизимлари энг қиммат соҳалардан ҳисобланади.

Учинчидан, бошқарув фаолиятини формал масалаларга келтириш муаммосини ҳал қилиш зарур.

Бунинг учун нафақат программа тузувчи балки бошқарув фаолиятининг моҳиятини тушунадиган мутухассислар зарур.

Шу сингари салбий оқибатлар олдини олиш мақсадида биз замонавий маркетинг коммуникацияларини интеграциялаш стратегиясидан фойдаланишни тавсия этамиз.

Маркетинг коммуникацияларининг интеграцияси – бу маркетинг коммуникацияларини режалаштириш концепцияси бўлиб, у турли коммуникация йуналишларининг стратегик аҳамиятини баҳоловчи ва уларни дискрет хабарларни мувофиқлаштириш орқали аниқлик, бирхиллик ва максимум таъсирга эришиш учун бирлаштирувчи умумий режадир.

Ўзбекистон шароитида ишлаётган корхоналарда маркетинг коммуникация ларини ривожлантириш ва интеграциялаш стратегияси, қуйидаги босқичлар асосида амалга оширилиши тавсия этилади:

- коммуникация мақсадларини аниқлаш;
- коммуникация воситалар комплекси ахборотлари таркибини мувофиқлаштириш;

- назорат этилаётган коммуникацион комплексдан ташқарида бўлган потенциал ва мавжуд ахборот манбаларини аниқлаш ва уларни модификациялаш;

- ахборот манбаларининг муҳимлик даражасини аниқлаш.

Корхоналар мавжуд ва потенциал истеъмолчилар, миждозлар, таъминотчилар билан ахборот алмашишлари, яъни коммуникация вазифасини амалга оширишлари зарур.

Маркетинг коммуникациялари бешта асосий шаклда бўлади: реклама, сотувни рағбатлантириш, ижтимоий муносабатлар, шахсий сотув ва бевосита маркетинг.

Ваҳоланки ташкилотнинг ҳар бир хатти-ҳаракати ва унинг фаолияти билан боғлиқ бўлган ҳар бир нарса коммуникация қобилиятига эгадир.

Маркетинг коммуникациялари кенгроқ доирада тасаввур этилганда, унинг бутун маркетинг комплексини қамраб олиши аниқ бўлади.

Кўп ҳолларда корхоналар менежерлари ташқи муҳитга чиқаётган ахборот манбалари шунчалик кўп эканлигини тасаввур ҳам этолмайди.

Маълумки, ҳар бир корхона ташқи муҳитга ўзи ҳақида ижобий ахборот тарқатишдан манфаатдордир. Бу мақсадга амалда реклама ва паблисити сингари усуллар орқали эришилади.

Юқорида тавсия этилган усуллар ёрдамида ахборотлар тизими такомиллаштирилиши мумкин бўлади ва натижада корхоналарнинг иқтисодий самарадорлиги ўсади.

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ

М.К.Ғофуров

*А.Қодирий номидаги ТДМИ
чолғу жамоаларига раҳбарлик
кафедраси доцент в.б.*

МИЛЛИЙ ИСТИҚЛОЛ ҒОЯСИ ВА ЎЗБЕК МИЛЛИЙ ҚЎШИҚЧИЛИК САНЪАТИ

Маданият ва санъат жуда серқирра бўлиб, унда кўшиқчилик – мусикий маданиятнинг ижтимоий аҳамияти тобора ортиб бормоқда. Бу борада «Миллий истиқлол ғояси: асосий тушунча ва тамойиллар» рисоласида ҳам алоҳида тўхталиб ўтилган. Хусусан, ижодкорларни мураккаб ва шонли тарихимизнинг ёрқин саҳифаларини, бугунги ҳаёт воқелигини, олижаноб орзу-умидларимизни акс эттирадиган адабиёт, кино, мусиқа ва тасвирий санъат асарларини яратишга ҳар томонлама рағбатлантириш лозимлиги қайд этилади.

Ҳақиқатдан ҳам, маданият ва санъат, айниқса маданий-маърифий муассасаларнинг мафқурани шакллантириш ва халқимиз онгига сингдиришда катта имкониятларга эгалиги аниқ. Юқорида таъкидланган рисолада маданият муассасалари фаолиятдан кенг фойдаланиш, кишилар дунёқарашини юксалтирадиган, одамларга рухий-маънавий озиқа берадиган тадбирлар мажмуини ишлаб чиқиш ва амалга ошириш лозимлигига алоҳида эътибор берилди.

Қўшиқчилик санъати орқали, умуман, маънавий-маърифий омиллар билан миллий истиқлол ғоясини кишилар онги, қалбига сингдириш масаласининг кун тартибига қўйилганининг ўзи мамлакатимизда инсонпарвар жамият барпо этиш жиддий, истиқболли мўлжал эканлигидан далолатдир.

Маданият ва санъатнинг, хусусан, кўшиқчилик санъатининг миллий истиқлол ғоясини тарғиб этишдаги, айниқса, фуқароларга ватанпарварлик ғоясини сингдиришдаги ўрни беқиёс. Хўш, Ватанпарварлик нима? Ватанпарварлик – Ватан олдидаги масъулият ва бурчни англаш демакдир. Ватанпарварлик ниҳоятда серқирра бўлиб, тарихий, ижтимоий, сиёсий, иқтисодий тараққиёт жараёнида доимо такомиллашиб, ривожланиб боради. Ватан манфаати, кадр-қимматини, тақдирини, истиқболини қанча кўп онглашилса, кишиларда Ватанпарварлик тушунчаси шунча баланд бўлади. Бу жараён чексиздир. Тарихий, ижтимоий-сиёсий, маънавий қирраларини кашф этиб боради. Ҳар бир шахсдаги Ватанпарварлик туйғуси жамият тараққиёти билан узвий боғлиқ. Ҳақиқий Ватанпарварлик

миллат, Ватан манфаати билан яшаш, унинг истиқболи, манфаати йўлида меҳнат қилиш ҳамда курашишдир.¹ Ҳақиқий том маънодаги Ватанпарварлик, Ватан туйғуси мавжуд фуқаро, шахсдагина пайдо бўлиши мумкин. Президентимиз миллий истиқлол мафкураси халқимизга хос бўлган энг муқаддас туйғу ва тушунчаларнинг мужассам ифодаси бўлиши лозимлигини қайд этиб, шундай дейди: «*Мисол учун, Ватан туйғусини олайлик. Ватанга муҳаббат ҳисси одамнинг қалбида табиий равишда тугилади. Яъни инсон ўзлигини анлагани, насл-насабини билгани сари юрагида Ватанга муҳаббат туйғуси илдиз отиб, юксала боради. Бу илдиз қанча чуқур бўлса, тугилиб ўсган юртга муҳаббат ҳам шу қадар чексиз бўлади*».

*Машҳур шоиримизнинг «Мен нечун севаман Ўзбекистонни?» деган чуқур маъноли саволини ўзимизга бериб, унга ҳар биримиз қалбимиздан жавоб излашимиз керак, деб ўйлайман.*²

Ўзбекистон иқтисодий, ижтимоий-сиёсий ҳаётида рўй бераётган ҳозирги туб ўзгаришлар ҳам ўзбек миллий маданиятини, жумладан миллий кўшиқчилик санъати масалаларини, ушбу санъат турининг миллий истиқлол ғоясини фуқаролар онгига ва қалбига сингдиришдаги ўрнини белгилаш муаммоларини ҳал этиш учун ҳам маълум шарт-шароитлар яратди.

Булар, қуйидагилардан иборат:

1. Ўзбек миллий маданияти, жумладан кўшиқчилик санъати мустақилликни мустаҳкамлашнинг муҳим шарти эканлиги тўғрисидаги ижтимоий фикр тобора устувор тавсифга эга бўлмоқда.

2. Кўшиқчилик санъати миллий мафкурамининг бош истиқлол ғояси — озод ва обод Ватан, эркин ва фаровон ҳаёт куришдан иборат ғояни кенг жамоатчилик онгига сингдиришда муҳим роль ўйнамоқда.

3. Истиқлол туфайли бадиий ижодкорлар, жумладан кўшиқчилик санъати вакиллариининг ижодий эркинликка эга бўлиши, сиёсий-мафкуравий биқикликдан озод бўлиши уларнинг ўтмиш маданий меросига суянган ҳолда ушбу санъат турининг замонавий муаммоларини ҳал этиш имконини бермоқда.

4. Собиқ марказнинг сиёсатлашган мафкурасидан, сиёсатнинг маданият равнақига аралашувидан озод бўлиши, айти пайтда Ўзбекистонда рўй бераётган ва миллийликка асосланган маданий жараёнлар, чунончи, ўзбек тилининг «Давлат тили мақоми»ни олиши, миллий кадриятларга қайтиш, шу мақсадда амалга оширилаётган тадбирлар, «Маънавият ва маърифат» республика жамоатчилик марказининг ташкил этилиши, бастакорлар уюшмаси фаолиятидаги ижобий ўзгаришлар, «Ўзбекистон – Ватаним маним» кўшиқ байрамининг

¹ Фалсафа. Изоҳи луғат. –Т., 2004. 68-бет.

² Каримов И. Миллий истиқлол мафкураси – халқ этикоди ва буюк келажакка ишончдир. – Т., 2000. 23-б.

мамлакат миқёсида ўтказилиши, миллий қўшиқчилик санъатининг оврўпоча усулларга нисбатан устувор тавсифга эга бўлиши – буларнинг барчаси мамлакатимизда қўшиқчилик санъатининг ривож топишига имкон яратмоқда.

5. Мамлакатимизда қўшиқчилик маданиятини ривожлантиришнинг бошқарув тизими билан уйғунлиги таъминланди. «Ўзбекнаво» эстрада бирлашмаси ва унинг худудий бўлимлари фаолияти кучаймоқда.

Миллий қўшиқчилик санъати ривожига тўсик бўладиган, мафкуравий жиҳатдан миллий манфаатларга мос келмайдиган қўшиқларни яратишга имкон бермайдиган бошқарув механизми юзага келди. Бу – қўшиқчилик санъати, умуман, миллий маданиятимизда демократик тамойилларни рад этиш эмас, аксинча, миллий манфаатларни ҳимоя қилувчи ҳолатдир.

Биз юқорида миллий истиқлол ғоясини кенг жамоатчилик онгига сингдиришда қўшиқчилик санъатининг ўрни ва роли катта бўлаётганлигини қайд этган эдик. Ватан, миллат манфаатларини тараннум этувчи, миллий урф-одатлар, анъаналар, расм-русумларини ифода қилувчи асарлар кўпайиб бормоқда. Буларнинг барчаси, албатта, ижобий жараёнлардир.

Аммо, шу билан бирга бу борада қатор муаммолар ҳам кўзга ташланмоқда. Эркинлик шиори остида маза-матрасиз, ғоявий-ахлоқий жиҳатдан талабларга жавоб бермайдиган мавсумий қўшиқлар кўпайиб бормоқда. На мусиқада, на шеърда, на ижрода ширанинг йўқлиги эса кишиларда очик эътирозларни кўпайтирмоқда.

Шу маънода, қуйидагиларни таклиф қиламиз:

1. Қўшиқчилик санъатини ривожлантириш кўпроқ репертуар муаммосини ҳал этилишига боғлиқ. Бу жуда зарур масаладир. Зеро, жамиятнинг бир сифат босқичидан иккинчисига ўтиш шароитида унга эътибор бермаслик санъатда ўзибўларликни вужудга келтиради. Шунинг учун ҳам Ўзбекистон Республикаси Маданият ва спорт ишлари вазирлиги вилоятлар Маданият ва спорт ишлари бошқармаларининг репертуарлар билан ишлашдаги масъуллигини ошириш, унда мустақилликни мустаҳкамлашга, миллий истиқлол ғоясини кенг жамоатчилик, айниқса ёшлар онги ва қалбига сингдириш масаласини ҳал этиш мақсадга мувофиқдир.

2. Ўзбекистонда миллий қўшиқчилик санъатини ривожлантириш кўп жиҳатдан халқ бадий ҳаваскорлик ижодиётига боғлиқдир. Мамлакатимиздаги минглаб бундай ижодий жамоалар профессионал қўшиқчиликни ривожлантиришнинг муҳим манбаидир.

Шу нуқтаи назардан иқтидорларни, ҳаваскор санъаткорларни қўллаб-қувватлаш, улар устидан моддий, маънавий ва ижодий ғамхўрликни таъминлаш, уларни ижтимоий муҳофаза қилиш тизимини ишлаб чиқиш, ҳамда уларнинг меҳнатини муносиб рағбатлантириб туриш катта ижобий роль ўйнайди.

3. Қўшиқчилик санъатини ривожлантиришнинг муҳим омили юқори малакали ходимлар тайёрлаш билан ҳам боғлиқдир. Аммо сўнгги йилларда Ўзбекистон Давлат Консерваторияси, Абдулла Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институти ва Ўзбекистон Давлат санъат институтларига иқтидорли талабаларни қабул қилиш давлат режасини қайтадан кўриб чиқиш мақсадга мувофиқдир. Чунки ушбу ўқув юртларига талабалар қабули сонининг камлиги ҳам бу ишга ҳалақит қилмоқда.

4. Ўзбекистонда миллий қўшиқчилик санъати ривожланишининг ушбу соҳа тарихи ва назариясини ўрганиш даражасига ҳам боғлиқдир. Аммо мазкур масалага жуда кам эътибор берилмоқда. Чунончи, бу муаммони тарихий нуқтаи назардан тадқиқ этиш жуда суғ даражада. Шунинг учун ҳам Ўзбекистон Бадиий Академияси Санъатшунослик илмий-тадқиқот институтида қўшиқчилик санъатини назарий жиҳатдан, Ўзбекистон Республикаси Фанлар Академияси тарих институтида муаммони тарихий аснода илмий тадқиқ этиш масаласини ҳал этиш ижобий натижалар беради, деб ўйлаймиз.

5. Албатта, маънавий-маърифий соҳада кучли эркинлаштириш жараёни содир бўлмоқда. Натижада ижодкорнинг эркин ижод қилиш имконияти юзага келмоқда. Репертуар масаласидаги тўсиқлар олиб ташланди.

Аммо бу ижодкорга хоҳлаган нарсани қилиш имконини бермаслиги керак, деб ўйлаймиз. На сўзида, на мусиқасида маза-матраси бўлмаган «қўшиқлар» бир томондан маънавий ҳаётимизни саёзлантираётган бўлса, бошқа томондан кишиларда бундай «маданиятдан» бешиш ҳолати юзага келмоқда.

Қолаверса, қўшиқлар савиясини оширишга йўналтирилган давлат ташкилотлари – «Ўзбекнаво», Ўзбекистон миллий телерадио компанияси қошидаги мувофиқлаштиришга ёрдам бериш лозим бўлган ташкилотлар, муассасалар фаолиятни ижобий баҳолаб бўлмайди.

Бугун аксарият ёш «қўшиқчи»ларнинг ижодда ўзларига ортиқча эрк беришлари туфайли миллий қўшиқчилигимиз муаммолари кўпаймоқда. На сўзи, на мусиқасида мантиқ бўлмаган «қўшиқ»ларнинг тобора урчиб бораётгани, ўзбекча, русча, европача сўзлар қоришмасидан иборат «қўшиқ»лар ҳақиқий санъат мухлисларини ранжитмоқда.

Бизнингча, ҳозирги қўшиқчилик санъатимизни янада ривожлантириш, унинг жамият ҳаётидаги, баркамол авлод тарбиясидаги, кишилар маънавий бойлигини оширишдаги ўрни ва аҳамиятини ошириш учун мутасадди мутахассислар масъулиятни унутмасликлари зарур. Тўғри, қўшиқ кўнгил мулки. Лекин у жамият эътиборидан, мутасаддилар назоратидан холи тарзда кўпчиликка эшиттирилаверса, хом-хатала, савиясиз асарлар урчиб кетиши, савиямизни бузиши мумкин.

Бизнинг назаримизда, қўшиқлар савиясини оширишда жамоатчилик назоратини ҳам кучайтириш мақсадга мувофиқдир. Жамоатчилик савол-

жавобларини мунтазам равишда ўтказиб бориш муҳимдир. Ўзбекистонда қўшиқчилик санъати даражасини оширишнинг муҳим йўллари дан бири – ижтимоий назорат ва жамоатчилик фикридир.

И.Г.Ревес

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры

инструментального исполнительства ТГПУ им. Низами

ОСОБЕННОСТИ, ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ПРИМЕНЕНИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Педагогическая технология как профессиональная категория привлекает внимание зарубежных исследователей с начала 1960-х гг. В нашей республике начало научных исследований и разработок новых педагогических технологий относится к 1990-м годам. Технология в любой сфере – это деятельность, в максимальной мере отражающая объективные законы данной предметной сферы и поэтому обеспечивающая наибольшее для данных условий соответствие результата поставленным целям. Однако, образовательные технологии отличаются от аналогичных в сферах материальной или инженерной деятельности, что обусловлено спецификой учебной предметной области, которая не может быть охарактеризована чётким предметным полем, однозначным набором функций; её отличает относительность собственно профессиональных действий от спонтанного общения, переживания. Операционная сторона педагогической деятельности не может быть отделена от её личностно-субъективных параметров, рациональная регуляция – от эмоциональной. Субъективность, отсроченность, вариативность результата не позволяют обеспечить такой же уровень его предсказуемости и гарантированности как в инженерно-технических областях¹.

Выделяются такие противоречия социально-культурного и образовательного характера, свидетельствующие об определённой ограниченности возможностей педагогических технологий, как:

- неопределённость, дискуссионность определения самого понятия, его сущности, степени систематичности применения;
- недостаточная осведомлённость и подготовленность значительной массы учителей к применению НПТ;

¹ Сластёнин В., Чижикова Г. Введение в педагогическую аксиологию. –М., 2003. –С. 95;
Азизходжаева Н. Педагогические технологии и педагогическое мастерство. –М., 2003. –С. 71.

- вхождение «технологического элемента» в противоречие с духовным, личностно-субъективным и ценностно-смысловым характером педагогической деятельности;

- поверхность, фрагментарность, лёгкость получения информации;

- развитие так называемого интеллектуального иждивенчества, при котором основной объём информации об окружающем мире человек получает не из первоисточника (путём рефлексивного анализа явлений, фактов окружающей действительности), а довольствуясь готовыми сведениями, предоставляемыми масс-медиа, или компиляцией информации, полученной из Интернета;

- отрыв от печатных источников и текстов, нарушение процессов смыслообразования, самостоятельного поиска, культуротворчества;

- деформация вербально-речевых структур и навыков;

- слабые возможности в формировании системных, глубоких, личностно осознанных знаний в силу хаотичности влияния Интернета и отсутствия нацеленности на систематический упорный самостоятельный труд.

Наша попытка определить целесообразность и возможности применения новых педагогических технологий в музыкально-педагогическом образовании привела к важному выводу о том, что главная сложность их результативного использования заключается в отсутствии разработок по разным направлениям (специальностям, предметам) педагогической деятельности и их внедрение в учебный процесс в массовом масштабе.

Распространённые виды педагогических технологий – мозговая атака, кластер, сенквейн) носят общий характер, в то время как их применение на конкретном предмете (математике, физике, биологии, истории), безусловно, имеет свою специфику.

Очень важным для систем обучения и воспитания является приближение потери старшими поколениями контроля над той информацией, на базе которой происходит формирование молодёжи. Спутниковое и цифровое телевидение и быстро совершенствующийся Интернет с ближайшей перспективой предоставления любому человеку неограниченного доступа ко всему накопленному человечеством массиву всех видов информации создают невиданную в прошлом ситуацию – учреждения всех уровней образования будут вынуждены работать в условиях потери своей монополии в предоставлении фактологической и иной информации ученикам и студентам.

Именно поэтому многие учёные считают необходимым сохранять высокий статус учебников в учебно-воспитательном процессе и утверждают консолидирующую незаменимую роль учителей и преподавателей, так как в условиях хаотичности информационного влияния на детей и молодёжь Интернета и телевидения *лишь учитель и*

учебник могут быть гарантами упорядочения важных для жизнедеятельности молодёжи знаний, умений и навыков, их преобразования в производительную компетентность – эффективное орудие труда и творчества. Поэтому значение учебника, информацию из которого смогут и захотят получить студенты, должно быть сохранено. Абсолютно незаменимым останется и учитель, поскольку унаследованные человеком генетические программы обучения предполагают его присутствие в качестве уникального образца и примера для учеников и студентов¹.

Особенно неясным является вопрос применения новых педагогических технологий на дисциплинах гуманитарного и художественного профиля. В книге Г.Селевко «Педагогические технологии на основе дидактического и методического усовершенствования» приводится ряд педагогических технологий гуманитарного профиля, которые, по сути, являются авторскими методиками. Они даны в сжатом виде, что не позволяет судить о них или составить о них исчерпывающее представление; во-вторых, мы согласны с мнением В.Ражникова о том, что «авторские методики работают только в авторском воплощении»². Действительно, ни один учитель не может «скопировать» автора и результаты его деятельности, он обязательно привнесёт что-то своё и возможно тоже достигнет хороших результатов, но других и иначе.

В основном приходится наблюдать опыт отдельных учителей и преподавателей, остальная же масса занимается самодеятельностью. В этой связи поддерживаем позицию А.Новикова, считающего, что учителя должны осознавать, для чего, какие, в каком направлении надо применять НПТ, и, кроме того, этим должны заниматься не «по обязательке» все подряд, а готовые и способные к данной деятельности педагогические работники³.

Неглубокое проникновение в сущность образовательных технологий, необоснованное и недостаточно вдумчивое соединение их со спецификой своего предмета и профессии порождает увлечение основной массой педагогов коллективными, групповыми и игровыми формами обучения. Возможно, это делает процесс обучения более лёгким и увлекательным, помогает поддерживать интерес и активность класса и аудитории, но опора на такие технологии может сформировать только поверхностные знания, в них мало элементов самостоятельности, поиска. Кроме того, в учениках и

¹ Корсак К. Проблемы педагогики и пути их решения// Народное образование. –М., 2002. №2. –С. 48.

² Ражников В. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: Дис. ... докт. пед. наук в виде научного доклада. –М., 1993. –С. 13.

³ Новиков А. Волна новаций захлестнула отечественную школу// Народное образование. –М., 2007. №8. –С. 87.

студентах необходимо формировать волевые навыки упорных, систематических усилий в труде, что невозможно добиться игровыми методиками.

Данная мысль подтверждается выдающимися педагогами: «Воспитание не только должно внушить воспитаннику любовь к труду: оно должно ещё дать ему и привычку к труду, потому что дельный, серьёзный труд всегда тяжёл. Воспитание должно внушить воспитаннику жажду труда» (К.Ушинский. «Труд в его психическом и воспитательном значении»)¹; В.Сухомлинский: «Учение должно быть трудным, каждая работа должна представлять собой продвижение вперёд»; М.Бахтин: «Познающий субъект должен воспринимать процесс познания как труд (духовный, интеллектуальный, личностный), как «ответственный поступок», в основе которого «лежит стремление к добру и истине»»; А.Джуринский: «Идея целесообразности и самостоятельного знакомства ученика с миром при упорном и постоянном преодолении трудностей»².

В сфере познавательной деятельности обучения и представляет собой добросовестное «добывание знаний», что подразумевает труд и преодоление естественных инерционных сил личности субъекта. Воспитание такого отношения к познавательной деятельности будет служить противовесом прогрессирующей сегодня социокультурной тенденции, при которой электронные средства коммуникации «искушают ленью», предлагая компилировать готовые тексты или просто приобретать их, не прикладывая к их созданию никаких усилий. При этом необходимо учитывать, что «знание по природе своей есть то, что я не столько получаю, сколько добываю. Дать можно только информацию, которую я ... либо делаю своим знанием, либо отбрасываю ... так что суть дела не в том, чтобы дать знания, а в том, чтобы они были выработаны»³.

Знание отличается от информации тем, что содержит в себе личностный компонент, включающий мировоззренческие взгляды, оценочные представления, за счёт чего выполняет человекообразующую функцию. В области художественно-педагогических дисциплин, к которым в качестве фундаментальной основы подготовки учителей музыки относятся специальные музыкальные предметы, ежедневный упорный, целеустремлённый, напряжённый труд является наиважнейшим условием совершенствования в профессии, независимо от методик и технологий, которые могут оптимизировать, интенсифицировать этот труд, но никак не заменить.

Особенности соотношения педагогических технологий с музыкально-педагогической подготовкой учителя обусловлены спецификой

¹ Кукушин В. Теория и методика воспитательной работы. –Ростов-на-Дону, 2002.

² Джуринский А. Развитие образования в современном мире. –М., 1999. –С. 76.

³ Лазебникова А., Савельев О., Ерохина Е., Захаров А. Массовая культура. –М., 2005. –С.

музыкального искусства¹. Остановимся на некоторых из этих особенностей:

1. Следует учитывать, что педагогические технологии пришли из точных наук, где существуют строго научные законы и понятия, в то время как гуманитарно-художественные дисциплины основываются на эмоционально-эстетических переживаниях и эмоциях, интуитивном постижении.

Выше мы указали на отсутствие разработок по применению педагогических технологий в гуманитарных и художественных дисциплинах. Наше мнение подтверждается высказыванием А. Колеченко о неразработанности технологий развития эмоций: «Развитие эмоциональной сферы должно являться одной из важнейших целей школы. Существует блок дисциплин, предполагающий развитие эстетических эмоций, изобретательное искусство, музыка. В некоторых дисциплинах эта цель ставится, но не очень чётко, конкретно. Например, литература должна развивать эмоциональную сферу человека, но выделены ли эмоции, над которыми необходимо работать, и имеются ли технологии их развития? Такой классификации эмоций, общепринятой при реализации целей преподавания литературы пока нет. В гуманитарном блоке дисциплин мало технологий по развитию эмоций» (подчёркнуто нами – И.Р.)².

2. В отличие от науки, построенной на законах, фактах, документах, графиках, схемах, музыкально-художественная и музыкально-педагогическая сфера опирается на культурные тексты (нотные, книжные), которые, как правило, отсутствуют в технологизированном обучении, создавая эмоциональную и интеллектуально-творческую пустоту.

3. Художественное, в данном случае музыкально-педагогическое образование, являющееся высшим выражением культуры, менее других сфер поддаётся упорядочению, планированию, предвидению результатов.

4. Сложность обучения искусству (в данном случае музыкальному), в процессе которого задействуются физиологические, психические, интеллектуальные, музыкальные и волевые сферы личности, думается, вообще с трудом поддаётся технологизации и алгоритмизации, так как учебное взаимодействие между преподавателем и студентом носит эксклюзивный (создаваемый, творимый в ходе занятия в зависимости от индивидуальных особенностей обучающегося) характер.

5. Педагогические инновации гуманитарно-художественного направления – концепции Е.Ильина, В.Шаталова, Д.Кабалевского относят

¹ Ревес И. Взгляд на проблему применения новых педагогических технологий в музыкальной педагогике и практике инструментального обучения студентов// Внедрение новых педагогических технологий в образовательный процесс. –Т., 2007. – С. 230-239.

² Колеченко А. Энциклопедия педагогических технологий. –СПб., 2008. –С. 66-67.

к педагогическим технологиям¹. Если в первых двух случаях это утверждение допустимо, то в отношении программы-системы Д.Кабалевского оно неточно – методические приёмы, схожие с признаками технологий, использовались автором тогда, когда материал (преимущественно теоретический, понятийный) мог быть схематизирован (музыкальная форма); обобщён (выделение опорных жанров: песня – танец – марш); подвергнут сравнению (музыка своего и других народов). Самое главное, по нашему мнению, – осуществление названных авторских методик происходит на основе широчайшего художественно-эстетического и эмоционального фона, который чаще всего не включается в практику педагогических технологий и не обеспечивается ими.

6. Специфика музыкального обучения позволяет выделить в качестве основной области применение педагогических технологий теоретически-понятийный блок музыкальных дисциплин (история и теория музыки, музыкальная литература), с включением отдельных технологических приёмов в процессе анализа и восприятия студентами музыкальных произведений.

7. Перспективным подходом к применению новых педагогических технологий представляется их отбор на основе специфики самого музыкального искусства и его преподавания. Такой отбор и апробация в учебном процессе должны осуществлять специалисты, обладающие квалифицированными знаниями и умениями как в области музыкальной педагогики, так и в сфере педагогических технологий.

С.П.Кадырова

*старший преподаватель кафедры
хорового дирижирования ГКУз*

ПОЕМ ТЕБЕ, ТАШКЕНТ!

Хоровое пение имеет многовековую культуру. Это искусство, объединяющее и духовно сближающее людей различных национальностей. Хоровые фестивали, проводимые во многих странах мира, становятся значительными событиями. Они собирают коллективы, дирижеров-хормейстеров, такой форум дает возможность вынести на сцену большой круг хоровой музыки и принести слушателям разное видение и слышание музыки. Исполнители демонстрируют свое мастерство и индивидуальную трактовку произведений, а зрители-слушатели знакомятся с различными пластами хоровой музыки от классических произведений, обработок, переложений, до образцов

¹ Селевко Г. Педагогические технологии на основе дидактического и методического усовершенствования. –М., 2005.

современной хоровой музыки. С каждым годом в мире возрастает число фестивалей, как факторов взаимообщения, культурного обмена, эстетического воспитания участников и слушателей. Хотелось бы обратить внимание на наиболее интересные из них. Поэтому особое значение имеет изучение фестивалей, проводимых в различных концах мира.

Международный детско-юношеский хоровой фестиваль «Звучит Москва» – представляет собой один из самых крупных музыкальных форумов в мире. Раз в два года он собирает в Москве российские и зарубежные молодежные хоровые коллективы. Этот фестиваль проводится в рамках международной программы «Сотрудничество детей мира», федеральных и межведомственных программ «Образование и культура», «Дети России», «Одаренные дети», «Возрождение и развитие российской певческой культуры», городской целевой комплексной программы «Культура Москвы», фестиваля детского и юношеского творчества «Юные таланты Московии». Фестиваль «Звучит Москва» способствует развитию хорового исполнительства, привлекая детей и подростков к хоровому пению как массовому виду музыкального творчества, связанному с наиболее доступным «музыкальным инструментом» – человеческим голосом.

Наряду с этим, проводится и фестиваль «Фестос», одна из программ которого называлась «Студенческая хоровая весна». Примечательны также Международные фестивали некоммерческого хорового искусства, в частности, Второй фестиваль «Chorus inside-2009», проходивший в Москве с 10 по 12 апреля 2009 года при поддержке «Арт-Центра» и Посольства Италии в России. Внимания заслуживали номинации:

- «Choral arts» – хоровое исполнительство;
- «Composing in chorus» – композиторские сочинения для хора (оригинальное произведение или аранжировка для хора);
- «Solo in Chorus» – солирование в сопровождении хора;
- «Piano in Chorus» – фортепиано и звучание хора;
- «Chorus Mastering & Repetitions» – хормейстерская и репетиторская работа;

Международный хоровой фестиваль, «Международная неделя консерваторий» проводятся в Санкт-Петербурге, и там же проходит фестиваль студенческих любительских хоровых коллективов «Апрельская капель», цель которого повышение музыкальной исполнительской культуры среди студенчества. Особый интерес представляют собой монографические фестивали, посвященные конкретному композитору, например Свиридовский фестиваль в Курске или Гаврилинский музыкальный фестиваль в Вологде.

Каждую осень Прага гостеприимно принимает у себя участников и гостей Международного Хорового фестиваля, на который съезжаются тысячи людей с разных концов света. Каждый стремится проявить свой

талант, и порадовать зрителей своим мастерством, участвуя в конкурсе или на фестивальном выступлении.

В наше время не меньшее внимание уделяется хоровому исполнительству в странах Востока: Пекинский фестиваль хоровой музыки, Гонконгский и Тайваньский Международные хоровые фестивали. Выступление уникального мега хора из 5000 человек из разных стран состоялось в Токио 24 февраля 2009 года с Национальным оркестром Японии на стадионе Регоку. Хором дирижировала Кирстен Бенке из Германии. Там была исполнена «Ода к радости» из Девятой симфонии Бетховена. Обычно раз в год со всех концов Японии съезжаются певцы для участия в мегахоре, но в 2009 году к ним присоединились хоры из других стран.

Отрадно, что хоровые фестивали проводятся и в Узбекистане. 1 мая в Малом зале Государственной консерватории Узбекистана состоялся ежегодный фестиваль хоровой музыки. В нем приняли участие разные хоровые коллективы: Хор Музыкального театра студии при Государственной консерватории Узбекистана (руководители хора: старший преподаватель Ю.Хуснитдинова, старший преподаватель С.Кадырова), Студенческий хор Государственной консерватории Узбекистана (руководитель: профессор Л.Джумаева, ассистент-стажер А.Алимов), учебные хоры Института культуры им. Низами (руководитель: и.о. профессора К.Мирзаев), музыкальных колледжей им. Хамзы (руководители: И.Матъякубов, П.Бисева) и им. Раджаби (руководитель: З.Давлят-Кельдыева), специализированных лицеев им. Глиэра (руководитель: и.о. доцента Г.Мансурова) и им. Успенского (руководитель: А.Лаврова). В очередной раз своим ярким выступлением порадовал любителей хорового пения А.Скрипин – руководитель двух хоровых коллективов – Детского хора художественного лицея и самодеятельного хора «Ветеран» при доме культуры им. Х.Алимджана.

Состоялся праздник хоровой музыки в преддверии юбилея города Ташкента. Наряду с уже известными, прозвучало много новых сочинений, написанных как узбекскими, так и композиторами других стран. Произведения были разными по стилю и характеру. Интересно прозвучали хоры «Из лирики Блока» украинского композитора М.Шуха, озвученные хором Музыкального тетра-студии. Очень ярким было выступление студенческого хора с хоровой сюитой «Бахория» для смешанного хора, солистов, гобоя и ударных инструментов М.Бафоева. Интерес вызвало исполнение произведений Ф.Янов-Яновского, Д.Амануллаевой, Н.Шарафиевой. В репертуаре колледжа им. Раджаби прозвучали новые произведения Р.Абдуллаева и Г.Азизходжаевой. У слушателей была возможность познакомиться с новой по звучанию, неожиданной для восприятия хоровой музыкой, с применением современной техники письма, яркими вокально-хоровыми тембровыми эффектами и красками.

Приятно было видеть множество молодых лиц с горящими интересом глазами не только на сцене, но и среди слушателей, что говорит об интересе к хоровой музыке, который в наше время не иссякает, а наоборот, все более находит живой отклик среди молодежи. Фестиваль хоровой музыки в Ташкенте – это уже традиция и конечно же интересно узнать историю его зарождения.

Первый фестиваль прошел в 1982 году, – делится воспоминаниями заведующая кафедрой «Хоровое дирижирование» профессор Любат Хабибовна Джумаева, – это была инициатива Е.А.Гудковой, заслуженного деятеля Узбекистана, известного методиста, в то время возглавлявшей нашу кафедру. Была организована встреча выпускников, в рамках которой планировалась конференция «Состояние и проблемы хорового образования и исполнительства в Узбекистане». И поскольку на ней ставился вопрос об исполнительстве, Екатерина Акимова предложила закончить встречу концертами хоровой музыки, своего рода смотром деятельности выпускников, с отчетом об их профессиональном росте. На призыв Е.А.Гудковой откликнулись выпускники кафедры хорового дирижирования разных лет, работающие не только в Узбекистане, но и проживающие в различных городах России, Беларуси, Латвии, Литвы, Казахстана, Кыргызстана, Таджикистана. Участников оказалось около 300 человек.

С фестивалем были связаны незабываемые дни, оставившие массу впечатлений у участников. На конференции был затронут большой круг тем, обсуждался обширный спектр вопросов. Концерты длились три дня, так как число хоровых коллективов было большим, многие изъявили желание принять участие в фестивале: в первый день выступали детские хоры, во второй – хоры средних и высших специальных учебных заведений, в третий – выступали профессиональные: Государственная капелла Узбекистана, хор Гостелерадио Узбекистана и ГАБТа оперы и балета им. А.Навои. В рамках фестиваля состоялась открытая репетиция хора Гостелерадио под руководством его художественного руководителя Народного артиста Узбекистана Батыра Умиджанова. Это был настоящий праздник хоровой музыки. Фестиваль оказался настолько успешным, что было принято решение сделать его ежегодным. Вообще всякого рода смотры, праздники песен были очень популярны и раньше, и все вместе стимулировало хоровое исполнительство.

Прошло 27 лет, многое изменилось за прошедшие годы, но хоровой фестиваль по-прежнему собирает людей и по сей день. Периодически проводятся круглые столы по обмену опытом, обсуждаются насущные проблемы хорового исполнительства, некоторые методические вопросы, актуальны вопросы репертуарной политики. Наряду с классическими произведениями а cappella и с сопровождением, обработками,

произведениями современных композиторов, обязательным всегда остается исполнение произведений узбекских композиторов.

«Вы знаете, – говорит Л.Х.Джумаева, – я не согласна с бытующим мнением о том, что хоровая музыка является уделом ценителей, определенной подготовленной публики. Часто бывает, что люди никоим образом не связанные с искусством и не испытывающие никакого интереса к хоровой музыке, после концерта уходят совершенно потрясенными, с изумлением говоря о том, что и не думали, что это может их так тронуть. Живой звук голоса нельзя сравнить ни с одним инструментом, живые обертоны, теплота, глубина, полетность, бархатистость – все это применимо только к вокалу. Большая часть зала на концертах – это люди далекие от музыки и самая главная задача, которая стоит перед нами – это качество исполнения».

Предыдущим заведующим кафедрой хорового дирижирования была профессор Наира Сахибовна Шарафиева, которая проработала на этой должности около 15 лет. Одним из наиболее запоминающимся событием, связанным с хоровыми фестивалями, для нее был приезд хора из Сиэтла (США), города-побратима Ташкента в 1988 году. В то время мы поддерживали контакт со многими хоровыми коллективами, – вспоминает Н.С.Шарафиева, – и у нас состоялся дружественный концерт. Наряду с обработками народных песен и произведениями композиторов Узбекистана мы включили в нашу программу «Калифорнийские мечты» Филиппса, что было для них неожиданностью, а они исполнили «Лапар» Умеджанова. Такие контакты – яркие, творческие моменты. Проведение хоровых фестивалей в Ташкенте, открыло дорогу фестивалям в других городах – Самарканде, Бухаре, куда приглашался и наш студенческий хор. Мы старались всегда держать планку, озвучивали малоизвестные произведения, новые обработки или оригинальные сочинения композиторов Узбекистана. Это вызывало большой интерес у слушателей. От студенческого хора консерватории всегда ждут чего-то нового, яркого, интересного.

В этом году впервые участвовал на хоровом фестивале ассистент-стажер Наир Сахибовны Абдулла Алимов. По ее признанию, выход ученика гораздо более волнительнее, чем свой. Волнение присутствует всегда, даже когда стоишь перед хором 30 лет. Но это состояние профессионального возбуждения, наполненности, приобретенной опытом, практической работой, того, чего у студента еще нет и ты не знаешь, донесет ли он то, что было сделано в классе, сможет ли мобилизовать себя. Сцена – это особое состояние, требующее уверенности, определенной творческой зрелости и, конечно, опыта.

В своем пожелании нынешним студентам – будущим хормейстерам Н.С.Шарафиева подчеркнула, что, как и любая другая, работа хормейстера требует большой самоподготовки и усилий. Хоровое исполнительство

несет элемент духовности. Для молодого поколения это связано с длительным процессом воспитания, и от хормейстера здесь требуется более тонкая работа, можно сказать ювелирная. Современный слушатель весьма требователен, и чтобы удовлетворить его запросы, необходим интеллект, эрудиция, знание новых тенденций и течений, тщательная работа над репертуаром, какие то новые творческие решения, т.е. нельзя замыкаться на собственных интересах. Действительно, это очень сложно, требует огромных сил, но когда выходишь на сцену, когда ты лепишь, творишь, а зритель полностью отдает себя твоим чувствам и переживаниям – это счастье.

Обобщая результаты моей беседы с мастерами хорового искусства Л.Х.Джумаевой и Н.С.Шарафиевой, хочу подчеркнуть, что хоровые фестивали в нашей стране обретают новые качества и находят нового слушателя. Это наглядно подтверждает и нынешний хоровой фестиваль «Поем тебе, Ташкент!», открывая новые горизонты в современном хоровом исполнительстве. Несомненно, традиция проведения хоровых фестивалей получит дальнейшее развитие и даст новые импульсы и исполнителям, и композиторам, которые порадуют нас своими новыми сочинениями.

А.Р.Ташматова

кандидат искусствоведения

доцент кафедры народных инструментов ГКУз

ТАШКЕНТ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ты встаёшь передо мною
Из преданий и дивных легенд,
Окрыленный сегодняшней новью,
Город света и счастья – Ташкент!

Раим Фархади

В дни празднования 2200-летия Ташкента особо актуальным является исполнение музыкальных произведений, связанных с его историей, образами, картинами. Отрадно, что в концертных программах звучат сочинения о родном городе. Столице Узбекистана посвящено множество произведений самых различных жанров, воспевающих красоту и величие этого одного из красивейших городов мира. Ташкенту посвящены оратории, кантаты, поэмы, увертюры и более всего песен. Множество песен исполняется в обработках и переложениях. Не обошли вниманием композиторы и оркестры народных инструментов, в звучании которых особенно самобытно и ярко отражается уникальная неповторимость

облика Ташкента. Отрадно, что в связи с юбилеем столицы в концертных залах звучат произведения, характеризующие страницы ее истории. Выступая на торжественном собрании, посвящённом 2200-летию города Ташкента, Президент Республики Узбекистан Ислам Каримов подчеркнул: «Сегодня тот факт, что Ташкент по прошествии тысячелетий стоит на этом же месте, не только поражает, но и побуждает воздать должное нашим далёким предкам, заложившим этот город»¹.

Для оркестра народных инструментов написаны такие произведения, как: увертюра «Янги Тошкент» и Поэма, посвященная Ташкенту, Кахрамона Камилова, «Тошкент фасллари» Хабибулло Рахимова. Для солистов с оркестром народных инструментов написаны такие прекрасные песни как: «Ташкентское небо» Хайри Изамова на слова Д.Полинина, «Тошкент гузал диёримсан» Мардона Насимова, кантата «Янги Тошкент» Тулкуна Ташматова для солиста и оркестра народных инструментов на слова Туроба Тула, «Тошкент кизлари» на слова Хамида Гуляма, «Тошкентим» на слова Мухаммада Али. Мне хотелось бы остановиться в некоторых из них.

Хайри Изамов в песне «Ташкентское небо» очень органично соединил различные тембры, ярко вырисовывая лучезарно сияющее ташкентское солнце. В оркестровых отыгрышах композитор продемонстрировал исполнительские возможности коллектива, передал праздничный и торжественный характер музыки. В песне кратко, но ясно подчёркиваются функции оркестра: оркестр – как самостоятельный коллектив, также оркестр – как аккомпаниатор. А самое главное выявляется роль оркестра в раскрытии композиторского замысла.

Поэма, посвященная Ташкенту, К.Камилова является оригинальным произведением, специально сочиненным, с учетом исполнительских возможностей для оркестра имени Т.Джалилова. К.Камилов написал данное произведение ещё в студенческие годы, когда учился на третьем курсе консерватории. Поэма написана в свободно трактованной сонатной форме, в фа-диез фригийском. Цель композитора была запечатлеть в музыке образы Ташкента от старых времен до настоящего времени. В музыке К.Камилова словно ожили прежние площади Эски Джува, Чорсу, Хадра, Сагбан, Кукча, самобытные дома, уютные дворики, откуда доносятся ароматы свежее испеченных лепёшек и райхана. Композитор поэтично передал чувства народа, раскрыл его внутренний мир, показал город цветущим и вечно молодым.

Особое предпочтение К.Камилов отдал гиджаку, которому поручил красивые, певучие темы: «В народе говорят, что гиджак – это душа человека. На нем можно играть узбекскую классическую музыку и произведения композиторов всего мира, а также и зарубежную классику.

¹ Город с богатой историей, прекрасным настоящим и великим будущим // Народное слово, 2009, 2 сентября.

Так как я сам обучался игре на гитаре, мне легче всего через этот инструмент раскрыть внутренний духовный мир человека, его переживания и мечты, изнутри ощущать все это и воспроизвести из глубины сердца через волшебные звуки гитары. Примечательно, что именно гитара, равно как и най, способен по выразительным возможностям воссоздать аромат мелодий древних времен»¹, – сказал К.Камилов.

Вступление *Andante* поручено басовым и контрабасовым гитарам, играющим в октавном унисоне. Они звучат как эпический зачин. Эта тема словно поднимается из глубины веков, воссоздавая образ древнего города. Аккорды в исполнении деревянных духовых, чангов и рубабов-прим подчеркивают эпическую тему. Главная партия (цифра 1) поручена группе гитар, к которой постепенно подключаются другие инструменты. Образ Ташкента обрисовывается очень многогранно, полифонически. В побочной партии, *rosso a rosso Più mosso* (цифра 3) фактура меняется: флейты, чанги и рубабы-примы создают яркую панораму, как бы показывая постепенное возрождение города.

Очень интересен эпизод *Allegro* (цифра 9) – это динамическая яркая кульминация, достигаемая звучанием групп духовых и смычковых. На фоне выдержанных нот первый и второй най играют изумительную мелодию (цифра 12), которая затем переходит к гитаре. Затем следует соло дойры, нагоры и литавры, создающих картину народного праздника. Торжественная реприза (цифра 15) утверждает величие города и завершает произведение в жизнерадостных тонах.

Следует отметить, что композитор превосходно знает исполнительские возможности каждого инструмента, но особенно тщательно и любовно написана партия гитары. Важное значение имеет фразировка, детальное выполнение используемых штрихов, лигатура, подчеркивающие начало и завершение фраз, моменты цезур.

Музыка Поэмы характеризуется яркой национальной почвенностью, опорой на характерные интонации, ритмо-формулы узбекских песен, наследия. Мелодичность, присущая мышлению композитора, проявляется в произведении с особой рельефностью, придавая музыке непосредственную эмоциональность. Такова, в частности, тема вступления, которая строится на поступенном движении и опевании устоев, создающих характер лирической повествовательности. Развитие мелодической линии связано с орнаментальностью.

Увертюра «Янги Ташкент» создана К.Камиловым специально для оркестра народных инструментов имени Д.Закирова. «После обретения независимости, – говорит К.Камилов, – в Ташкенте произошли большие изменения. Появились очень красивые современные высотные здания,

¹ Из беседы автора с композитором К.Камиловым в 2009 году.

сооружены исторические памятники, величественные архитектурные комплексы. Город приобрёл неповторимый облик. Вдохновившись этой красотой, я написал произведение, которое воссоздаёт образ Ташкента нашего времени, поэтому я назвал его «Янги Тошкент» («Новый Ташкент»)»¹.

Произведение в соответствии с жанром увертюры представляет собой компактную одночастную композицию. Во вступлении происходит состязание групп оркестра. В нем показан образ жизнерадостной, современной молодёжи и её любви к родному городу. Основную мелодию играют гобой и чанг, образующее своеобразное тембровое сочетание, затем эта тема переходит как эстафета к кошной и смычковой группе, обретая неповторимый звуковой колорит. Завершается увертюра тутти оркестра, в фанфарных и торжественных тонах, как бы вырисовывая облик цивилизованного и современного города-мегаполиса.

Буквально недавно, в январе 2009 года появился четырёхчастный концерт «Тошкент фасллари» («Времена года Ташкента») для оркестра народных инструментов Х.Рахимова. В первой части, которая называется «Зима в Ташкенте. Снегопад» композитор приёмами современного письма изобразил порывы ветра и ураган с помощью ударных инструментов и литавр. Затем чанг, канун и колокольчики передают хоровод нежных снежинок, как они летая и кружась, падают на землю.

Вторая часть – «Весна. Весенний рассвет» изображает картину раннего утра. Солирующий най-пикколо на фоне гиджаков имитирует пение соловья. Здесь использованы приёмы алеаторики. Соединением тембров ная, кларнета, кануна и гиджаков в высоком регистре, композитор создал образ веселого щебетания различных птиц, поющих поочередно. Вуд-блок изображает своеобразную птицу кизилиштон (дятел). Внезапно раздаются раскаты грома и начинается сильный ливень. Соло ударных: литавр и трещотки ярко характеризуют данный образ. Затем гром угасает и возобновляется пение соловья.

Третья часть – «Лето. Танец фонтанов» звучит в исполнении чанга, кануна, первых и вторых гиджаков. К ним постепенно присоединяется весь оркестр и ударные, достигая кульминации данной части. Затем появляется красивая мелодия у плекторной группы, передаваемая смычковым. Возникает своеобразный диалог групп оркестра: они играют данную мелодию поочередно как вопрос и ответ.

Четвёртая часть – «Осень. Праздник урожая», представляет собой рондообразную композицию. Она начинается соло нагоры в размере 5/8, а затем играют духовая и смычковая группы, завершая рефрен. В первом эпизоде в исполнении танбура звучит мелодия «Тошкент Ироки» как символ Ташкента и радости жизни. Затем опять возобновляется рефрен.

¹ Из беседы автора с композитором К.Камиловым в 2009 году.

Второй эпизод построен на мелодии «Тошкент уфори» в исполнении дутара. Та же самая мелодия звучит и у оркестра. Использование композитором данной темы, на наш взгляд, очень удачно, благодаря ей изображается яркая и масштабная картина народного праздника «Хосил байрами». Заканчивается произведение торжественной кодой всего оркестра.

В заключение мне хочется отметить, что наш родной город является звездой Востока. Ташкент – город хлебный. Ташкент – город мира и дружбы. Он по праву получил название «Ворота Востока». Всё это говорит о том, что наш вечный город внёс огромный вклад в развитие мировой цивилизации. Поэтому не зря наши композиторы посвящают родному городу множество поэм, увертюр, кантат, песен, которые в действительности отражают цветущий и вечно юный красивый и неповторимый Ташкент – столицу нашей Родины.

Б.В.Шамахмудова

*и.о. профессора кафедры
хорового дирижирования ГКУз*

МАСТЕР ХОРОВОГО ИСКУССТВА (к 80-летию со дня рождения А.Б.Васильевой)

Одной из ярких представителей дирижёрско-хоровой школы Узбекистана по праву можно назвать Алевтину Борисовну Васильеву (1929-1994), которая внесла значительный вклад в развитие хоровой культуры Узбекистана. Замечательный мастер чистого хорового звучания и безупречной интонации, она явилась активным пропагандистом хорового исполнительства в республике. Своей неутомимой педагогической и творческой деятельностью А.Б.Васильева всегда показывала высокое художественное мастерство.

Талантливый человек – талантлив во всём и эти слова непосредственно относятся к Алевтине Борисовне, замечательному музыканту с огромным творческим опытом и обширными теоретическими знаниями, отличной пианистке и талантливому педагогу-хормейстеру с большим исполнительским дарованием. Весьма значительна её роль в хоровом исполнительстве, как с детскими, так и со взрослыми хоровыми коллективами.

А.Б.Васильева родилась 6 декабря 1929 года в Ташкенте в семье служащих. Отец – Серещук Борис Михайлович работал фельдшером, мать – Луговская Анфиса Васильевна – бухгалтером. Алевтина Борисовна прошла необычный путь в искусство. Училась в школе № 60 имени Шумилова. Музыкой начала заниматься с 10 лет – это были уроки по фортепиано

(домашнее обучение), затем в 1942 году поступила на вечернее отделение при Ташкентской консерватории. Там занималась сначала по классу фортепиано у прекрасного педагога – Розалии Львовны Левинзон, преподававшей до эвакуации в Одессе в школе имени Столярского, а в 1946-1947 годы по хоровому дирижированию, где она увлечённо училась и полюбила это творческое и нелёгкое дело на всю жизнь. До этого она, в 1945 году, поступила на подготовительное отделение при Ташкентском институте ирригации и механизации сельского хозяйства и сдал экстерном экзамены на аттестат зрелости, в 1946 году была принята в ирригационный институт на гидромелиоративный факультет, но спустя год институт был оставлен ради консерватории. Музыка становилась главным делом в дальнейшей жизни Алевтины Борисовны.

В 1947 году Васильева была принята в Ташкентскую консерваторию на дирижёрско-хоровой факультет, который окончила с отличием в 1952 году по классу профессора М.Н.Семёнова – замечательного хормейстера-педагога, основателя кафедры хорового дирижирования, выпускника Московской консерватории. Необходимо отметить, что педагоги кафедры унаследовали традиции, заложенные основателями кафедры, привнесённые из опыта Ленинградской и Московской консерваторий. Параллельно с 1948 года, учёбу в консерватории Алевтина Борисовна совмещала с учёбой в музыкальном училище на фортепианном отделении, который успешно окончила за три года. В это же время она начала свою активную трудовую деятельность в качестве руководителя детского хора в Доме культуры железнодорожников, в школе №36. В 1950-1952 годы работала в политехническом институте и САГУ сначала концертмейстером, затем руководителем хорового коллектива. В своей практической работе неценимые методические навыки Алевтина Борисовна получила от своих педагогов – Михаила Николаевича Семёнова, энтузиаста хорового дела, талантливого музыканта и дирижёра, организатора лучших самодеятельных коллективов, в частности, хора Ташкентского политехнического института и Елены Михайловны Кензер, замечательного опытного хормейстера-педагога, которая много лет успешно работала с детскими хорами.

Алевтина Борисовна в течение всей своей жизни преданно служила хоровому искусству и с большой любовью относилась ко всем своим хоровым коллективам, будь это школьный или студенческий хор. После окончания консерватории она вместе со своим супругом Феокистом Никифоровичем Васильевым была направлена в Каракалпакстан для работы в Нукусской Государственной филармонии им. Бердаха. Там она работала в качестве хормейстера Ансамбля песни и пляски, одновременно вела уроки пения и хора в Нукусском женском педагогическом училище. Своей деятельностью она внесла определённый вклад в становление хорового образования в Каракалпакстане.

В 1953 году А.Б.Васильева прошла по конкурсу на кафедру хорового дирижирования ТГК в качестве преподавателя. Её педагогическая деятельность продолжалась более сорока лет, пройден яркий, значительный и плодотворный путь от преподавателя до заведующего кафедрой, профессора.

По специальности её класс окончили более 50 студентов, большинство получили дипломы с отличием, многие успешно работают в нашей республике и за рубежом. Среди них – И.Поволоцкая-Дудукина (зав. кафедрой Душанбинского института искусств), Н.Клоц (известный хормейстер, много лет заведовала отделом школы им. В.А.Успенского), Л.Кулдашев (много лет преподавал в Педагогическом институте им. Низами), А.Скрипин (канд. пед. наук, руководитель хора Республиканской Школы-гимназии искусств и хора ветеранов), А.Ридкоус (зав. отделом музыкального училища в Красноярске, руководитель симфонического оркестра), З.Литвиненко (хормейстер ДМШ), З.Алиева (зав. отделом музыкального училища в Фергане), ассистенты-стажёры – М.Усманходжаева, Д.Шамсутдинова (хормейстер в США), Дилрабо Амануллаева (хормейстер и преподаватель в Турции), Д.Камалова (кандидат искусствоведения) и многие другие.

Основными принципами методики преподавания дирижирования А.Б.Васильевой были – экономичность движений, эстетичность жеста и большая выразительность. Она много работала над правильной постановкой рук и освобождению дирижёрского аппарата, разрабатывала и применяла различные упражнения по технике дирижирования. Много лет Алевтина Борисовна возглавляла секцию дирижирования и на экзаменах студенты её класса показывали высокий уровень подготовки, растущий профессионализм и интересные, разнообразные программы. Это была настоящая школа мастерства для нас молодых педагогов.

А.Б.Васильева была бессменным руководителем концертного хора студентов I-IV курсов на протяжении более 35 лет, с момента его организации в 1968 году. Этот хоровой коллектив своими выступлениями оставлял яркое впечатление у слушателей, покорял чистотой звучания и разнообразием концертного репертуара. Как отмечается в книге «История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане»: «...А.Васильева – большой мастер хоровой звукописи. Она довела чистоту и прозрачность звучания а капелла до необыкновенного блеска. Алевтине Борисовне удаётся рельефно и естественно выстроить многоголосие в гибкую, мягко и органично пульсирующую звуковую материю; хор начинает казаться «вокальным оркестром», переливаясь красотой созвучий и тембров».¹ С хором было озвучено большое количество хоровых произведений, проведено много тематических концертов. Программы были составлены из

¹ История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане. –Т., 1991. –С. 90.

произведений композиторов эпохи Возрождения, русских – Д.Бортнянского, С.Танеева, П.Чеснокова, советских – Д.Шостаковича, В.Шебалина, А.Снеткова, Кавяцкаса, Б.Дварионаса, узбекских – А.Мухамедова, Р.Вильданова, Ф.Янов-Яновского, Б.Умиджанова и других. Как дирижёра Алевтину Борисовну отличал безукоризненный художественный вкус, знание вокала, глубокие и обширные знания в различных областях искусства и литературы.

Много творческих сил и энергии Алевтина Борисовна отдала и работе с детьми. Руководимые ею хоры были образцово-показательными, особенно в жанре а капелла. Она руководила хором музыкально-художественного интерната в 1960-е годы, хором ДМШ №22, который был ею организован и впоследствии стал многократным победителем хоровых конкурсов «Санъат байрами» и был назван первой в республике детской хоровой капеллой. В его репертуаре главное место занимали произведения а капелльного жанра. Это произведения Дж.Палестрины, О.Лассо, Д.Бортнянского, П.Чайковского, В.Салманова, А.Берлина, Ф.Назарова, узбекские песни в собственной обработке. В этой школе А.Б.Васильева проводила открытые уроки для хормейстеров, она стала методическим центром детского хорового исполнительства. В течение десяти лет Алевтина Борисовна руководила хором старших классов в специальной музыкальной школе имени В.Успенского. С её приходом заметно изменилась работа с хором. Обновился репертуар, включающий в себя лучшие произведения мировой хоровой классики и интересными собственными обработками узбекских песен, таких как «Лайлак келди», «Куён», «Дангаса». Хор успешно выступал на хоровых республиканских конкурсах, на ежегодных весенних Фестивалях хоровой музыки в консерватории, на филармонических концертах с разнообразными, интересными программами. Исполнялись произведения И.С.Баха, Дж.Перголези, Б.Бриттена. Некоторые программы записаны на радио и телевидении.

Алевтина Борисовна щедро делилась своим опытом с молодыми педагогами. Руководя много лет методическим объединением хормейстеров, целью которого было изучение и внедрение в широкую практику опыта ведущих хормейстеров республики, знакомство с новыми методическими работами и хоровой литературой для детей. Методические и педагогические принципы А.Б.Васильевой объединяются в стройную систему:

- чистота интонации как основа формирования навыков пения в хоре;
- воспитание голосов путём систематической работы над академической манерой звукообразования;
- постепенное усложнение репертуара в гармоническом и фактурном отношениях как средство развития слуха учащихся;

– воспитание художественного вкуса с помощью тщательно подобранного репертуара.¹

Имея большой практический опыт работы с детскими хорами, являясь много лет председателем жюри конкурса «Санъат байрами» и методическими объединениями, главным дирижёром «Праздников песен», Алевтина Борисовна способствовала подъёму и развитию детского хорового исполнительства в республике. Ею сделано свыше 40 различных переложений и обработок для смешанного и детского хоров без сопровождения и с сопровождением зарубежных, русских, советских и узбекских композиторов. Среди них около 20 обработок узбекских, каракалпакских народных песен, например «Меҳнат қилдик қишу ёз», «Билагузук», «Эски замон қизи», сюита «Бахор», «Қаракалпақстан», «Жемисим бар» для смешанного хора и др. Она автор оригинальных сочинений а капелла – «Эхо», «Тишина», «Ода».

Высокой оценки заслуживает научно-методическая деятельность А.Б.Васильевой. Её труды отличает глубокое мышление, разнообразие тематики. Особенный интерес вызывали статьи по проблемам хорового образования в Узбекистане, вопросам вокальной работы в хоровом классе, методическим и организационным принципам работы с хоровыми коллективами, развитию слуховых навыков при работе над хоровой партитурой. Изданы статьи в методических сборниках: «К вопросу о проблемах развития жанра а cappella в творчестве композиторов Узбекистана», «Вопросы вокальной работы в хоре и связь их с воспитанием дирижёров хора», очерк о М.Н.Семёнове в «Истории хорового исполнительства», учебники «Ашула дарси методикаси», в соавторстве с Е.А.Гудковой, «Ашула дарси» с Е.М.Кензер, многочисленные методические статьи, составлены программы по аранжировке, хоровой литературе, хоровому классу, Хрестоматии по зарубежной литературе, хоровому классу и др. За плодотворный труд А.Б.Васильева награждена Знаком «Отличник народного образования», Почётной Грамотой Правительства Узбекистана, дипломами и благодарностями, медалью «Ветеран труда».

Несмотря на удивительное внешнее спокойствие и неторопливость, свойственные Алевтине Борисовне, успевала везде. Она была очень организованным, дисциплинированным и трудолюбивым человеком. Эти качества очень помогали ей в руководстве многими хорами одновременно, и она воспитывала эти качества у своих учеников. Благодаря высокому педагогическому мастерству, многие её ученики стали известными хормейстерами и педагогами. В её руководстве кафедрой была всегда чёткая организация всех концертов, Фестивалей хоровой музыки и

¹ Клоц Н. Дирижёрско-хоровой отдел / Музыкальной школе В.А.Успенского 50 лет. –Т., 1989. –С. 58.

различных мероприятий. Многолетний опыт в деле воспитания достойных профессиональных музыкантов-хормейстеров, великолепная концертная деятельность снискали ей огромный авторитет среди коллег музыкантов и большую любовь студентов. Алевтину Борисовну отличали эрудиция, большая культура, очень глубокая музыкальность и необыкновенная скромность.

Алевтина Борисовна – человек высокой духовной и нравственной культуры, которая проявлялась во всех сферах её плодотворной и многогранной жизни. Она служила примером интеллигентности, доброты, отзывчивости и высокого профессионализма. 25 марта 1994 года на прощании с замечательным мастером хоровой культуры А.Б.Васильевой, звучали «Вокализ» Р.Вильданова и «Lacrimosa» из Реквиема В.-А.Моцарта в исполнении студенческого хора, с которым многие годы она дарила всем любителям хорового искусства радость неповторимого исполнительского вдохновения и мастерства.

Т.Т.Седых

*старший преподаватель кафедры
руководства инструментальными коллективами
ТашГИК им. А.Кадыри*

ДЖАЗОВЫЕ ФЕСТИВАЛИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НЕЗАВИСИМОГО УЗБЕКИСТАНА

В годы независимости стало возможным интенсивное развитие джазового искусства в Узбекистане, представляющего одну из интереснейших и своеобразных сфер современной музыкальной культуры. Магически притягательная импровизационная природа джаза оказывает определенное влияние на духовный мир человека, обогащает, активизирует мышление, а также способствует более тонкому восприятию окружающей среды. Большое значение имеют джазовые фестивали как фактор развития музыкальной культуры. С каждым годом расширяются творческие контакты отечественных музыкантов с зарубежными артистами, активизируется участие узбекистанских исполнителей в международных фестивалях, мастер-классах, семинарах. Отраднo, что наши исполнители отлично показывают себя в конкурсных программах и завоевывают призовые места.

Составляя хронологическое дерево проведения джазовых фестивалей за годы независимости, в первую очередь необходимо сказать о талантливом музыканте-энтузиасте Сергее Александровиче Гилёве (1944-2001). Всю свою жизнь он посвятил развитию джазового искусства в

Узбекистане. Собрав музыкантов-единомышленников, обладая прекрасными качествами организатора, С.Гилёв создал Ташкентский джазовый клуб (1968), которому в 2004 году присвоено его имя. Сам Сергей Александрович был участником около тридцати различных международных и всесоюзных джазовых фестивалей, став лауреатом, обладателем дипломов и Почетных грамот. Выступая на фестивалях в различных джазовых составах, С.Гилёв стал не только страстным пропагандистом узбекистанского джаза, тонким исполнителем, художником, но и ученым. В своей уникальной книге «Беседы о джазе», изданной в Ташкенте в 2006 году, (второе дополненное издание опубликовано в 2008 году), С.Гилёв 5 и 7 главы посвятил фестивалям 1968, 1977, 1978, 1984 годов в Узбекистане.

Обращаясь к современной истории джазовых фестивалей следует отметить, что в 1994 году в Ташкенте состоялся Первый фестиваль творчества народов Узбекистана, посвященный третьей годовщине независимости республики. Традиционный весенний джаз-фестиваль «Апрель-2002» прошел в Ташкенте.

Одним из самых масштабных событий наших дней, стал международный фестиваль «Ташкент-Jazz-2008» в концертном зале «Туркистон». Особая значимость его состояла в том, что он был посвящен 40-летию проведения Первого джазового фестиваля (1968) в Узбекистане. Уникальность заключается еще и в точном совпадении даты проведения – 17 мая. С чувством глубокого уважения, волнения и трепетом в душе, рассказывали ветераны джаза многочисленной аудитории о тех далеких, но незабываемых днях, о том, что на участие подали заявки 17 коллективов Ташкента. «Гостей из других городов не приглашали, так как решено было при успешном проведении фестиваля утвердить его традиционным, ежегодным с приглашением ансамблей из других городов»¹.

Весьма обстоятельно охарактеризовал Первый джазовый фестиваль в своих воспоминаниях музыкальный критик В.Савранский: «Я был приятно удивлен и обрадован, услышав музыку настоящую, художественно полноценную, познакомившись с искусством ташкентских виртуозов. Да, да, именно – виртуозов музыкантов в самом подлинном значении этого слова... Это был джаз с его импульсивностью, ритмической остротой, блеском импровизационных вариаций на данную тему. При этом одна из тем, таково было условие, была узбекской. И весьма отрадно, что здесь можно отметить значительные удачи. В отношении профессионализма примером может служить джаз-квнтет «Туркестанская звездочка». В его составе К.Добровольский (саксофон), С.Гилёв (контрабас), А.Трацевский (ударные), С.Мухатов (фортепиано), Ю.Парфёнов (труба)».² Фестиваль проходил в два тура, на заключительном концерте выступили семь

¹ Гилёв С. Беседы о джазе. –Т., 2008. –С. 92.

² Из беседы автора с В.Савранским в 2006 году.

коллективов, в составе жюри были: народный артист Узбекистана Батыр Закиров, Энмарк Салихов, Эркин Умаров, профессор Ташкентской консерватории Александр Лисовский (председатель).

Обращаясь к фестивалю «Ташкент-Jazz-2008», хочется отметить важное значение его в развитии музыкальной культуры страны, большую проведенную организаторскую работу Ташкентского джаз-клуба имени С.Гилёва, под председательством талантливого музыканта и общественного деятеля, участника джаз-фестиваля 1968 года Владимира Ашотовича Сафарова, при поддержке Армянского культурного центра в Узбекистане. Разработка эмблемы фестиваля, издание ярких пригласительных билетов, красочных буклетов с фотографиями и описанием всех участников и коллективов, способствовало более полному ознакомлению с его программой.

Важным было участие музыкантов из разных городов Узбекистана. Великолепной бисерной фортепианной техникой и мастерством всех поразил Э.Мусаэлян из Самарканда, который лично знаком с знаменитым Оскаром Питерсоном. Трио «Шелковый путь» из Бухары под руководством Г.Севумяна, порадовало слушателей темами традиционного джаза, собственными сочинениями и аранжировками узбекских народных мелодий. Отрадно, что оркестр Министерства обороны Республики Узбекистан, участник джазового фестиваля 1968 года, выступил под руководством заслуженного деятеля искусств Узбекистана, полковника Павла Макарова.

Демонстрация новой техники аранжировок, импровизационное мастерство, интересные джазовые диалоги придали особую ценность выступлению ансамбля «Арцах» под руководством В.Сафарова. В 1968 году юношеский состав будучи участником фестиваля назывался «Пет-Саф». Сейчас ансамбль «Арцах» имеет тройной состав, творческая активность музыкантов свидетельствует о его востребованности, так как ансамбль является участником многих празднеств и джазовых фестивалей.

Отличительная черта фестиваля «Ташкент-Jazz-2008» – участие детского и молодежного коллективов. Высокопрофессиональные корифеи джаза щедро передают эстафету молодым. Впечатляюще выступил джаз-квинтет «Jam Five» созданный в 2005 году студентами Государственной консерватории Узбекистана. В исполнении ансамбля прозвучали традиционные джазовые произведения Чика Кория и Зигмунда Бромберга.

Горячо был встречен слушателями ансамбль РСАМЛ имени В.Успенского «Ленивые ребята», под руководством Алины Алибековой. В программе фестиваля прозвучали произведения «Хлопайте в ладоши» Дж.Гершвина и «Ты – это счастье» Консуэло Веласкес. В исполнении лауреатов международных и республиканских конкурсов Юлии и Лилии Угай прозвучали «О тебе» Гарри Линка и «Мистер Паганини» из репертуара Эллы Фитцджеральд, покорила вокальным и фортепианным

мастерством, «хрустальным звоном», высокой культурой исполнения. В 2004 году Л.Угай стала лауреатом республиканского фестиваля «Пора золотой юности» (фортепиано, композиция).

Необходимо отметить яркое выступление биг-бэнда «Юность Узбекистана» РСМАЛ имени Р.Глиэра под руководством С.Мазитова и заслуженного артиста Таджикистана О.Дынника. Смело, с задором были исполнены «Каникулы» А.Девидсона и узбекская танцевальная мелодия «Дулонча».

Участниками фестиваля были коллективы из Шымкента: биг-бэнд музыкального колледжа под руководством А.Кунанбаева и джаз-ансамбль «Шади» (Шымкентская Ассоциация Джазовых Исполнителей), джазовый квартет «Город солнца» под руководством Д.Андропова, в составе Б.Мустаев – саксофон, И.Димов – ударные (Узбекистан), Д.Андронов – фортепиано, Б.Мамеков – бас-гитара (Казахстан). Содружество музыкантов двух стран было радостно встречено слушателями. Бурными аплодисментами сопровождалось выступление виртуоза А.Акимова (саксофон-тенор) из Бишкека.

Весьма интересна география участия Ташкентских музыкантов в международных джазовых фестивалях. Ансамбль «Арцах» под руководством В.Сафарова, принял участие в фестивалях: Первом (2004) и во Втором «Южная ночь-2008» в Шымкенте, в трех «Бишкек-2006, 2007, 2008». В программе коллектива звучали темы, отражающие различные стили и направления джаза, то есть, традиционный джаз, би-боп, этноджаз, создавались композиции на национальной основе, используя ритмико-гармонические характеристики восточного фольклора. Ярким и темпераментным было выступление солистки ансамбля Дианы Зиятдиновой, лауреата международных джазовых фестивалей в Узбекистане, Греции, Болгарии, России, Кыргызстане и Китае. Владея стилистикой традиционного джаза, Диана одна из редких певиц, применяющих пение скетом (слоговой импровизацией).

Более подробно, хотелось бы остановиться на фестивальной деятельности РСМАЛ имени В.Успенского. В 1990-х годах в Узбекистане обозначилось активное приобщение к джазовому музицированию детей и юношества, что открыло новые перспективы в джазовой педагогике. В 1995 году в школе был организован джазовый клуб «Фестиваль», Артдиректором Интерклуба, а также студии «Детская дорога к джазу» является неутомимый пропагандист джазового искусства, талантливый музыкант и педагог, Василий Васильевич Упоров, беспредельно любящий джаз и отдающий силы благородному делу воспитанию высокой джазовой культуры.

Ежегодно он проводит четыре джазовых фестиваля «Времена года», в рамках которого выделяются такие направления, как языковой, стилевой, экологический и авторского творчества. В 1998 году организован десятый,

а всего состоялось более тридцати. Лауреатами этих фестивалей стали такие известные джазовые артисты, как Диана Зиятдинова, Даниил Халиков, Ксения Айзель, Рустам Абдуллаев, сестры Юлия и Лилия Угай, а также десятки замечательных музыкантов-выпускников.

В декабре 2003 года во Дворце «Туркистон» состоялся Гала-концерт «Ella, Louis@Friends» фестиваля «Jazz Centru», где звучали вечно живые мелодии XX века. В программе фестиваля «Детская дорога к джазу» в ноябре 2006 года прозвучали: фолк, соул, эвергрин, кантри, джаз в исполнении учащихся и студентов музыкальных учебных заведений Ташкента, лауреатов международных и республиканских конкурсов, популярных ансамблей и исполнителей.

Показательно, что молодежь Узбекистана участвует в международных джазовых фестивалях. Так, в марте 2008 года ансамбль узбекских народных инструментов РСМАЛ им. Р.Глиэра был приглашен в Японию. Лауреаты Республиканского музыкального колледжа имени Х.Х.Ниязи подтверждают авторитет узбекской джазовой школы. Восхищают музыкальной культурой, сценическим обаянием и талантом сестры Юлия и Лилия Угай, активные участники международных фестивалей искусств. Успешно представляет Узбекистан на международных фестивалях талантливая саксофонистка Виктория Сапарова, завоевавшая Гран-при на джазовом конкурсе 2008 году в итальянском городе Ланчано.

Безусловно, Узбекистан как страна фестивалей набирает свою силу, главенствующим принципом, объединяющим представителей различных национальных культур, является идея мира, дружбы и единства, развития и укрепления международных контактов. Именно на это направлена пропаганда джазовой музыки, выявление и поддержка развития творчества молодых исполнителей, совершенствование профессионального мастерства и обмена творческим опытом, развитие восточной музыкальной культуры средствами джазового искусства.

З.А.Гапурова
*зав. литературной
частью ГАБТ им. А.Навои*

ГАБТ ИМЕНИ А.НАВОИ – 80 ЛЕТ

На протяжении более 60 лет одну из центральных площадей столицы Узбекистана украшает изящное здание Государственного Академического Большого театра им. А.Навои. Задуманное еще в 30-е годы XX века оно создавалось по проекту выдающегося архитектора А.Щусева, в течении почти 10 лет. Здание театра не просто смелое и замечательное по декору,

но самое главное оно отвечает вековым национальным эстетическим традициям.

Внутреннее убранство театра очень помпезно и торжественно. Каждый уголок вестибюля и боковых фойе украшен ганчевой вязью. Причем шесть боковых фойе используют орнаменты и приемы резьбы разных школ национально-декоративного искусства – ташкентской, ферганской, бухарской, самаркандской, хивинской и термезской. Из снежно-белой вязи выполнены стенные панно, потолки, из нее сплетены люстры, цветочным узором она лежит на зеркалах. Лучшие народные мастера, художники Узбекистана в самые тяжелые военные годы создавали это чудо. Их имена увековечены на мемориальных плитах в каждом зале. Небольшой, но очень удобный зрительный зал, рассчитанный на 760 посаженных мест, с хорошей акустикой, вот уже 60 лет каждый вечер принимает гостей. За время существования театра в этом зале побывало больше 10 миллионов зрителей. На его сцене прошло около 400 премьерных спектаклей. Шесть дней в неделю поднимается занавес и каждый раз зрителей ждет волшебная встреча с классическими образцами высокого искусства.

Однако, история самого театра началась задолго до того, как был заложен первый камень в фундамент здания театра.

Организованный в начале 20-х годов XX века театральный коллектив Мухиддина Кари-Якубова прошел долгий и трудный путь прежде чем оформиться в самостоятельный концерто-этнографический Государственный Узбекский Музыкальный ансамбль. Одной из его основных задач явилось создание концертного репертуара не только фольклорного характера, но и включающего новые, современные песни и драматические сцены. По всей республике искал и привлекал Кари-Якубов талантливых самодеятельных исполнителей, заботился об их профессиональном росте и образовании, мечтал создать полноценный театральный коллектив.

И вот в ноябре 1929 года на базе ансамбля был создан Государственный Узбекский Музыкальный театр. В труппу театра входило около 30ти молодых артистов и артисток, которые разыгрывали драматические сцены, пели и танцевали. Им аккомпанировал национальный оркестр, состоящий из национальных струнных, духовых и ударных инструментов. Газетные статьи и старые афиши того времени свидетельствуют о том, что музыкальный театр не только активно работал в Узбекистане, но и успешно гастролировал в Бельгии, Голландии, Франции, Англии, России. Кари-Якубов верно определил курс дальнейшего развития театра, создания не просто музыкального театра, а высоко профессионального театра оперы и балета.

В те годы с театром сотрудничали такие композиторы как Тохтасын Джалилов, Талибжон Садыков, Мухтар Ашрафи; драматурги – Камиль

Яшен, Гулом Зафари, Шарофиддин Хуршид; режиссеры – Музафар Мухаммедов, Таджи-Заде. Создается симфонический оркестр. Появляются музыкальные драмы «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» по поэмам Алишера Навои и балет «Пахта». Впервые в истории узбекского искусства музыкальная драма «Ичкарида» была исполнена в сопровождении симфонического оркестра под управлением Мухтара Ашрафи. В 1939 году состоялась премьера первой профессиональной оперы М.Ашрафи и М.Василенко «Буран», поставленная Э.Юнгвальд-Хилькевичем. С этого времени театр стал именоваться – Государственный узбекский театр оперы и балета. Репертуар обогащается произведениями классического наследия.

Период 1950-1960-х годов поистине ознаменован театральным подъемом. В 1947 году оперный театр вселился в новое современное здание, объединив узбекскую и русскую труппы. Старожилы Ташкента рассказывают при каких аншлагах шли спектакли «Дилором» М.Ашрафи и «Проделки Майсара» С.Юдакова. Пели оперные звезды – прославленные Народные артисты Узбекистана – Халима Насырова, Саттар Ярашев, Насим Хошимов, Карим Закиров, Гулям Абдурахманов и другие.

В марте 1948 года театру присвоено имя великого узбекского поэта Алишера Навои. За большие успехи в развитии и пропаганде оперно-балетного искусства Государственному театру оперы и балета им. А.Навои в 1959 году было присвоено звание «Академический», а в 1966 году – «Большой».

История узбекской оперы – это не только создание репертуара, но и воспитание кадров национальных исполнителей, режиссеров, дирижеров. Широко известны имена Народных артистов, Лауреатов государственных премий – Халимы Насыровой, Тамары Ханум, Мукаррам Тургунбаевой, Мухтара Ашрафи, Талибжона Садыкова, мастеров старшего поколения, стоявших у истоков оперного театра – Народных артистов Узбекистана – Мухиддина Кари-Якубова, Бабарахима Мирзаева, Карима Закирова, Музафара Мухамедова, Надиры Ахмедовой, Шаходат Рахимовой, Гуляма Абдурахманова, Эмиля Юнгвальд-Хилькевича, Михаила Давыдова.

В начале пятидесятых годов на сцене театра ярко проявлялись дарования многих выдающихся дирижеров и певцов – Дильбар Абдурахмановой, Абдугани Абдукаюмова, Саодат Кабуловой, Саттара Ярашева, Насима Хашимова и многих, многих других.

Яркий след в творчестве нашего театра оставили такие разные и самобытные мастера оперы как Заслуженные артисты Узбекистана Асад Азимов, Ойниса и Рафаат Кучликовы, Сасон Беньяминов, Роберт Борухов, Александр Леушкин, Тамара Данилова, Юрий Жданов, Шохида Тохтабаева. Шестидесятые годы принесли театру и зрителю становление и расцвет исполнительского мастерства Народных артистов Узбекистана Розалинды Лаут, Вячеслава Гринченко, Владимира Крюкова.

На протяжении десятилетий яркие спектакли ставили на сцене нашего театра такие крупные режиссеры как Заслуженные деятели искусств Георгий Миллер, Георгий Геловани, Заслуженная артистка Узбекистана Алла Мираленбаева.

Параллельно с развитием оперного искусства в Узбекистане зарождается и получает всеобщее признание балет. Развиваясь на основе национальной хореографии балетная труппа театра уже с первых лет своего существования стремилась избежать механического привнесения классической хореографии. Поиск органичного слияния двух компонентов – национальной и академической пластики был единственно правильным, плодотворным, качественно обогатившим танцевальный язык. С приходом в театр разносторонне талантливых балерин, выпускниц хореографических училищ, таких как Галия Измайлова, Клара Юсупова, Халима Камилова, Л.Баширова, И.Проценко, Б.Завьялов и чуть позже Бернара Кариева, В.Проскурина, балетный репертуар наряду с национальными спектаклями «Кашмирская легенда» Г.Мушеля, «Семург» Б.Бровцына (1964г.), «Амулет любви» М.Ашрафи (1969г.), пополняется классическим наследием: «Дон Кихот» Л.Минкуса, «Лебединое озеро» П.Чайковского, «Жизель» и «Корсар» А.Адана. Сегодня в балетном репертуаре театра более 20 названий спектаклей.

В 1990-е годы, связанные с начальным периодом независимости нашей страны, в театральной жизни произошли весьма важные изменения. Существенно расширились орбиты творческого сотрудничества театра с мастерами различных стран мира. Осуществились новые творческие международные проекты, – как, например, Первый Международный балетный фестиваль «Па-де-де». В Ташкент приезжали работать с симфоническим оркестром ГАБТ им. А.Навои дирижеры из Германии, Италии, Америки – У.Фогель, П.Д.Понелли, П.Лонго, Дж.Гварьерри, который поставил оперный спектакль «Богема». Режиссер из Италии С.Сальвато ставил в ГАБТ оперу «Риголетто», а свою интерпретацию Половецких плясок из оперы Бородина «Князь Игорь» предложил английский балетмейстер К.Беркут.

К важным переменам можно так же отнести большую свободу в определении репертуарной политики. Театр смог поставить давно планируемые спектакли балет «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, замечательный комический балет «Проделки Насреддина» С.Юдакова, оперы «Буюк Темур» А.Икрамова, «Омар Хайям» М.Бафоева, «Порги и Бесс» Дж.Гершвина, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти.

В эти годы с новой силой раскрылось дарование таких прославленных мастеров узбекской оперно-балетной сцены, как Народных артистов Узбекистана и Каракалпакстана Муяссар Раззаковой и Куркмаса Мухидинова, Заслуженных артистов Узбекистана Ольги Александровой, Гульшан Азизовой, Аваза Раджабова, Руслана Гафарова, Шукура

Гафурова, Дилором Якубовой, Рахматжона Латипова, Рината Титеева, Сайфиддина Рузикулова, Нормумина Султанова, Тамилы Мухамедовой, Амины Бабаджановой, Андрия Шалберкина, Вадима Геллертова. Их имена известны не только в Узбекистане, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Профессионализм признанных мастеров ГАБТ им. А.Навои высоко оценивается на зарубежных фестивалях и конкурсах.

Высокий творческий потенциал заявляет и следующее поколение артистов – Яника Багрянская, Анжелика Мухаметзянова, Сайера Хайретдинова, Елена Шавердова, Кирилл Борчанинов и др. и совсем молодые исполнители, обладающие не только энтузиазмом молодости, но и целеустремленностью, жаждой активного самовыражения, поисков своего пути в искусстве – Лятифе Абиева, Самандар Алимов, Джабраил Идрисов, Галина Голубкова, Рахим Мирзакамалов, Рада Смирных, Марина Полякова, Рамиз Усманов, Динара Мустахишева, Анна Иосифова, Алла Молдавцева, Надира Хамраева, Равшан Чарыев, Евгений Шарипов.

В годы независимости продолжают вести активную творческую деятельность режиссер Фирудин Сафаров и дирижер Дильбар Абдурахманова. Их очередные масштабные постановки оперы «Бал маскарад» Дж.Верди, «Лейли и Меджнун» Р.Глиэра и Т.Садыкова, «Самсон и Далила» К.Сен-Санса и недавняя премьера «Кармен» Бизе в новой сценической версии Сафарова и Абдурахмановой народных артистов, Лауреатов Государственной премии, профессоров – достойно увенчивает весомость их вклада в театральное искусство Узбекистана.

Последнее пятилетие принесло ГАБТ им. А.Навои дальнейшие существенные достижения. Приобрели новую глубину и упрочились новые международные контакты театра. Среди новых проектов в первую очередь выделяется успешное проведение Международного фестиваля оперного и балетного искусства «Ташкент Бахори» и фестиваля посвященного 150 летию Дж.Пуччини. В них приняли участие артисты из Италии, Испании, Японии, Латвии, России, Украины и Казахстана. Эти события имели весьма широкий общественный резонанс, способствовали ознакомлению узбекской публики с творчеством представителей других вокальных и балетных школ.

Укрепились творческие связи балетной труппы театра с балетной школой «Toyota City Ballet Company». Этими двумя коллективами была сыграна в Японии премьера нового балета Ф.Янов-Яновского по либретто И.Юсупова «Урашима Таро». При участии и спонсорской поддержки Италии и России был осуществлен целый ряд международных проектов, например, постановки оперных спектаклей «Любовный напиток», «Евгений Онегин», «Царская невеста».

15 апреля 2005 года состоялась премьера оригинального национального балета «Хумо» в хореографии Г.Алексидзе, на музыку – Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, художественного

руководителя театра – А.Эргашева. Это значительная композиторская работа было отмечена Государственной премией Узбекистана. Кроме художественного руководства и композиторской деятельности, Эргашев большое внимание уделяет дирижерской практике. Он ведет балеты «Раймонда», «Хумо»; оперы – «Царская невеста», «Проделки Майсары», «Сельская честь», «Флория Тоска».

На протяжении 80 лет жизни театра, становление и развитие его от малочисленного коллектива энтузиастов до высокопрофессиональных оперно-балетной труппы, симфонического оркестра и хора сотни людей отдавали этому высокому назначению свой талант, умение, а зачастую и всю жизнь. В театре много людей, которые работают в нем 30, 40, 50, а то и более лет. Не все из оставивших свой след в истории театра были названы в этом не большом буклете. Но пожалуй каждый кто однажды пришел в театр, кто связал с ним свои планы, стремления, жизнь, свой творческий потенциал достойны упоминания. 80 лет деятельности театра – это их история, это результат сложения многих индивидуальных усилий в одно общее, значительное и славное дело.

То, что мы имеем такой замечательный театр в нашей стране – величайшее достояние культуры Независимого Узбекистана.

Государственный Академический Большой театр оперы и балета имени Алишера Навои является неотъемлемой частью культуры Республики и вошел в золотую летопись истории Узбекистана.

Г.Ш.Абраров

*преподаватель кафедры
оркестрового дирижирования ГКУз*

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ М.ТАДЖИЕВА И ВОПРОСЫ ЕЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Симфоническая музыка Узбекистана в XX – начале XXI столетия является объектом, интересующим как исследователей – музыковедов, так, и дирижеров, исполнителей. Во многом это связано с развитием симфонического процесса в узбекской музыке. При этом среди различных симфонических жанров преобладает симфония. Интерес именно к этому жанру объясняется тем, что симфония является носителем универсального содержания, которое получило своеобразное преломление у композиторов различных стилевых направлений. К тому же симфония – один из тех жанров инструментальной музыки, сущность которого составляет философское осмысление жизненных явлений в масштабной форме.

Заслуженный деятель искусств Узбекистана Мирсадык Таджиев (1944-1996) – один из наиболее ярких представителей узбекской

симфонической музыки XX века. Жанр симфонии несомненно ведущий в его творчестве. Композитором создано девятнадцать симфоний¹, которые являются ценным достоянием узбекского симфонического наследия. Художник глубоко национальный по своей сути, с присущей ему склонностью к философскому обобщению жизненных явлений в сочетании с повышенной остротой эмоциональных переживаний. М.Таджиев создал произведения непреходящей художественной эстетической ценности, которые с интересом предоставляют дирижёру интереснейший материал для интерпретации. В симфониях он высказывал серьёзные размышления о действительности, о человеке, его духовном совершенствовании.

Одной из таких симфоний является его Третья симфония (1972), отражающая процесс взаимодействия различных художественных традиций, – все это получает претворение в музыке симфонии. Композитор опирается на профессиональные жанры традиционного наследия, Дирижёр должен прочувствовать и передать исполнителям строгость и сдержанность общего колорита. Композитор осмысленно отходит от жанровой тематики, углубляясь в философскую сферу (сильно ощутимо воздействие Д.Шостаковича). Отсюда эмоционально - образный перелом в музыке первой части – устойчивый, длительный пласт лирического размышления резко сменяется открытой действительностью (это подчеркнуто темповым сдвигом из *Adagio* в *Allegro*). Принципиальная новизна такого рода драматургии для узбекской симфонии заключается в том, что созерцание и действие, лирика и яркая динамика предстают как бы функционально уравненными. Несмотря на это, в симфонии преобладает лирический образ. Далее мы рассмотрим некоторые особенности дирижёрской интерпретации частей симфонии.

В первом разделе *Adagio*, где превалирует соло басового кларнета дирижёру следует обратить внимание на точное попадание на первую долю Ре-минорных аккордов у арфы и фортепиано. Это достигается за счёт правильно выверенного ауфтакта который дробится на шестнадцатые. Но важно, им не злоупотреблять, так как чрезмерное форсирование может сбить оркестрантов с психологического настроения и вызвать раздражение у музыкантов.

Амплитуду взмаха лучше минимализировать и не нарушая драматургию раздела провести главные темы у бас кларнета и альтовой флейты. При этом не теряя концентрации внимания в сопровождающих партиях.

Работая со струнной группой в данном разделе желательно соблюсти штрих *sensa vibrato* вплоть до цифры 7 тем самым, добиваясь постепенного нагнетания звука, особенно у первых и вторых скрипок. И как следствие привести их к *sub f* в пятом такте цифры 10. Далее подчеркнуть то, что

¹ Об этом см: Гафурбеков Т. Мирсодик Тожиев симфонияларига қийсий назар// Санъатшунослик масалалари. III т. –Т., 2006.

автор использует остинатность у всего оркестра тем самым, имитируя национальный усуль.

На наш взгляд главное здесь – это маркирование всех долей в 4 х дольном размере, что поможет достичь наиболее идеального ансамбля между духовой и струнной группами. При появлении сольных тем, таких как у труб в цифре 12 или у тромбонистов в цифре 13 не следует загонять темп вперед – это может привести к развалу в ансамбле между группами и общей потере темпо-ритмической линии.

Весьма важен переход ко второму разделу (*Allegro*). При кажущейся простоте пунктирного ритма у валторн необходимо добиться виртуозности его исполнения. Тем более, что это и есть лейттема всей симфонии. *Accelerando* к цифре 23 должно быть естественным и органичным.

Переключение нескольких тем и одновременное их сочетание требует к себе особого внимания начиная, с цифры 21 и до цифры 31.

В так называемой коде *Andante* мы возвращаемся к первому разделу части, с той лишь разницей, что вначале это было *adagio* а в конце *andante*.

Вторая часть симфонии *Presto* – колоритная токката, в основе которой лежит хорезмская народная песня «Овозинг сени» (на нее опирается и вторая тема, как бы вытекающая из первой).

Учитывая «скерциозность» этой части и авторское указание *Presto* следует найти наиболее оптимальный быстрый темп при этом, не жертвуя ритмическим рисунком. Оркестровый баланс необходимо составить так чтобы «медь» звучала звонко и остро, при этом, не давя на струнную группу.

Техническая сложность этой части состоит в том что, при чётком геометрическом построении фраз из восьми и из двенадцати тактов неожиданно появляется пяти тактное предложение, и здесь важно сфокусировать внимание на дирижёрскую сетку. Профессор В.Неймер рекомендует дирижировать условно на 4 или на 3 в зависимости от построения фразы, тем самым не одобряя дирижирование просто на «раз»

Стремительный темп, биение упругого токкатного ритма, острота гармонического фона – все это раскрепощает потенциальную энергию народного напева, усиливает характеричность образа. Композитор искусно имитирует звучания узбекских народных инструментов (чанг, рубаб, гиджак, сурнай, карнай) и их ансамблевых сочетаний. И вместе с тем хотелось бы отметить многозначность музыки: юмор здесь подчас оборачивается злым гротеском.

Третья часть *Largo* возвращает к философски углубленному настроению первой части. Сфера лирики соединяется со сферой героизма (чему немало примеров в музыке Шостаковича). Тембр английского рожка, воссоздает жалобно щемящее звучание сурнай. В этой части, как и в предыдущей, наблюдается жанровое воссоединение: национальной

лирической песенности, скорбной маршевости, ламентности свойственные по традиции медленным частям симфонических циклов.

Если третья часть вызывает ассоциации с первой, то финал Allegro словно перебрасывает арку ко второй и отражает стихию стремительно вихревого движения, опосредовано претворенной танцевальности, открытой динамики. Но, в этой музыке слышится то праздничное народное веселье, то настораживающие признаки «злой» наступательной энергии.

В исполнительском плане третья часть не представляется сложной. Но, тем не менее, здесь встречаются свои тонкости. Так, например, следует добиться синхронного рикошета у струнных имитирующих «нола» гиджака в самом начале. Немаловажно и то, что автор чередует размеры с двух на трёхдольные. Этот полифонический приём можно обратить в свою пользу, требуя с музыкантов динамическую и штрихованную слаженность. Не следует форсировать звук в 7 цифре – это может привести к тому что, в цифре 8 соло «труб» на фоне тутти может прозвучать тускло. Особо следует отметить, то, что важную роль здесь играет ювелирное использование авторских указаний, которые очень грамотно и доходчиво приведены в виде сносок.

Четвертая часть Allegro представляет собой наиболее сложную в техническом плане часть. Решающую роль здесь играет идеальный строй медных духовых (в середине части звучит скорбный хорал), тромбоны играют мелодию в национальном духе.

В разделах Allegro не стоит идти на компромиссы в темповом отношении. Следует добиться наиболее быстрого темпа, при этом не жертвуя выигранностью всех тем.

В цифре 1 необходимо добиться максимально сконцентрированного звука при штрихе *marcato* у струнных (играть у колодки).

На протяжении всей экспозиции, разработки и репризы звучит тема у деревянных духовых. Здесь стоит обратить внимание на абсолютный унисон у всей группы в штрихе «легато», так как могут возникнуть проблемы с редко используемым сегодня Ми-бемоль мажорным кларнетом. Далее вступают тромбоны с темой «клича». Им так же нужно играть остро в штрихе *marcato*, но не укорачивать длительности. Эту тенденцию необходимо упреждать с первой же репетиции.

Начиная с цифры 7 могут, возникнуть сложности и со струнной группой играющей в штрихе *collegno*. Так же ни в коем случае нельзя позволять себе «сажать» темп, иначе можно развалить всю часть. В данном разделе оркестр надо сбалансировать так, чтобы партия фортепиано и деревянно-духовых звучала на переднем плане.

В цифре 24 мы приходим к апогею всей симфонии. Удары в *sf* следует играть очень хлестко и жестко при этом, не затягивая «восьмые». Медной группе рекомендуется, играть раструбами вверх подчеркивая завершающий призывный клич.

Третья симфония М.Гаджиева – одно из ярких произведений современного узбекского симфонизма. Она и подытоживает определенные поиски в национальной симфонии, и открывает новые перспективы. В ней органично переплетаются «восточное» и «западное», «современное» и «традиционное». Думается, что данная симфония будет вдохновлять как начинающих дирижёров, так и зрелых музыкантов. Ибо, на материале этой симфонии можно воспитать не одно поколение дирижёров-симфонистов.

С.А.Гафурова
ЎзДК махсус фортепиано
кафедраси доценти

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВНИНГ БИРИНЧИ ФОРТЕПИАНО КОНЦЕРТИ

«Мен, композитор худди шоир, жангчи,
мусаввир сингари инсонга ва халққа
хизмат қилишга чақирилган, деган
ишончли маслакка қўшиламан. У
инсон ҳаётини безаши ва уни ҳимоя
қилиши лозим. У аввало ўз санъатининг
фуқароси бўлмоғи, инсон ҳаётини мадҳ
этноғи ва инсонни ёрқин келажак сари
етақламоғи шарт. Санъатнинг мустақкам кодекси
менинг нуктаи назаримда шундайдир».

С.Прокофьев

XXI аср бошида ўзига хос асрлар алмашинувини ҳосил қилувчи бадий воқеликлар қизиқиш уйғотмоқда. Шу боис конференция иштирокчилари эътиборини XX аср бошларида яратилган энг ёрқин асарлардан бири бўлмиш – Сергей Прокофьевнинг фортепиано ва оркестр учун ёзилган Des-dur, op. 10. Биринчи концертига қаратмоқчимиз. Композитор томонидан яратилган ушбу асар, XX аср концерт жанри ривожига айрим тенденцияларни белгилаб берувчи, ўша давр учун дадил ва новаторлик намунаси бўлди. 1911-1912 йилларда ёзилган ва ёш ижодкор фаолиятида йўналтирувчи пункт саналган бу концерт, композиторнинг мустақил изланишлари оқимини белгилаб берди ва айни пайтда XX аср мусиқа санъати ривожига эстетик тенденцияларни ўзида акс эттирди. Прокофьевча новаторлик, худди унинг истеъдоди каби – ёруғлик ва илиқликнинг битмас-туганмас манбаи, қуёш қувватининг улкан заряди, ҳаётга интилиш ва унинг учун курашишдир. Дунёни ва ҳаётни соғлом тарзда, ёруғлик, шодлик билан идроклаш, унинг фортепиано учун ёзган соната ва концерт каби монументал асарларининг оптимистик концепциясини ҳам белгилаб берди. Шундай қилиб, Биринчи концертининг

бош, дастлабки образли коллизияси – бу тўхтатиб бўлмас ҳаётини оптимизм, чексиз куч, иродали ғайрат ва қувватни яратишдир. «Асарнинг бутун тонуси эътиборни ўзига жалб этади, – дея таъкидлайди, фортепиано мусиқаси тадқиқотчиси А.Алексеев, – у тетик, шижоатли, ёшлик ҳиссиётлари-ю, маънавий ва жисмоний соғлиқ билан йўғрилган (ўз вақтида ушбу концерт мусиқасидан ҳатто «футболга хос» унсурларни ҳам топишган)»¹. Айтиш керакки, спорт асоси С.Прокофьев табиатига умуман олганда хосдир. Чунки у спортни жуда севарди, ўзининг спортчиларникидек қиёфасини ҳатто кийган костюмлари билан бўрттириб, спорт машқларига мусиқалар ҳам ёзган. Композитор ижоди замонавий ҳаёт, унинг ритми ва пульсига ҳамоҳанг эканлигини, шунингдек, замонавий баркамол авлодни тарбиялаш ғояларига тўлақонли мос келишини ҳам таъкидлашни истардик. Мисол учун мустақил Ўзбекистонда ёш авлодни маънавий ва жисмоний тарбиясига, миллатнинг руҳий ва жисмоний соғломлигини ривожлантириш омили бўлган ижод ва спортга катта эътибор қаратилмоқда ва бу борада С.Прокофьев мусиқаси, хусусан биринчи фортепиано концерти ўсиб келаётган ёш авлоднинг баркамол бўлиб ривожланишида ниҳоятда муҳим аҳамият касб этади.

Ушбу концерт Петербург консерваториясида С.Прокофьевга дирижёрликдан сабоқ берган Н.Н.Черепнинга бағишланган бўлиб, ёш композиторнинг ўзига хос ижодий декларацияси эди. И.Нестьев таъкидлаганидек: «Муаллифнинг ўзи уни «бу биринчи асарим, у озми, кўпми етилган, зеро унда фикр ва унинг бажарилиши мавжуд», – деб ҳисоблаган» (бу ерда биринчидан фортепиано ва оркестр мутаносиблигининг усуллари хусусида, иккинчидан, бир қисмли «поэмали» структуранинг ноёб талқини ҳақида сўз борган)². Асарда йирик аккордли-октавали техникани энг мураккаб акробатик сакрашлар ва бисерли-пассажи-этюдли техника билан мутаносиблаштирган ўзига хос прокофьевча пианизм ёрқин намоён бўлади.

С.Прокофьевнинг ўзи Биринчи концертни консерваториянинг битирув имтиҳонида илк бор ижро этганда Петербург профессорларининг каттик ғазабига дучор бўлган ва Петербургнинг газета-ю, журналларида у ҳақда турли хил фикрлар билдирилган эди. Ушбу асарни «мусиқий ахлат» дея атаган ва унинг муаллифига «кўникиш кўйлагини» кийдиришни талаб қилган танқидчиларнинг яқсон қилувчи баҳолари билан бир қаторда ижобий фикрлар ҳам бор эди. Шундай қилиб, Н.Черепнин мазкур концертни «ўта истеъдодли» дея тахмин этган бўлса, Н.Мяковский, В.Держановский ва бошқалар янги асарни ҳайрат билан қабул қилишди.

Хўш, академик тарзда созланган профессорлар ва консерватив танқидчиларни шу даражада ғазаблантирган нарса нима эди? Бу албатта,

¹Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. –М., 1969. –С. 327.

²Нестьев И. Прокофьев. –М., 1957. –С. 58.

концертнинг мунозаралилигига сабаб бўлувчи ўткирлик ва дадиллик: бу янги, ўзига хос фортепиано тилининг декларацияланиши эди. Бироқ С.Прокофьев ушбу концертни «янгилик билан ўралган» шунчаки бир ғайриоддий асар сифатида яратмаган эди.

У ўзини, йигирма ёшлик ўсмирни шўх, барчага ва бутун борлиққа қарши чиқувчи қилиб ифодалади.

Концерт илк бор оммавий тарзда муаллиф ижросида К.Сараджев бошчилигида 1912 йилда Москвада янгради ва фақат икки йилдан кейингина 1914 йилда улкан муваффақиятга эришди ва композиторни А.Рубинштейн номидаги мукофотга сазовор этди.

С.Прокофьев асари – XX аср фортепиано адабиётидаги классицистик концертнинг биринчи намунасидир. Унда муаллиф нафақат XVIII ва XIX аср бошларида яшаб ижод этган, балки кейинги ўн йилликлар композиторларининг ижодий тажрибаларини ҳам умумлаштиради. Натижада кўплаб ноёб қирраларга эга бўлган концерт асарининг янги тоифаси вужудга келади. Бунда композитор асар драматургияси, динамизм мутаносиблиги, ривожланишнинг аниқлик билан, яхлит композицион ихчамликка интилиши муаммосини дадил еча олган. «Биринчи фортепиано концертида – дея таъкидлайди Э.Денисов, – С.Прокофьев Ф.Листнинг Es-dur концерти шаклига яқин бўлган, аниқ ички туркумли бўлинишларга эга, бир қисми романтик концерт шаклини қўллайди»¹. С.Прокофьев концертининг барча асосий бўлимлари бир-бирларидан катта паузалар, суръат, тоналлик ва фактура алмашинувлари билан ажратилган.

Экспозиция Des-dur тоналлиги билан, Andante assai ва Allegro Scherzando каби ўрта бўлимлар эса B-dur тоналлиги билан қуршалган. Реприза кўзгули ва у экспозициянинг асосий материални қисқартирилган кўринишда бош тоналликда эшиттиради. Чолғу концерти тадқиқотчиси Л.Раабен композиторнинг бу асарида олдклассик вивальдича концерт тузилмасини ёдга солувчи қирраларни, хусусан tutti ва solo бўлимларининг контрастли алмашинувини, бошланғич остинатоли мавзу бажарадиган рефрен, ритурнель усули ролини кўра билди. «Айнан рефрен каби, – деб ёзади Л.Раабен, у (яъни, худди Вивальдидагидек – туттийно оркестрда келади) яна икки марта концертнинг ўртасида янграб, яқунга хотима-репризадек ўтиб келади»².

С.Прокофьевнинг биринчи концерти виртуозли, ёрқин, сололи ва оркестрли лавҳаларга бой бўлиб, пианиночига ўз маҳоратини намойиш этиш, рояль захираларидан мукамал равишда фойдалана олиш имкониятини яратиб беради. Концертнинг муҳим ижровий муаммоларидан бири ритмдир. Асарнинг биринчи тактлариданок, мусиқа ўзининг бўйсунмас қуввати, метиндек ритми ва октаваларнинг залворли кадамлари

¹ Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева //С.С.Прокофьев. Статьи и исследования. –М., 1972. –С. 156.

² Раабен Л. Советский инструментальный концерт. –Л., 1967. –С. 25.

билан тингловчини чулғаб олади. Мақсад сари интилувчанлик хисси, куй таянч товушларининг қатъий таъкидлари орқали яралади. Фактуранинг ўзидаёқ образ семантикаси жамланган: тезис-формуланинг қатъий уч карра такрори билан янговчи куй ҳаракатининг интилувчанлиги, ёш ижодкорнинг муҳим ҳаётий қатъияти, ҳаётий ва ижодий дунёқарабини таъкидлайди. С.Прокофьевнинг композитор ва пианиночи сифатида шаклланаётган даврида яратилган Биринчи концерт, унинг ўсмирлик максимализмини, ҳаётни жўшқинлик билан ҳис этишини акс эттирдикки, бу ҳолатни композитор ижодининг тадқиқотчиси И.Нестьев яхши таърифлаб берган: «Дид ва бадий қизиқишларнинг бу каби дадил алмашинуви бевосита, гўзал рамзлар ва нафис колоритни техник равишда севиш эндиликда, беҳаловат ва асабий кайфиятни енгилга қодир бўлмаган даврларнинг кескин бурилиш муҳити билан боғлиқ бўлди»¹.

Айнан ритм ўйини концерт образларининг шиддатли алмашинувини яратиб беради. Изчил тоққатали ритм яккахон партиясидаги концентратланган виртуозли асос ривожини сифатида қабул қилинади. Тингловчи олдида ҳаракат, ўйин ва спортга ташна ёшлик дунёси янада тўлиқроқ намоён бўлади, – дея таъкидлайди А.Алексеев. Метроритм (вазну-усул) алмашинуви деярли ҳар сафар кайфиятнинг ўзгариши, мусиқа характери, шунга кўра садо колористикаси билан ҳам боғлиқлиги эътиборни тортади.

Бош партия мусиқа оқимининг мозаик ҳаракатини С.Прокофьев учун ўта сеvimли бўлган тарантелла қиёфасини олувчи бир турли фактуравий формулаларга умумлаштиради. Ҳайдовчи импульсларнинг изчил занжирида яккахон куйнинг таянч товушини ҳис этиши жуда муҳимдир. Ушбу ижровий усул билан бош партияни бутун асар ривожининг энг динамик кучи сифатида ажратиб кўрсатишга эришилади. Шиддатли, бўйсунмас фаол ҳаракатли бўлимлардан сўнг тингловчига жорий бўлган анъаналарга риоя қилган ҳолда дам бериб, лирик мавзуни киритиш лозим эди. Аммо С.Прокофьев бошқа йўлдан боради. У ҳаракатни фақат бирозгина секинлатди, унинг жанр доирасига марш-юришни киритиб, тарантелланинг қуёшли мажори билан маюс минор ладтоналлиги ўртасидаги контрастни ажратиб кўрсатди.

Экспозицион бўлимнинг авжига айланувчи ва шодлик ҳамда ёруғликни тантана қилувчи ҳаётий фаолликни янги куч билан таъкидловчи якунловчи партия ўта қизиқарли ечим топган. Шундан сўнг ёш Прокофьевнинг энг шоирона лирикаси янграй бошлайди. Бу уйғонаётган кўклам табиати фонидаги ёш қалбнинг камолидир. Яккахон партияси С.Прокофьевнинг индивидуал ёзув услубига хос мураккаб найрангларга тўла: бу куйнинг қиррали кенг юришлари, гаммасимон фигурацияларнинг бўрттирилган тўғри йўналишли парвозлари, композитордан уч сатрли

¹ Нестьев И. Классик XX века //Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. –М., 1962. –С. 19.

партитура ёзувини талаб этувчи яккахон партиясининг ярим мелодик ривожланишидир. Ифодали садога эришиш учун пассажлар вазмин суръатдаги батафсил меҳнатни талаб этади. Ўнг ва чап қўл партияларида ритмнинг турли хил кўриниши кузатиладики, бу ҳам пианиночидан махсус эътиборни талаб қилади.

Унча катта бўлмаган токката-скерциоли ривожловдан сўнг реприза (такрор) келади. Экспозиция материални бирмунча қисқартириб, ёндош партия яратган контрастни силлиқлаштирган С.Прокофьев, яқунловчи бўлимга шиддатли ривожланиш беради. Худди экспозицияда бўлгани каби у, муқаддима мавзусига интилади; муқаддима мавзуси учинчи марта айниқса тантанавор янграб, бутун асар авжига қадар ўсиб боради. Асарнинг муқаддима мавзуси билан хошияланиши, композициянинг структуравий тугаллигига, шунингдек, образларнинг мазкур бўлимларни яқунловчи ҳаракатларининг ўсишига олиб келади. Концертнинг ушбу бўлимлари устида ишлаётганда динамиканинг барча босқичлари тўғрилигини текшириш лозим. Бу биринчи навбатда муҳим бадиий топшириқларни ҳал қилувчи *ff* ва *fff* каби нюансларга тааллуқлидир.

Концерт устида ишлаш жараёнида асосий эътиборни яккахоннинг ҳар бир муносабати маъносига бирмунча мос келувчи оҳангларни излашга қаратиш лозим. Иборалар маъносини ёритиш билан бирга куй ижросининг нутқли ифодасига эришиш керак: у мазкур асарда декламацион табиатга эга.

Яккахон олдида турган асосий ижрочилик вазифалари – фактура устида синчковлик билан ишлаш, мусиқий матонининг барча қатламларини ажратиб кўрсатиш, ҳаракатнинг линейар шаклларини садолантиришдан иборат. Педаль ҳажмдор жарангни яратишга ёрдам беради; уни аниқ товуш материални садолантириш учун қўллаш керак. Ижро давомида фактуранинг барча компонентлари, ҳар бир тафсилоти тенг даражада эшитилиб туриши лозим.

Суръат-ритм драматургиясига махсус эътибор қаратилиши зарур. Концерт суръат алмашинуви ва агогик лаҳзаларга бой. Пианиночи суръат босқичлари ва ижрочилик тавсияларига тааллуқли бўлган барча муаллифлик кўрсатмаларини диққат билан ўрганиши лозим. Концертнинг барча бўлимлари ўртасидаги ўзаро алоқаларни тафаккур этиш, унинг умумий композицияси ва бутун драматургиядаги мусиқий шаклнинг ҳар бир бўлими ролини тушуниб олиш айниқса муҳим. Пианиночи мазкур асарга айнан нима яхлитлик, ихчамлик, куч ва азимликни бера олишини англаб етиши лозим. У бундай лаҳзаларни қай тарзда ажратиб кўрсатишни билиши керак ва шу йўналишда жиддий ва пухта ишлаши зарур. Яъни, ушбу асарнинг илмий-услубий адабиётини ўрганиши, грампластинкаларини тинглаши, CD ва видеоёзувларини кўриши лозим.

С.Прокофьевнинг Биринчи фортепиано концерти XX аср классикаси бўлиб, бутун дунё мусиқачилари томонидан унинг кўплаб, ранг-баранг

интерпретациялари (ижро талқинлари) яратилган. Мазкур асарнинг энг ёрқин ижрочиси С.Рихтердир. Унинг ижро санъатида айнан С.Прокофьев ижрочилик услубига яқин бўлган органик холислик қирралари мавжуд. У бир томондан жасурлик босими ва иродали фаолликни ифода этса, бошқа томондан лирик фикрлар жиддийлиги ва хушоҳанг куй чизмасининг софлигини тасвирлайди. С.Рихтердан ташқари бу концертни Я.Зак, М.Воскресенский, Д.Башкиров, Р.Керер ва яна кўплаб буюк мусиқачилар ижро этганлар.

Ушбу асар республикамиз пианиночиларининг ҳам ижрочилик ва педагогик репертуарига кириб келди. Шу ўринда эътиборингизни бутун жаҳонга машҳур пианиночи, Россия Федерацияси халқ артисти, Тошкент давлат консерваторияси тарбияланувчиси Р.Керер томонидан амалга оширилган асар интерпретациясига қаратмоқчимиз. Зеро, унга С.Прокофьев мусиқаси жуда яқиндир. «Керер – йирик шакл устаси: унинг ижодий муваффақиятлари каторига И.Брамс (Биринчи), С.Прокофьев (Биринчи), С.Рахманинов (Иккинчи) концертларининг киритилиши бежиз эмас»¹. Р.Керердан ташқари ушбу концертни Тошкент сахналарида халқаро танловлар ғолиблари Э.Миркасымова ва В.Смолянинова (70-йиллар) ҳам маҳорат билан ижро этдилар. Шунингдек, З.Каримованинг (О.Юсупова синфи) консерватория юбилейидаги ижроси (1988), З.Сафарова, Б.Хақназарова (А.М.Геккельман синфи), Э.Алимов (О.Юсупова синфи), М.Мақсудов (М.В.Гумаров синфи) каби талабаларнинг турли йилларда ўтказилган республика танловларидаги ижролари ҳам тингловчиларда яхши таассурот қолдирди. Бу танловларда уларнинг барчаси совриндор бўлдилар.

XXI асрнинг биринчи ўн йиллигида талабаларнинг янги авлоди худди шундай иштиёқ ва илхом билан ушбу асарни ижро этдилар. Булар Э.Абдуллаева (О.Юсупова синфи, 2004) ва Д.Абдурашидовалардир (Э.Миркасымова синфи, 2009).

С.Прокофьевнинг Биринчи концерти ўзининг позитив концепцияси, кескин фантазияси ва айни пайтда енгиллиги-ю, спортга хос ҳаётий қувноқлиги билан бизнинг давримизга жуда ҳамоҳангдир. У композиторнинг барқарор гармоник идрокени намойиш этган. Айнан шу асар С.Прокофьев услубининг классиклашувига сабаб бўлди, айнан шу қирралар унинг кейинги асарларида ажойиб тарзда ривожлантирилди.

¹ История фортепианного, камерного, ансамблевого исполнительства в Узбекистане. –Т., 1989. –С. 52.

У.З.Имамов
доцент кафедры
струнных инструментов ГКУз

РОЛЬ КОНКУРСОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ РАЗВИТИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Обретение Узбекистаном независимости открыло перед музыкальным искусством широчайшие, ранее неизведанные горизонты творчества, предоставило благодатную возможность музыкантам республики продемонстрировать своё мастерство на различных музыкальных конкурсах. Указы Президента Республики Узбекистан И.А.Каримова, Постановления Кабинета Министров, направленные на поддержку творческой молодёжи явилось важнейшим стимулом для творческого роста одарённой молодёжи. Ежегодно в Узбекистане проводятся разнообразные конкурсы различных рангов: республиканские, городские, районные, вузовские, кафедральные. Их цель – выявить талантливую молодёжь и предоставить ей возможность дальнейшего творческого роста, оценить творческое дарование, утвердиться яркой творческой личности в современном музыкальном мире.

Участие молодого музыканта-исполнителя в конкурсе – задача очень сложная как в профессиональном, так и в психологическом отношении. Это не только профессиональная, но и психологическая проблема, требующая от участника конкурса сильных волевых, лидерских качеств, смелости, выносливости, готовности к победам. Участие в конкурсе требует от артиста умения творческого общения с соперниками. Оно предполагает огромное чувство ответственности за свою национальную исполнительскую школу, за своего педагога, наконец, за свою страну, которую молодой музыкант представляет на международном конкурсе.

Любой конкурс – это прекрасная школа, где музыкант может очень многому научиться и обрётённый опыт может способствовать успехам в дальнейших конкурсах. Участие в конкурсе требует прежде всего повседневной тщательной и кропотливой работы, неустанного труда. Каждое участие в конкурсе ставит перед музыкантом определённую сверхзадачу, которую необходимо решить и достигнуть желаемого результата. Это развивает волевые качества личности, формирует индивидуальные особенности и мотивации поведения артиста. Участие в конкурсе требует максимальной концентрации волевых качеств музыканта. Максимальная звукотворческая воля необходима музыканту для того, чтобы продемонстрировать своё мастерство, результаты всей предшествующей подготовки к конкурсу, проявить себя талантливым вдохновенным интерпретатором музыки. Таким образом, психологический фактор в конкурсном состязании имеет важнейшее значение. Как очень

точно замечает профессор Рауф Кадыров: «Для того, чтобы удачно выступить на концерте или сыграть на экзамене или зачёте, музыканту необходимо быть в состоянии оптимальной концертной активности. Оптимальное концертное состояние по своим психологическим параметрам соответствует тому, что у спортсменов называется максимальное боевое состояние. Поэтому будет логично рассматривать подобное состояние как и в спорте, по трём важным параметрам – физическому, эмоциональному и умственному»¹. Сказанное психологическое наблюдение в ещё более полной мере относится к выступлению музыканта на конкурсе.

Участие в конкурсе – это незабываемое событие как для молодого музыканта, так и для его педагога, переживающего за каждый момент участия своего питомца в состязании. Это плоды его работы, его размышлений и творческого труда. Естественно, что участие в конкурсе не должно являться самоцелью и педагог может выдвигать на конкурс ученика, способного в перспективе проявить индивидуальные способности яркой творческой личности. В Узбекистане огромное внимание уделяется выявлению музыкальных способностей уже в период обучения в школах, лицеях, колледжах и в консерваторию часть поступают молодые музыканты, имеющие лауреатские звания, награды, номинанты Государственных премий, обладатели Гран-при, различных слушательских призов.

Успешное выступление – это не удовлетворение своего собственного тщеславия, это прежде всего мерило исполнительских способностей, причём не только профессиональных, но и человеческих, личностных качеств. Успешное выступление на конкурсе – это безусловно залог тщательной предварительной подготовки, в которой исключительна велика роль педагога-наставника. Оттого как проходила эта подготовка к участию в конкурсе во многом зависит степень успеха конкурсанта. Победа на конкурсе это не только победа конкурсанта, но и прежде всего его и педагога, вложившего в своего питомца все свои силы, талант и педагогическое мастерство.

В этом смысле я могу гордиться своими учениками, завоевавшими награды на престижных международных конкурсах и принесших славу и авторитет на нашей исполнительской школе, педагогу и естественно своей родине. Назову только несколько фактов участия моих учеников. Воспитывая моих учеников, я стремлюсь к их гармоническому развитию как творческих личностей и готовлю их к участию в исполнительских конкурсах различных рангов и прежде всего международных. Причём это участие в конкурсах не только солистов, естественно, виолончелистов, поскольку я веду на протяжении многих лет класс специальности

¹ Кадыров Р. Музыкальная психология. –Т., 2005. –С. 38.

виолончель, но и камерных ансамблей, в частности смычкового квартета. Это тоже специальный класс, которыми я руковожу на протяжении многих лет. Хочу подчеркнуть, что педагогу, готовящему к участию в международных конкурсах своих питомцев, необходимо самому активно выступать, что я и делаю, участвуя как солист, ансамблист и как дирижёр, то есть иначе говоря нахожусь в концертно-исполнительской форме.

Очень полезно педагогу, занимающемуся подготовкой молодых музыкантов к конкурсу проводить мастер-классы. Так, например, в 2000 году я провёл Международный мастер-класс по струнному квартету в Бишкеке (Кыргызстан). Я подготовил к проведению этого мероприятия своих питомцев – струнный квартет в составе: О.Юханинова (первая скрипка), М.Худайбергенов (вторая скрипка), А.Давайтитис (альт), Н.Юсупова (виолончель). Их выступление было очень высоко оценено зарубежными коллегами и струнный квартет Государственной консерватории Узбекистана был удостоен Международного сертификата. В рамках мастер-класса я познакомился с ведущими специалистами в области смычкового искусства различных стран мира и завязал с ними творческие контакты. Это исключительно важно для дальнейшего успешного развития исполнительского искусства республики.

Невозможно упомянуть всех побед моих учеников на международных конкурсах в годы независимости и назову из них некоторые, наиболее значительные, на мой взгляд, достижения и победы. Таких побед у нас более всего в Казахстане, потому что мы своевременно узнаём об исполнительских конкурсах в этом государстве и успеваем качественно подготовиться. Другая причина – территориальная общность и возможность быстро и без больших материальных затрат отправиться в Алматы или Астану, Шымкент для участия в состязаниях. Так, в 2000 году Наргиза Юсупова была награждена Почётной грамотой за участие в Международном конкурсе виолончелистов в Алматы (Казахстан), в 2003 году она завоевала Золотую медаль и I премию на Ташкентском городском конкурсе, в 2003 году Наргиза получила Гран-при на Международном конкурсе виолончелистов в Алматы, в 2000 году Наргиза участвовала в XXX Международном конкурсе виолончелистов в Белграде (Сербия). Помимо того я могу с полным основанием гордиться успехами моей ученицы и как ансамблиста – участника струнного квартета, ставшего также лауреатом ряда конкурсов.

Большие успехи делает Ойбек Имамов, на сегодняшний день лауреат многих Международных конкурсов и фестивалей. Назову одну из его побед – участие в Международном конкурсе виолончелистов в 2006 году в Алматы, где Ойбек завоевал I премию. Талантливый виолончелист завоевал Гран-при – 2006 по номинации виолончель в Международном фестивале творческой молодёжи «Шабьт» («Вдохновение») в 2006 году в Астане. На этом же фестивале мои ученики Ойбек Имамов и Дониёр

Зупаров удостоились по этой же номинации соответственно первой и третьей премий. Искусство узбекских молодых музыкантов было высоко оценено в прессе. В газете «Мир новостей Узбекистана» подчёркивалось: «Ойбек Имамов получил ещё и приз за лучшее исполнение произведений казахских композиторов»¹. Быть удостоенным трёх наград только на одном фестивале – это и не высочайшая награда педагогу за его труд и старания, за его опыт и мастерство в подготовке молодых кадров музыкантов-исполнителей. Также как и Н.Юсупова О.Имамов активный и незаменимый участник струнного квартета «Феруз», который был создан шесть лет тому назад и за эти годы завоевал широкое признание не только на родине, но и за рубежом, стал лауреатом престижных международных конкурсов камерных ансамблей. В составе квартета талантливая молодёжь: Динара Сабитова (первая скрипка), Феруза Норматова (вторая скрипка), Айбек Аширматов (альт), Ойбек Имамов (виолончель). В репертуаре коллектива произведения различных стилей и направлений от классики до современной узбекской квартетной литературы. В 2007 году квартет принял участие в X Международном конкурсе камерных ансамблей в Астане и стал лауреатом II премии. В 2008 году он стал лауреатом Международного конкурса в Мюнхене (Германия), проводимого в этом городе ежегодно, где он завоевал приз «Надежда».

Подготовка к конкурсу имеет свои правила, своё методичку, которые необходимо учитывать если стремиться достичь желаемых результатов. Подготовка к конкурсу начинается не с того момента, когда становится известно о том или ином конкурсе и для участия в нём подаётся заявка, а гораздо раньше, когда педагог задаёт ученику определённое произведение для разучивания и начинает работать с ним над этим произведением. Важное значение имеет правильный выбор того или иного конкурса, в котором предполагается принять участие, уверенность в своих силах и настрой на состязание, боевая готовность к соревнованию.

Участие в конкурсе требует от музыканта-исполнителя многих затрат – физических, эмоционально-психологических, материальных, но оно сможет окупиться радостью победы, счастьем творческого общения, профессионального роста, обретением знаний и опыта. Роль конкурсов исключительна велика на уровне воспитательном, поскольку они прививают ученике волевые качества, формируют творческую личность, помогают утвердиться с своим назначением в творчестве. Победа на конкурсе приносит успех не только участнику, но и его педагогу, исполнительской школе и, шире – государству, которое он представляет в Международном соревновании. Всё это делает значение конкурсов исключительно важным, судьбоносным в жизни молодых музыкантов и исторически этапными в утверждении профессиональных основ

¹ Узбекская школа виолончели – на высоте // Мир новостей Узбекистана. 2006, №27.

национальной музыкальной культуры, её авторитета в мировом музыкальном пространстве.

Ш.У.Саидова
старший преподаватель
кафедры эстрадного пения ГКУз

НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ О БАТЫРЕ ЗАКИРОВЕ

Одна из интересных творческих работ Ташкентского театра музыкальной комедии (оперетты) – новый спектакль о Батыре Закирове. С именем этого выдающегося артиста неразрывно связано становление и развитие эстрадного искусства республики. Творческой деятельности династии Закировых посвящена очень интересная и содержательная кандидатская диссертация Гулшаной Турсуновой¹. Многогранная личность Батыра Закирова неотделима от музыкального театра. Он интересовался драматургией, режиссурой, театральным искусством, создал ряд оперных либретто, среди которых либретто к опере «Леопард из Согдианы» Икрама Акбарова. Поэтому неудивительно, что личность Батыра Закирова стала героем спектакля.

В последние годы деятельность этого театра активизировалась, расширился диапазон возможностей, стала характерной тенденция к разработке серьёзных нравственных проблем, отражению сложных человеческих взаимоотношений, углублённый психологизм. Художественный руководители театра, главный режиссёр Сергей Каприелов и главный дирижёр заслуженный деятель искусств Узбекистана Батыр Расулов ведут интенсивный поиск новых форм работы, обогащения репертуара новыми интересными спектаклями, оригинальными решениями классики и современной темы, ощущается стремление коллектива создавать спектакли, глубоко волнующие зрителя, совершенствовать театральный организм во всех его компонентах, развивать творческую инициативу и поиск, осваивать новый репертуар.

Одним из таких оригинальных спектаклей стал спектакль о Народном артисте Узбекистана, выдающемся узбекском эстрадном певце, писателе, поэте, либреттисте Батыре Закирове с поэтическим названием «Сердце на ладони». Авторы пьесы В.Баграмов и С.Мухамедов назвали его притчей о Певце в двух действиях. Обращение к притче – малому дидактико-аллегорическому жанру, заключающему в себе поучение, назидание, жизненную мудрость, широко распространённому на Востоке не

¹ Турсунова Г. Карим Закиров ва унинг сулоласи – XX аср Ўзбекистон мусика маданияти кесимида // Санъатшунослик номзоди илмий даражасини олиш учун тақдим қилинган диссертацияси автореферати. –Т., 2007.

случайно. Такое универсальное явление в творчестве как притча содержит многоуровневый семантический слой. Назвав своё произведение притчей, В.Баграмов и С.Мухамедов, обусловили многозначность содержания спектакля, его нравственно-моральную сущность. Безусловно, что появление такого спектакля в репертуарном плане означает обращённость театра к усилению идейно-содержательного, нравственно-философского, воспитательного аспекта.

В связи с постановкой пьесы «Сердце на ладони» необходимо упомянуть ещё один спектакль-мемориал, посвящённый Б.Закирову – «Арабское танго», поставленный М.Хачатуровым, в котором знаменитый эстрадный артист показан на широком историческом фоне. Спектакль-мемориал «Арабское танго» (либреттисты: М.Хачатуров, С.Мухамедов) – глубоко волнующий сердца зрителей спектакль, приобрёл огромный успех у зрителей и его репертуарная устойчивость послужили импульсом к постановке ещё одного спектакля о знаменитом артисте. Если «Арабское танго» – это спектакль-мемориал, то новый «Сердце на ладони» В.Баграмова и С.Мухамедова – поэтическая притча, что привнесло в него новые жанровые черты и углубило нравственно-моральное начало. Как и «Арабское танго», этот спектакль – дань всенародной памяти выдающемуся певцу, замечательному человеку, оставившему глубокий след в искусстве Узбекистана. В спектакле наряду с певцом главным героем спектакля появляются известные артисты, деятели искусств – Тамара Ханум, Икрам Акбаров, Тураб Тула и другие, с чьим творчеством и судьбой соприкоснулся Батыр Закиров. В спектакле появляются и образы представителей музыкальной династии семьи Закировых – отец певца Карим Закиров, мать Шахиста-апа, брат Науфаль. Идея спектакля, его притчевая сущность заключена в том, что есть нас великая правда искусства, великая истина – донести до зрителя широту всей души, боль своего сердца, радость таланта и мастерства.

Обращение театра к спектаклю-притче продиктовано велением времени, стремлением открыть новые выразительные средства, новые образы и идеи. В работе над созданием спектакля режиссёр-постановщик Б.Хамидов, над сценическими персонажами, обращал внимание прежде всего на их внутренний мир. Так в образе матери певца Шахисты-апы он подчёркивал глубокий характер узбекской женщины. В постановке спектакля с большой силой раскрылось режиссёрское дарование Б.Хамидова, в построении мизансцен, ярко и художественно отражающих жизненную и социальную ауру. С помощью режиссёра-постановщика актёры выстраивали сцены, продумывали детали, находили актёрские решения. Композитор и аранжировщик У.Салихов подобрал популярный музыкальный материал из репертуара Б.Закирова и эстрадную музыку его времени, убедительно воссоздающую атмосферу, в которой жил и творил Б.Закиров.

Естественно, в центре внимания спектакля находился певец, роль которого исполнил Заслуженный артист Узбекистана С.Артыков – актёр большого сценического дарования, которое поставило его в первые ряды мастеров жанра, ярко раскрылся новыми гранями в роли певца. Он создал живой и обаятельный, глубоко волнующий зрителей образ, в котором есть лиризм, драматизм, настоящая жизненная убежденность, романтический и возвышенный, искренний и доверительный. В исполнении С.Артыкова, с его стремлением к интеллектуальному осмыслению образа певца, на первый план выступает серьёзное, философское содержание образа, донесённое до зрителя с подлинным драматизмом, с чёткой выверенностью не только внутреннего, но и внешнего рисунка, вплоть до мельчайших деталей костюма, манер. С.Артыков раскрылся в спектакле как мастер глубоко поэтического образа, подлинного лиризма. Актёр обладает обаянием, темпераментом, ритмичностью движения, умением лёгкой подачи диалога, знанием эстрадных стилей и умением владеть ими, умением носить костюм, вскрывать и передавать черты образа. Он умеет найти жизненную сущность в создаваемом образе, сделает её театральной и донести до зрителя. Артыков создал жизненно убедительный и сценически впечатляющий, глубоко волнующий образ героя спектакля.

Яркий, впечатляющий образ Матери Певца Шахисты-апы создала О.Нугаева – ведущая актриса театра. Она обладает красивым голосом широкого диапазона, высокой вокальной культурой, позволяющей справиться с партией и исполнить её на высоком уровне. Роль жены Певца играла Д.Жабина, молодая актриса, обладающая отличным голосом, привлекательной внешностью, женским обаянием и незаурядным артистическим дарованием. Каждое её выступление в спектакле всегда талантливо и вызывает восхищение зрителей. Запоминался композитор Икрам Акбаров в исполнении Б.Чулеева, создавшего образ утончённого аристократически интеллектуального художника, углублённого в своё творчество, одухотворённого идеями и замыслами больших музыкальных концепций. Незабываемое впечатление оставили сцены, связанные с образом неповторимо оригинальной, незабываемой Тамары Ханум, воссозданным Г.Мадоновой. Роль брата Певца Науфаля интресно сыграл Д.Тухтаназаров, нашедшего убедительное сценическое воплощение своей роли.

Постановка танцевальных номеров отличались хорошим вкусом и оригинальностью. Балетмейстер В.Ульянова привлекла молодых способных солистов балета Т.Семёнову, Д.Хасаншину, А.Шаякубову, А.Игутова, очень пластично и гибко исполнивших танцевальные этюды, ожившие спектакль своей экспрессией и динамикой движения. По мере того, как разворачивалось действие, в котором показывалась жизнь певца, интерес к происходившему всё возрастал. А когда окончился спектакль и занавес закрылся, стало ясно что на сцене Ташкентского театра

музыкальной комедии родился музыкально-сценический жанр – поэтическая притча, заставляющий зрителя задуматься об увиденном на сцене, осмыслить происходящее и соотнести его с нашим временем, провести параллели, ощутить связь времён.

«Сердце на ладони» – спектакль многозначный, апеллирующий к размышлению. Он повествует о сложной судьбе талантливого артиста, о его жизни, окружении, проблемах, нравственных и духовных ценностях. Создавая этот спектакль, коллектив поставил в главу угла пробудить у молодёжи познавательный интерес к выдающейся личности Батыра Закирова и, шире – к личности артиста, певца, воспевающего радости жизни, любовь, любящего, страдающего и радующегося жизни.

К работе над спектаклем коллектив отнёсся с особым воодушевлением и ответственностью и это произвело неизгладимое впечатление на зрителей. Спектакль раскрыл потенциальные возможности исполнителей, ещё раз подтвердил право театра на решение серьёзных творческих задач, аксиому о том, что лучшей школой мастерства является стремление к высоким жизненным идеалам и неустанный поиск новых путей в искусстве. Спектакль поставил перед исполнителями задачи, связанные с необходимостью выразить богатство чувств и настроений, отразить образ творческой личности Б.Закирова, его созвучность нашему времени. Артисты говорили и пели со сцены с юмором о серьёзных нравственных проблемах, несли зрителям радость, улыбку, хорошее настроение. Высокий настрой спектакля, его открытая эмоциональность, проникнутая непосредственностью и теплотой, вызвала отклик зрительного зала, встречавшего каждую песню из репертуара легендарного певца аплодисментами.

Спектакль «Сердце на ладони» ориентирован на воспитание у зрителей высокого эстетического вкуса, приобщение молодёжи к духовным ценностям, к достижениям национальной культуры. Этот спектакль призван осуществить связь между классическими эстрадными образцами узбекского эстрадного искусства XX века и музыкальным искусством наших дней, ту связь, которая способствует его художественному восприятию. Золотой фонд узбекской эстрадной музыки XX века используется авторами как мощный импульс к новым творческим обретениям. Обогащение театра таким новым жанром как притча открывает новые перспективы, новые поиски и, думается, что спектакль станет источником и импульсом для возникновения новых содержательных и глубоких интересных спектаклей на темы, которые интересуют и волнуют прежде всего нашу молодёжь, выбирающую свой путь в жизни.

И.С.Гульзарова
*старший преподаватель кафедры
истории музыки и критики ГКУз*

МОИ ВСТРЕЧИ С ПРОФЕССОРОМ МАЛКЕЕВЫМ

Размышляя о творчестве замечательных музыкантов-исполнителей, невольно вспоминаешь встречи с их искусством в концертах, телепередачах, заново ощущая впечатления и невероятно мощный позитивный и эмоциональный заряд, полученные от общения с ними как на многочасовых репетициях, во время записей в студиях, так и просто в частных беседах. Разбираясь в этих впечатлениях и в своём отношении к определённому музыканту, естественно, вслушиваешься в его исполнение музыки различных эпох, трактовку сочинений ряда композиторов, анализируешь наиболее удачные прочтения произведений различных форм и жанров, определяя, таким образом, сущность его индивидуальности. При этом обычно обращаешь внимание и на различные детали: не расплывается ли он по мелочам, не растрчивает ли силы на второстепенное, чтобы не потерять своё истинное предназначение, которое называют призванием. Современный музыкант, как, впрочем, и любой другой человек далёкий от данной специальности, должен быть сосредоточен на избранном деле и одержим им. Именно таким и был заслуженный артист Узбекистана профессор Ташкентской консерватории Аркадий Вениаминович Малкеев, всю свою жизнь посвятивший любимому делу – игре на флейте. Столько, сколько я знала его, – столько в руках у него постоянно был этот инструмент. Он был, буквально, фанатически одержим идеей беспрестанного совершенствования своего исполнительского искусства, к которому шёл упорно и страстно. Малкеев был влюблён в флейту. Ей он отдавал всего себя без остатка. Такое преданное служение любимому делу не могло не принести соответствующих результатов, учитывая то обстоятельство, что природа наградила его ещё и талантом.

Аркадий Вениаминович Малкеев принадлежит к поколению музыкантов-духовиков, сформировавшихся и ярко заявивших о себе в 1950-е годы двадцатого столетия. Его дарование сразу обратило на себя внимание музыкальной общественности нашей республики и выдвинуло в ряд лучших представителей узбекистанской исполнительской школы игры на духовых инструментах.

Аркадий Вениаминович пришёл на эстраду тогда, когда флейта ещё не являлась широко распространённым сольным инструментом. Флейтовый репертуар был невелик, и исполнителей-солистов на этом инструменте насчитывались единицы. Играть для него было так же естественно и необходимо, как жить и дышать – это была его пламенная страсть и истинное призвание. В его игре не было ничего показного, внешне

эффектного. Его искусство отличалось внутренним изяществом и душевной теплотой. Он всегда играл поразительно одухотворённо, с огромным темпераментом. Флейта была для него всем – собственным миром, в котором и для которого он жил. Она всегда являлась для него высшей формой самовыражения, глубоко искренней исповедью.

Круг художественных устремлений Малкеева был очень широк. Завидное восхищение вызывал его репертуар, включавший в себя большое количество произведений. Он великолепно чувствовал классику – строгость и патетику Баха, лирику Шуберта, энергию и эпос Бетховена, и, прежде всего, музыку XX века. Всё это составляло широкую панораму различных явлений, творческих индивидуальностей, стилей, мировоззрений.

Сегодня, как и в прошлом столетии, настоящих, больших исполнителей современной музыки очень мало, а Аркадий Вениаминович являлся самоотверженным её пропагандистом. Как-то после исполнения произведений композиторов XX века Малкеев спросил своих студентов: «Что не понравилось?»

– Да нет, скорее непонятно...

– Ну, это разговор особый. Обсудим позже. И действительно, при встрече в классе Аркадий Вениаминович стал говорить не только об исполненных произведениях. Разговор шёл о праве художника на поиск и о неизбежности в этом поиске определённых ошибок и заблуждений, об индивидуальном видении мира, о тенденциях современного реалистического искусства и о формализме в музыке. И когда он вернулся к исполненным сочинениям, всем стало ясно, что в каждом звуке – особое мироощущение, стремление выразить глубинную суть жизненных явлений, поэтому однозначные оценки здесь неуместны, так как они ничего не объясняют, ибо в современной музыке переплетаются, как в жизни, добро и зло, ирония и грусть, радость и отчаяние.¹

Вот почему Малкееву необходима была пропаганда музыки XX века. Ему, с его активностью, нужен был именно такой репертуар, требующий от исполнителя особо длительного сотрудничества и ставящий перед ним увлекательную задачу не только творить, но и выдумывать, пробовать. Его трактовки современной музыки были уверенны, убедительны и по-особому классичны.

Так, в исполнении в одном из сольных концертов трёхчастной Сонаты для флейты и фортепиано Ф. Пуленка особенно запомнилась вторая часть. Переходя от гибкой пластики начального *allegro*, Малкеев плавно и непринуждённо вёл в нём певучую мелодическую линию, разнообразие оттенков помогало выявить её не в статике, а в непрерывном динамическом развитии. Подвижно, энергично был сыгран финал, в

¹ Гульзарова И. Флейта – моя жизнь, моё дыхание...// «Вечерний Ташкент», 1993, 26 марта.

котором ряд эпизодов возвращал слушателей, сидящих в Малом зале консерватории, к трансформированным образам предыдущих частей.

Особо хочется отметить малкеевскую манеру интонирования, подкупающую естественностью и одухотворённой содержательностью. Невольно память высвечивает эпизод. Это была осень 1972 года. Я преподавала тогда в детской музыкальной школе №6 и иногда посещала со своими учениками воскресные концерты музыкального лектория в зале ОДО.¹ Одна из бесед была посвящена инструментам симфонического оркестра. Лектор Полина Ройтберг, рассказав, о флейте, объявила музыкальный номер – Сюита для флейты с оркестром си минор Иоганна Себастьяна Баха. На сцену вышел подтянутый, моложавый мужчина. В его облике, в походке, в умении носить фрак, в том, как он стал перед оркестром и взял флейту – во всём чувствовался артистизм. А игра отличалась богатством эмоциональных нюансов. Флейта звучала то меланхолически-напевно, то блестяще-холодно, то шутливо и легко. Особенно запомнилась и с тех пор полюбилась последняя часть сюиты «Шутка» – самая виртуозная и блистательная. Впоследствии мне не раз доводилось посещать сольные концерты Малкеева: слушая его, трудно было заметить технические трудности того или иного произведения – настолько свободной была игра флейтиста, для которого весь арсенал технических средств являлся только средством для решения художественных задач. Помимо этого, Малкеев играл и в симфоническом оркестре, чаще всего в наиболее ответственных концертах. А оркестровое исполнительство требует немало технического мастерства и ансамблевого совершенства, которым он владел мастерски.

Более пятидесяти лет параллельно с исполнительской деятельностью Аркадий Вениаминович вёл класс флейты на кафедре духовых инструментов Ташкентской консерватории, пройдя путь от преподавателя до профессора. За эти годы он подготовил свыше шестидесяти квалифицированных исполнителей и педагогов-флейтистов.

Многих учеников Малкеева отличают профессиональная подготовка, серьёзное отношение к своей работе, увлечённость ею и стремление к самосовершенствованию. На вопрос, в чём секрет успеха его педагогической деятельности, Аркадий Вениаминович, улыбаясь, ответил: «У меня никакого секрета нет. Работа моя на виду. Чему я учу своих учеников? В первую очередь умению трудиться, ибо без этого невозможно добиться даже самого малого. Даже если человек талантлив – ему тоже необходим неустанный труд. Всем известно, что мера таланта пропорциональна трудолюбию. Все великие исполнители были ещё и великими тружениками. И если музыкант достигает подлинного, виртуозного владения инструментом, он обязательно должен продолжать

¹ Ныне Центральный Дом Офицеров.

ежедневные многочасовые занятия. Он не должен позволять себе расслабляться».

– Поэтому вы до сих пор выступаете на концертной эстраде?

– Да. Без флейты я не мыслю своей жизни.¹

Он был предельно скромн и предельно доступен каждому, кто искал общения с ним. Человек изумительно мягкий, исключительно доброжелательный с открытой и обаятельной улыбкой, так располагавшей к нему людей. Он всегда стремился всем помочь, дать дружеский, бескорыстный совет и мгновенно что-либо сделать для другого, если тот в этом нуждался. Это было его органической сущью и потребностью. Его врождённая деликатность и высочайшая интеллигентность были безграничны. Таким мы его и запомнили в годы его жизни в Ташкенте.

В начале нынешнего столетия Аркадий Вениаминович переехал в Германию, где сегодня живёт в небольшом немецком городке Хемниц. Однако с любимым Узбекистаном он связи не теряет – здесь осталось немало его коллег, друзей, учеников и слушателей контакт с которыми трепетно сохраняется по сей день. В своих письмах и телефонных разговорах музыкант с теплом вспоминает счастливые годы, прожитые в Ташкенте, в котором состоялся как профессионал и где спешил осуществить всё задуманное, работая не покладая рук изо дня в день, служа Большой Музыке. Два года назад Аркадий Вениаминович Малкеев отметил свой восьмидесятипятилетний юбилей. Пожелаем ему крепкого здоровья, неустанного горения, и чтобы священный огонь, зажжённый Вечным Служителем Музы, продолжал светить людям посредством его учеников. Своей работой Аркадий Вениаминович заслужил огромный авторитет как среди музыкантов, коллег, так и слушателей. Ну, а кроме этого, безусловно, уважение и признание очень многих людей, в том числе и автора этих строк, вспоминающим с чувством большой благодарности все творческие встречи с этим замечательным музыкантом и человеком.

Э.У.Мамаджанова

доцент кафедры

истории музыки и критики ГКУз

КАРАКАЛПАКСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ М.БУРХАНОВА

География фольклорных интересов Муталия Бурханова охватывает не только дальний, но и сопредельный Восток. Среди его хоровых обработок особое место занимает цикл песен народов Средней Азии, в котором среди

¹ Гульзарова И. Флейта – моя жизнь, моё дыхание...// «Вечерний Ташкент», 1993, 26 марта.

разнообразных песен выделяется обработка каракалпакской песни «Бибигуль». Это было первое обращение композитора к каракалпакскому фольклору (1954), затем была создана песня «Дружба» для двух солистов, хора и оркестра, посвященная двум народам и, наконец, обработка песни «Айралык» («Разлука», 1973). Мы имеем возможность сравнить две обработки и выявить новое в подходе композитора к фольклору каракалпакского народа. Как и во всех своих хоровых обработках Бурханов в каракалпакских сочинениях стремится сохранить своеобразие и, вместе с тем, подчеркнуть его.

Народная песня «Бибигуль» на слова Д.Оймирзаева – одна из самых популярных современных песен каракалпаков. Радостно-приподнятый характер, несмотря на минорный лад, быстрый темп, очень простая мелодия песни делают её доступной к восприятию. Структура ее укладывается в типичную для каракалпакской музыки форму так называемого мелодического периода, который, в свою очередь, является основой куплетного строения песни. В данном случае можно рассмотреть два периода: первое предложение второго выступает как вариант периода.

Куплетное строение позволяет ощутить характерные особенности каракалпакской народной музыки: инструментальные отыгрыши между разделами; пребывание исполнителя в одном состоянии – выдерживание одного неизменного мелодического плана; характер моторности; многократное подчеркивание нижнего тонического устоя. Перечисленные черты роднят каракалпакскую музыку с казахской.

В «Бибигуль» ощущается и близость к узбекскому фольклору, но на уровне формы. Первый период можно условно разделить на три больших или пять малых построений, и, если в первых двух излагается основная интонационная мысль песни, то в последнем – пятом, частично повторяется и утверждается тоника *fis*. Перед нами несимметричный период с дополнением – припевом. Такое строение типично и для узбекских фольклорных песен.

В кульминациях – ауджах – мелодия достигает самого высокого звука, как и в ауджах узбекской музыки. Основная мелодия песни – плавная, без скачков, лишь в каденции нисходящий ход на кварту. Во втором периоде диапазон расширяется, мелодия звучит во второй октаве. А повторение во втором предложении материала первого периода ставит все на свои места.

В обработке «Бибигуль» Бурханов также усиливает ладовую переменность, которая изначально интонационно заложена в народной песне.

В начале кульминационного второго периода – куплета шестиголосное звучание варианта основной темы в *D-dur* выполняет эту задачу: временное ощущение терцового сопоставления – *fis – D*, *A – fis* расцветивает и придает новое звучание народной песне. Тем не менее,

Бурханов использует все ресурсы, заложенные в монодийной природе песни.

Десятилетия спустя Бурханов вновь обратился к каракалпакскому фольклору. Его привлекла старинная народная песня «Адынган» («От твоего огня») на слова Бердимурата Бердаха. У каракалпаков бытуют две разновидности песни «Адынган», являясь вариантами одной. Бурханов останавливается на втором варианте и, почти не меняя мелос и структуру, создает обработку под названием «Айралык» («Разлука»), лишь изменив название песни.

Чтобы яснее представить все использованные методы и выразительные возможности композитора, обратимся вначале к первоисточнику. В отличие от «Бибигуль», данная песня выдержана в лирико-трагическом ключе и ее можно отнести к жанру любовной лирики. Форма песни – двухчастная репризная, причем вторая часть является импровизационным вариантом первой. Инструментальный проигрыш отделяет одну часть от другой, на нем же построен и материал вступления.

В первоисточнике «Адынган» в основе мелоса двух проведений (I и II ч.) лежат пентахорды: I – f-fis-as-b-c и II – a-b-c-des-es. В первой части плавное движение ведет в каденции к устою f. Вторая часть песни начинается с изложения варианта мелодии во второй октаве с модуляционным переходом в тональность IV ступени – b moll. Мелос «Адынган» строится на типичных для каракалпакских песен ладовых ячейках с увеличенной секундой между II и III ступенями.

В обработке этой песни Бурханова проступает характерная стилевая грань композитора: гармоническая раскованность линейного движения голосов, обостренность интервального напряжения, смелое использование необычных возможностей хоровой «инструментовки». Уже вступительные такты хора на звуках «ли-ла-ла, ли-ла-ла, ли-ла-ли, ла-ла» выполняют функцию инструментального сопровождения.

В данной обработке Бурханов полностью сохраняет народную мелодию, лишь 6 и 7 такты объединяются и длительности несколько понижены сгруппированы. Однако ритмическая мелодия не нивелируется, сохранены также инструментальные проигрыши между проведениями тем. Более того, остается неизменным «инструментальное сопровождение» на протяжении всего хора, создавая тембровые переклички между голосами.

В обработке «Айралык» Бурханов придерживается своего принципа в обращении с фольклором: сохраняя интонационное и метроритмическое «зерно» каракалпакской народной песни, он использует полифонический метод. Причем, как указывают в своих исследованиях музыковеды, Бурханов использует различные виды полифонии – контрастной, имитационной, двойного контрапункта. С другой стороны, Бурханов полифонизирует в своих обработках народные песни исходя из того, что во

многих монодийных культурах полифонические возможности потенциально заложены и композитор тонко чувствует это.

Обработка этой песни интересна в том плане, что Бурханов использует наряду с традиционными для него методами принципиально новые, в частности, здесь доминирует подголосочная полифония. Это проявляется:

1. В виде подголосков, выраженных в форме одного выдержанного звука (тема «инструментального наигрыша»). Обычно такого рода подголоски помещаются в хорах в любом голосе и текстом для них служат слоги «Хо», или включается пение с закрытым ртом. В «Айралык» «Хо» используется в заключительных тактах. Этот принцип используется во многих хорах Бурханова («Сайра», «Бибигуль», «Сари кўхи баланд» и др.).

2. Подголоски, сочетаясь с мелодией и остиной ритмической фигурой (усулем), создают своеобразную ритмическую полифонию. В обработке «Айралык» образуются несколько звуковых пластов, каждый из которых развивается в своем интонационно-ритмическом ключе.

3. Контрапунктирование с усулем. Этот прием характерен для музыки многих восточных народов. Дойра, нагора и другие ударные инструменты, сопровождая исполнение вокальных или инструментальных мелодий характерными усулями, создают полиритмические сочетания с основной мелодией. Композитор вокализует, как усуги струнных (ла-ли-ла), так и ударных (бак-бака-бум) инструментов.

Использование полифонических приемов и их преимущество по сравнению с гомофонно-гармонической вертикалью объясняется опять же стремлением композитора не разрушать первозданную монодийную природу народной песни и сохранить для слушателя ее природу с небольшой «инкрустацией». Это подтверждает и сам М. Бурханов в следующем высказывании: «Обрабатывать наши мелодии в чисто гармоническом стиле сложно и менее органично. Для них более характерны полифонические средства, поэтому я ими больше всего и пользовался».¹

Хоровое творчество Муталы Бурханова является не только достоянием узбекской музыкальной культуры, но и служит эталоном обращения композитора к первоисточнику для музыкантов разных поколений и национальностей. Созданные более полувека назад, многие его обработки до сих пор являются непревзойденными шедеврами хорового искусства.

¹ Виноградов В. Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии. –М., 1968. –С. 159.

А.Х.Хакимова
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
хорового дирижирования ГКУз

РЕФОРМАТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЗАРАТУШТРЫ, ОТРАЖЁННАЯ В ШАШМАКОМЕ И ГАТАХ

*«... даже знание письма отрицается у некоторых древнейших народов и, вместо культуры, им приписывают варварство. Тем не менее, следы обширнейшей цивилизации даже в Центральной Азии, подлежат ещё нахождению. Эта цивилизация является, несомненно, **преисторической**».*

Е.Блаватская¹

Имя пророка Заратуштры, как и его религиозные идеи, достаточно известны в современном мире. Хотя можно отнести к парадоксу истории то обстоятельство, что в сознании современного человека Заратуштра соотносится с Авестой, которая была создана много позже жизни и деятельности пророка, и к которой он имел лишь косвенное отношение, а вовсе не с Гатами. Между тем, именно Гаты являются подлинным детищем пророка, благодаря которому Заратуштре за сравнительно короткий период напряженной жизни, удалось осуществить колоссальный переворот в религиозно-нравственном сознании жителей Центральной Азии.

В последние десятилетия учёные пришли к выводу, что наиболее вероятным местом появления Учения Гат является Центральная Азия. Что же касается времени их создания, то окончательного мнения пока не сложилось. Однако с уверенностью утверждается одно – возникновение Учения состоялось не позднее IX века до н.э., хотя лингвисты убеждены в том, что Гаты появились гораздо раньше.

Из Гат мы знаем, что Заратуштра происходил из рода Спитамы, и принадлежал к сословию могущественных арийских магов, которые жили по соседству с халдеями, на самом западе Арианы, ныне Иран. Из Гат мы также знаем, что пророк много скитался, причем не по своей воле. Вожди многочисленных иранских племен, у которых, в процессе своих скитаний, Заратуштра искал защиту и покровительство для себя и своей семьи, не принимали его из опасения проклятия арийских магов, которые осудили Заратуштру и обрекли его на изгнание. В конце концов, дойдя до последних рубежей северо-восточного крыла иранской ойкумены, он, наконец, нашёл пристанище и понимание среди народов, проживавших на территории нашего региона.

Традиционные источники говорят о том, что правитель Кави Виштаспа принял участие в судьбе Заратуштры в благодарность за

¹ Блаватская Е. Тайная Доктрина. Т.1. –Минск, 1997. –С.7-18.

оказанную им услугу. Однако, основываясь на исторической и культурной близости Шашмакома и Гат, мы полагаем, что коренной народ, в среду которого попал Заратуштра и который первым услышал Учение Гат пророка, принадлежал к самобытной солнечно-сельскохозяйственной языческой культурной традиции, не связанной с религиозными представителями иранского народа заселявшегося в то время эти территории.

Заратуштра – «внешнее» арийское имя, оно означает «владелец старого верблюда». Такое имя давалось для предохранения его носителя от возможного воздействия вредоносной магии. Сокровенное имя пророка осталось неизвестным, но само существование «внешнего» имени свидетельствует о *магическом этикете*, бытовавшем в среде, в которой Заратуштра родился и воспитывался. Как и его предки, Заратуштра рано начал обучаться боговдохновенным заклинаниям – *мантрам*, магическая сила которых воздействовала на вещественный мир.

В стремлении помочь человеку совершенствоваться в духовном продвижении, а также в понимании цели и смысла своей жизни, Заратуштра называет четыре вида духовной энергии человека:

- *энергию мысли*, позволяющую оценивать вещи и события с точки зрения их истинности или ложности;
- *энергию интуиции*, помогающую воспринимать явления, происхождение которых необъяснимо с рациональной, логической точки зрения;
- *энергию чувства*, определяющую ценность человеческих отношений с точки зрения их пригодности или непригодности для самого человека;
- *энергию ощущения*, позволяющую принимать вещи так, как они существуют, не пытаясь изменить их.

Российский востоковед и историк А.Шапошников пишет: «Современникам Заратуштры было трудно перейти к новому способу молитвы и богослужения. Духовные усилия, напряженная работа над собственной душой даются людям тяжело. Такие усилия предполагают особый строй души»¹. Однако эта точка зрения, высказанная российским ученым, является ошибочной, ибо Заратуштре удалось создать среди своего непосредственного окружения прочную, мощную и великую музыкально-духовную традицию. Через систему музыкального богослужения и литургического обихода восточного или гатовского зороастризма до наших дней сохранилась эта уникальная музыкально-духовная культура, которая трансформировалась в профессиональную классическую певческую традицию региона, известную под названием Бухарского Шашмакома.

¹ Шапошников А. Заратуштра. Учение Огня. –М., 2006. –С. 9.

Литургия Заратуштры, видимо, оказывала очень мощное духовно-энергетическое воздействие на чувства и сознание присутствующих. Она преображала душу человека своей величественной страстностью и, одновременно, сдержанностью молитвенного обращения к Высшему Началу. Полагаем, что воспитательные функции молебна ещё более усиливались на фоне живой природы, ибо молебны проходили под открытым Небом, действуя на верующих мощно и благотворно. Призывы Заратуштры к нравственному поведению людей, ответственному отношению к выбору индивидуального пути, бережному взаимодействию с природой, получали непосредственный восторженный отклик масс.

В ритуалах очищения и преображения души, введённых Заратуштрой, точка наивысшего духовного подъёма совпадала с моментом коллективного пения Тарона. Он закреплял успех обращения в новую веру, и простые хорошо известные народу обрядовые песни прежней традиции стали аналогом клятвы верности Единственному Богу в восточном зороастризме.

Шесть Макомов Сарахбор-Тарона представляют собой «сколок» практической реформаторской деятельности Заратуштры. Ритуал был основным коммуникативным механизмом, с помощью которого последователи пророка непосредственно заряжались его духовной силой, энергией безграничной любви к Творцу и Творению, стремлением к нравственному самосовершенствованию.

Пророк, желая быть максимально понятым и принятым народом, которому проповедовал своё революционное Учение, учёл особенности прежней культурной традиции. Её мы очень чётко различаем в качестве опорной религиозной структуры как в своеобразном монотеизме Учения Гат, основанном на шести аспектах творения, так и в организации литургической системы Шести Макомов. Именно благодаря оригинальным специфически характерным чертам исходной культуры, мы её чётко различаем и в Учении Гат, и системе Шести Макомов. Они, как «соль земли» нашего региона, заметно проступают и в знаке «шести», и солнечном природном календаре с его шестью праздниками, и в обрядовых песнях-тарона, которые пророк использовал для максимальной близости нового ритуала, доходчивости новой веры для народа.

Многое пришло в зороастризм, будучи органичной частью культуры древних земледельцев нашего региона и осталось в нём даже став помехой в более поздних преобразованиях. Отметим интересную особенность календаря принятого Ахеменидами (в V в. до н.э.) и названного иранским зороастрийским календарём. Совмещение *солнечного* гатовского календаря с авестийским (вавилонским) *лунным*, привело к существованию трёх равно противоречивых календарей в современном зороастризме, в котором праздник урожая – в прошлом день осеннего равноденствия, называемый в иранской традиции Митраганом, – в настоящее время отмечается весной!

Нелепости, связанные с календарём и праздниками западных зороастрийцев, позволяют настаивать на том, что шесть зороастрийских праздников, в процессах иранизации переименованные в шесть гахамбаров, являются прямым наследием языческой культурной традиции древнего коренного этноса нашего региона, который, своими праздниками, проводившимися в течение года, почитал собственных древних богов; о них повествует «Гата Хаптахайти».

Шашмаком основательно опровергает традиционную историю зороастризма, предложенную Авестой. Он уверенно диктует собственную весьма конкретно сохранившуюся «живую летопись». Шашмаком уникальная, живая история музыкальной культуры Центральной Азии. Он включает в себя жанровые образцы музыки разных исторических эпох: от дозаратуштровского язычества – до творчества талантливых бастакоров нашего времени, от профессионального ритуального музицирования гатовского периода ранней истории зороастризма до его завершающего этапа в эпоху Сасанидов.

Ярким неопровержимым доказательством исторической подлинности и идентичности корневой системы Учения Гат и Шести Макомов, является то, что пророк Заратуштра – и там, и здесь – основывался на прежней религиозной традиции народа, которую он кардинально реформировал. Иначе говоря, он проделал свою реформу не с многобожием иранской традиции, как это представляет официальная наука (процесс иранизации Учения Гат произошёл много позже и ознаменовался созданием Авесты при Ахеменидах). Заратуштра же в Учении Гат преобразовал культурную традицию конкретного народа Центральной Азии, почитавшего культ Шести Богов. Его уважительное отношение к прежней культуре выразилось: в шести аспектах Творения Ахура Мазды, в системе шести литургий воспевающих Ахура Мазду; в сохранении в зороастрийском богослужении шести материальных атрибутов прежних богов – камня, огня, воды, земли, растительности, животной жертвы¹; в сохранении шести зороастрийских праздников; в использовании шести звеньев тарона после каждого макома Сарахбор² и других знаках шести, сохранившихся в Шашмакоме. Проявив глубокую почтительность к прежним культурным приоритетам, Заратуштра, тем не менее, с выдающейся мощью очертил их новые идейно-нравственные и масштабные функции в новом широко раздвинутом понимании Единственного Бога-Творца.

Характерное шестигранное построение монотеизма Учения Гат как и специфические способы певческого религиозно-ритуального воздействия на массы, установленные Заратуштрой в Шести

¹ Эти атрибуты присутствуют до настоящего времени в западно-иранской церемонии Маздаясны.

² До настоящего времени лишь в четырёх из шести Сарахборов серии тарона сохранились полностью.

Макомах, свидетельствуют о смелом и целенаправленном претворении его новых революционных религиозных идей и видения Мира с помощью привычных и хорошо знакомых коренному народу форм ритуального общения и религиозного почитания.

Подводя некоторые итоги, отметим, что Макомы пережили периоды легального, полуплегалного, нелегального, маргинального бытования, пока, наконец, не обрели статус классической профессиональной исполнительской традиции. Тайна их ритуального происхождения, видимо, сознательно вуалировалась, а потом забылась вовсе, тогда, как практическая жизнь бесценного духовного наследия гарантировалась коллективной памятью выдающихся музыкантов разных эпох и национальностей, которые неизменно бережно и скрупулезно охраняли каноническое ядро этой духовной традиции человечества. Заратуштре при жизни удалось привести в движение мощный «механизм» духовного преобразования человека. Музыкальная калька этой ритуальной традиции до сих пор поддерживается мастерами-исполнителями Бухарского Шашмакома. Заратуштра сумел довести свои идеи до человеческого сознания и сердца столь ярко и глубоко, что духовный импульс, посланный им тысячелетия назад, до сих пор продолжает жить своей самодостаточной творческой жизнью в профессиональной классической традиции макомного пения Центральной Азии.

Т.С.Расулова

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры социально-гуманитарных наук ГКУз*

АМИР ТИМУР – СОЗИДАТЕЛЬ ИЛИ РАЗРУШИТЕЛЬ?

*Разрушение называем созиданием,
если существует сознание о будущем.
Агни-Йога*

*И по этому пути вы восходите опять
к простому утверждению: с высоких
гор больше увидите. И при ясном взоре
вы часто заметите, что кажущееся
разрушение лишь часть созидания».
Н.Рерих. Новая эра*

Так был ли Великий Тимур созидателем или разрушителем? Вопрос, послуживший названием данной статьи, вовсе не является ни праздным, ни надуманным, ибо споры не только среди ученых-историков, но и среди обычных людей относительно созидательной, или разрушительной деятельности Великого Полководца не утихают по сию пору. Не случайно

В.Бартольд в этой связи писал, что «...Тимур и для культурного населения его империи не был только чуждым завоевателем. **Тимур был в одно и то же время беспощадным разрушителем и ревностным строителем; им воздвигались величественные постройки с великолепными садами, восстанавливались города и селения, устраивались и исправлялись оросительные системы... Созидательная деятельность столь же поражала воображение, как разрушительная. С именами Тимура и его потомков связана одна из лучших эпох в истории мусульманской архитектуры**»¹.

А.Якубовский отмечал, что «Тимур – фигура глубоко противоречивая. **Его деятельность в Средней Азии имела немало положительных черт в области ликвидации феодальных смут и феодальной раздробленности, с одной стороны, и гигантской строительной работы – с другой**»².

Можно привести и другие высказывания иных авторов, в которых мы найдем ту же самую мысль. А именно: что, **с одной стороны, Амир Тимур был разрушителем, но, с другой стороны, был и созидателем**. Таким образом, в приведенных цитатах, разрушительная и созидательная деятельность Тимура как бы уравнивается, что не дает возможности определить приоритеты, которым следовал Великий Полководец в своей повседневной жизни и государственной деятельности.

Однако не секрет, что выдающаяся личность всегда воспринимается не одинаково не только современниками, но и потомками, ибо масштаб деяний такой личности не укладывается в «стандартные» рамки мышления обычного человека. Потому и было сказано: **«Не следует удивляться, что сильные духи не будут признаваемы современниками – так и должно быть, ибо их меры отвечают будущему...»**³. Вот почему научно-историческая оценка той или иной личности часто страдает односторонностью и предвзятостью суждений, а также субъективизмом и отсутствием стереоскопического, объемного видения того или иного индивида, или проблемы.

Между тем, именно **односторонняя оценка, которая исключает факт или деятеля из контекста исторической конкретности, и национального менталитета, всегда чревата неполнотой и плоскостностью взглядов и суждений**. Для того чтобы избежать этого и хотя бы попытаться воспринять ту или иную личность с объективных, стереоскопических позиций, вероятно, следует прислушаться к тем песням и сказаниям, которые стихийно слагаются в народе. Так, в «Напутствии

¹ Бартольд В. Царствование Тимура // Тамерлан: Эпоха. Личность. Деяния. –М., 1992. –С. 488 (Выделено нами здесь и далее – Т.Р.).

² Якубовский А. Тимур // Тамерлан: Эпоха. Личность. Деяния. –С.45.

³ Живая Этика. Напутствие Вождю. –С. 126.

Вождю» в этой связи говорится: «Народ будет почитать лишь выразителя истинных сокровищ страны»¹.

Возвращаясь к вопросу, был ли Великий Тимур созидателем или разрушителем, «не забудем, что, кроме мер земных, существуют и меры надземные»². В «Агни-Йоге» в этой связи недвусмысленно сказано: «Можно указать, как подвиг делится на два вида: *подвиг надземный и подвиг земной*»³. В «Надземном» сказано еще более откровенно: «Можно представить, *как изменилось бы изложение истории, если бы открылись все истинные причины и побуждения!*»⁴.

Между тем, обыденное восприятие деятельности личностей большого исторического масштаба не в состоянии вместить в себя ту сокровенную цель, с которой они приходят в этот мир, чтобы выполнить свое предназначение. Ибо: «*Трудно вместить большое, но еще труднее вместить малое при расширенном сознании. Трудно приложить малую действительность к объему великого понимания. Как вложить великий меч в малые ножны?*»⁵. Поэтому, хотя история сохранила имена многих разрушителей, однако не каждый исторический персонаж разрушал ради самой идеи разрушения. Среди деятелей были и носители новых энергий, чьи разрушения были направлены на энергетическое очищение пространства с целью дальнейшего созидания.

Таким образом, обращаясь к книгам «Живой Этики», мы вновь и вновь находим подтверждение нашим мыслям о том, что *разрушение представляет собой обратную сторону созидания, при условии, если разрушение совершается с мыслью о будущем строительстве, о будущей созидательной деятельности, которая соответствует эволюционным процессам развития, т.е. Космическому Плану*. Так, в «Агни-Йоге» сказано: «Возьмем строительный пример. *Для создания нового дома разрушается старое строение. Каждый камень, каждая балка, вынимаемая из старых гнезд, вопиют о несправедливости совершаемого*. Но расчленение совершилось – и новая энергия вспыхнула. *Кали Разрушительница стала Матерью Созидательницей*. Из обломков сооружается новое строение. Новая энергия напитывает пространство»⁶. И еще: «*Стадии разрушения предшествуют строительству*»⁷, т.к. «*...разложение предшествует расцвету, который может осуществиться лишь обновлением духа*»⁸. И далее: «*Искания истинного расцвета приведут к обновлению духа и*

¹ Там же, с. 134.

² Живая Этика. Надземное, 100.

³ Живая Этика. Агни-Йога, с. 8.

⁴ Живая Этика. Надземное, с. 263.

⁵ Живая Этика. Община, с. 84.

⁶ Живая Этика. Агни-Йога, с. 142.

⁷ Живая Этика. Мир Огненный. Часть III, с. 352.

⁸ Там же, с. 388.

принципов, и может утвердиться новое строительство. Так невозможно утвердить новое строительство без истинного обновления духа. Служение Свету должно придать мужество духу явить огненное строительство»¹. Наконец: «Устремление к созиданию и разрушению балансирует планету»². В противном случае, т.е. если разрушение совершается ради самой идеи разрушения, то в таком разрушении нет мысли о будущем строительстве, там не вспыхивают новые энергии для будущего созидания, следовательно, подобное разрушение не имеет никакого смысла.

На основании сказанного, можно сделать вывод, что **Великий Тимур, безусловно, был созидателем, строителем государства и государственности, разрушения которого были связаны с необходимостью очищения, или, по словам Н.К.Рериха, «дезинфекции»³ окружающего пространства.** На очищенном пространстве Тимур строил прекрасные дворцы и мечети, разводил сады с чудесными заморскими цветами и фруктовыми деревьями. При этом Тимур установил правило, что когда он отсутствовал в Мавераннахре (напомним, что из 35 лет своего правления Тимур едва ли пять лет провел в своей столице Самарканде), в разведенные им сады могли входить все жители Мавераннахра, независимо от своего социального происхождения, положения в обществе и состояния кошелька. Любой человек мог там отдохнуть, попробовать плоды прекрасных заморских фруктовых деревьев, и даже взять немного с собой. Так, в этой связи В.Бартольд пишет: «...Дворцы Тимура с их обширными садами в то время, когда сам Тимур там не жил, **были доступны всем жителям Самарканда, богатым и бедным. Замечателен также обычай по случаю больших праздников в царской семье объявлять жителей столицы тарханами, т.е. освобождают их от податей и повинностей»⁴.**

Однако помимо риторических рассуждений относительно разрушений, которые совершались Тимуром во имя созидания Нового, идущего в русле Космической Эволюции, можно отметить и другие, вполне ощутимые знаки, которые свидетельствуют о том, что Великий Тимур, безусловно, был СОЗИДАТЕЛЕМ в гораздо большей степени, нежели разрушителем. **К числу этих знаков относится, в частности, Тамга Тимура, т.е. печать на которой были изображены три небольших кружочка, помещенные в один большой круг со словами «Рости-расти», что значит «Сила в справедливости».**

Еще одним знаком, которым владел Великий Тимур, и который говорит о его приверженности Высшим Началам Космической Эволюции,

¹ Там же, с. 388.

² Живая Этика. Беспредельность, с. 575.

³ См.: Рерих Н. Алтай – Гималаи. –Рига, 1992. –С. 208-209.

⁴ Бартольд В. Двенадцать лекций по истории турецких народов Средней Азии. –С.182.

является владение Камнем Чинтамани. Камень Чинтамани, который представляет собой отколовшийся в форме человеческого сердца кусочек метеорита с созвездия Орион, обладает мощными энергиями более высокого вибрационного уровня, нежели энергии Земли. Поэтому этот Камень всегда посылается в помощь тем неординарным личностям, которые приходят в наш мир для выполнения некой Великой Миссии. Энергии Камня, сгармонизированные с энергиями человека, придают ему небывалую мощь, что и помогает исполнить то предназначение, ради которого человек воплотился на нашей планете.

В добавление к сказанному можно отметить, что Тимур был не только жестким правителем и полководцем, что вполне естественно для восточного менталитета, но и проявлял, говоря современным языком, определенный демократизм в своем отношении к людям. Как пишет Л.Лянглэ: «Тимур благосклонно относился к ученым и доверял тем, в которых он видел честность наравне с познаниями. Он сходил часто с трона, чтобы запросто беседовать с историками и философами и со всеми людьми, сведущими в науках или в администрации, которая была главным предметом его забот»¹.

Таким образом, у нас имеется, как минимум, два несомненных свидетельства, что Великий Тимур был Созидателем, Строителем, Светочем Азии, который нес миру просвещение, духовную культуру и энергетическое обновление, способствовавшие поступательному, прогрессивному развитию человеческого общества в целом. Этими свидетельствами являются: *Тамга Тимура*, на которой стоял знак трех малых окружностей в одном большом круге, ставший символом современного Знамени Мира, утвержденного Н.Рерихом; и *Камень Чинтамани*, сам факт владения которым уже является показателем приверженности его держателя и хранителя процессам Космической Эволюции.

Подводя итог, хотелось бы подчеркнуть, что мы ни в коем случае не хотим представить Тимура в виде идеального героя. Мы не заинтересованы в том, чтобы у читателя создалось ложное восприятие образа Великого Полководца, как совершенного человека, человека без каких-либо недостатков, или даже пороков. Мы полагаем, что Тимур был верным сыном своего народа и своей исторической эпохи. Это значит, что, воспитанный своей семьей и своей эпохой, Тимур не мог не обладать определенными взглядами или чертами характера, которые носили национально и исторически ограниченный характер.

Вместе с тем, размышляя об этом, несомненно, неординарном человеке, понимая и признавая всю внешнюю противоречивость и нестандартность его поведения, которое, как уже отмечалось, не

¹ Лянглэ Л. Жизнь Тимура // Тамерлан: Эпоха. Личность. Деяния. –М., 1992. –С. 394.

укладывается в прокрустово ложе земной морали, мы понимаем и признаем так же то обстоятельство, что Тимур сыграл огромную роль в воссоздании Мавераннахра. Именно здесь, в этом огромном государстве, вольно или невольно, происходило объединение разных народов, этносов и племен, представители которых привозились Тимуром из покоренных им стран и городов. Они исповедовали разные религиозные взгляды, говорили на разных языках, но между ними существовало и нечто общее. Этим общим было СОЗИДАНИЕ, ТВОРЧЕСТВО, таинство которого создавалось подлинными мастерами, истинными художниками, имена которых остались неизвестны истории. Именно благодаря этому объединению произошло поистине уникальное сотворчество, породившее поразительное искусство эпохи Тимура, уникальность которого признается всеми историками и искусствоведами, даже теми, кто склонен приуменьшать созидательную деятельность Великого Полководца и государственного деятеля.

Д.Д.Амануллаева

*Заслуженный деятель искусств РУз,
зав. кафедрой эстрадного пения,
доцент ГКУз*

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ

Эстрадное пение имеет свою богатейшую историю, свои традиции. Природа эстрадного пения очень сложна и противоречива, очевидно, поэтому искусство эстрадного пения вызывает столько разноречивых суждений и взглядов. Оценивая сегодняшнее состояние эстрадного пения в Узбекистане нужно констатировать, что среди многотысячной массы молодых эстрадных певцов очень мало артистов, обладающих вокальной одарённостью в смысле красивого голоса, богатства песенной интонации, душевной искренности, сценической культуры, которые выходя на сцену, вступали бы в контакт со зрителями, как это делали Батыр Закиров, ансамбль Ялла, Насиба Абдуллаева, Кумуш Раззакова.

Задумываясь над данной проблемой, следует затронуть вопрос преемственности поколений исполнителей эстрадной песни, многообразия направлений и стилей, исполнительских манер в эстрадном вокальном искусстве, изучение и осмысление которых может быть полезным молодому эстраднему певцу. Ведь песня – это духовное богатство, донести которое до слушателя может только талантливый, неустанно ищущий новых путей в искусстве эстрадный артист.

История эстрадного певческого искусства выдвинула плеяду одарённых и одухотворённых высококультурных творческих личностей, изучение опыта которых необходимо нашим молодым певцам, страдающим нередко безвкусицей, стереотипностью, заштампованностью и безликостью. Естественно, что эстрада всегда неравноценна в качественном отношении. Заряжённые коммерческим духом и жаждой успеха любой ценой молодые эстрадные певцы подчас попадают под зависимость коммерциализации искусства, они не способны выйти за пределы той массовой культуры, которое рассматривается не только как проявление плохого вкуса, но и как одурманивания этим широкой публики.

Нередко эстрадные певцы пускаются на экстравагантные и порой даже малопристойные выходки, чтобы привлечь к себе внимание любыми средствами. Эта тенденция сейчас весьма ощущается не только на узбекской эстраде, но и в российской и западноевропейской музыкальной эстраде. Даже весьма одарённые люди, попадая в коммерческий круговорот, теряют или не успевают обрести своё лицо. Недаром Эдит Пиаф говорила, что хороших голосов много, а настоящие артисты куда как редки. Однако они всё-таки есть.

Эстрадный артист имеет общую повседневность с публикой, он переживает то же время, что и слушатель, то же чувство сопричастности современной жизни. Не случайно именно песня ощутила вкус к конкретному. Поэтому, как правило, большого успеха достигают те артисты, которые осознают это и стремятся адресовать своё искусство каждому слушателю в отдельности, чтобы он чувствовал, что певец обращается именно к нему лично, раскрывая именно его чувства, именно его переживания. Такая подача материала требует от певца поиска тонких деталей, жестов, особой сегодняшней манеры говорить, мыслить, чувствовать. Раскрытие психологии и внутреннего мира героя песни через внешние приметы – слово, деталь, жест, пластику движения требует от артиста постоянных поисков индивидуального выражения этих приёмов исполнения.

Такое направление в современном эстрадном пении можно определить как интеллектуальное. Оно образует одну из важных тенденций современного эстрадного искусства. Многие эстрадные певцы сегодня стремятся к раскрытию поэтического образа песни через психологическую утончённость выразительных средств, через филигранную точность чуткой и гибкой интонации, стремятся к изысканности в подборе артистического костюма и макияжа.

Выражая в песне определённое лирическое мироощущение, связанное с поисками смысла в жизни, исполнители находят для этого соответствующий комплекс выразительных средств, способных донести песню до сердца слушателя. В качестве примера можно привести таких

звёзд мировой эстрады, как Э.Пиаф, Далида, М.Матье, Д.Дассен, Х.Иглесиас, А.Бачелли, Л.Фабиан, С.Дион, Э.Пьеха, Л.Долина, Ф.Киркоров, А.Пугачёва, Б.Закиров, Н.Абдуллаева, К.Раззакова, С.Назархан, Согдиана.

Тенденция интеллектуализации песни требует от эстрадного вокалиста яркого таланта, неповторимого голоса, профессионального мастерства, широкого интеллектуального кругозора, высочайшей культуры, яркого артистизма, широкой палитры вокальной интонации, чувства стиля. Это даёт возможность певцам даже не обладающим мощными вокальными данными, производить очень сильное эмоциональное воздействие на слушателя, как например Тото Кутуньо.

Другая тенденция современного эстрадного пения имеет совершенно противоположную направленность и связана с тривиальным началом. Она характеризуется тяготением к элементарно простым, бытовым стереотипам. Такая песня, написанная на «трёх нотах», характеризуется простым банальным текстом и простой запоминающейся мелодией с многократными повторами на припевах.

Банальный текст в таких песнях приобретает иногда неожиданную свежесть и выразительность. Песня не только слушается, но поётся слушателями из-за своей простоты и легко запоминающимся материалом. Такие песни имеют большой жизненный простор, превращаются в любимые и «вечные», десятилетиями бытуют в памяти народов, поются на разных языках. Внутренние возможности такой песни становятся действительностью, каждый раз заново творимой исполнителем.

Эстрадное вокальное исполнительство предъявляет особое требование к голосовым данным, к самому искусству пения, имеющего мало общего с классической оперной школой. Более того, оперная манера пения на поставленном голосе иногда оказывается противопоказанной для исполнения эстрадных песен. Эстрадное пение намного сложнее по своей природе, чем академическое вокальное искусство, оно впитывает в себя достижения разнообразных направлений в вокальном исполнительстве. Ряд эстрадных певцов в совершенстве владеют академической и эстрадной манерами пения, как например, Муслим Магомаев. Он в совершенстве исполнял оперные арии и наряду с этим великолепно пел эстрадный репертуар. В его исполнительском искусстве одно не мешало другому.

Совершенно по-иному обстоит дело в вокальном искусстве Николая Баскова. Исполняя классические оперные арии, он привносит в них элемент эстрадного вокала и это снижает художественность его пения, привносит элемент безвкусицы. С другой стороны излишняя манерность, «псевдоакадемичность» снижает эстетические достоинства его исполнения эстрадных песен.

Таким образом, вопрос взаимосвязи эстрадного и академического пения очень сложен и здесь во многом степень успеха и удачи определяет фактор художественного вкуса и таланта исполнителя.

Очень интересны и плодотворны аспекты взаимосвязи эстрадного вокала с народной и традиционной манерой пения. Эстрадное искусство, как выражение эстетики массовой культуры, питается истоками фольклора. Это способствует демократизации жанра, его доступности широчайшим кругам слушателей. Поэтому эстрадные исполнители применяют некоторые приёмы горлового пения, гортанного звукоизвлечения, привносящего новые нюансы в эстрадный вокал, сближающий его с народным пением. В Узбекистане такой метод соединения традиций народного и эстрадного пения в совершенстве применяла Тамара Ханум, добиваясь неповторимо самобытного звучания голоса, ярких колористических тембров.

Обогащение эстрадного вокала элементами традиционного, народного пения очень перспективно и предоставляет исполнителю многообразные возможности. Так, в синтезе народного и эстрадного манер пения работали многие популярные ВИА и эстрадные певцы бывшего союза: «Песняры», «Самоцветы», «Гая», «Ариэль», «Ялла», С.Ротару, Л.Сенчина, П.Б.Оглы, М.Шамаева, К.Джалилова, Р.Шарипова, сегодня – Н.Абдуллаева, С.Назархан, Р.Намазов, Ю.Усманова, М.Мавлонов, О.Назарбеков, Г.Мамазоитова, Х.Абдуллаева и многие молодые артисты узбекской эстрады. Поэтому очень полезно для начинающих эстрадных певцов изучать и знать искусство народного и традиционного пения, жанр «катта ашула» и искусство «бахши», предоставляющие для эстрадного исполнителя поистине неисчерпаемый материал для творческих поисков.

Коснёмся проблемы взаимоотношения эстрадного и джазового пения. Джазовое искусство имеет свои каноны, где особую роль играет импровизационность, сама манера пения и форма песни с джазовой гармонической структурой. Иногда трудно различить джазовое пение от эстрадного. Многое здесь зависит от общей атмосферы, от контекста. Джазовый певец, поющий в сопровождении оркестра танцевальную песню, будет восприниматься как исполнитель популярных эстрадных песен, даже если он сохранит джазовую артикуляцию и манеру пения.

Многие эстрадные певцы успешно используют в своей исполнительской практике такие джазовые приёмы как импровизационная подача мелодии, свингование, микро-задержания, акценты, синкопы, скольжения, расширяя тем самым палитру выразительных средств эстрадного вокала. В узбекской эстраде мы можем привести в пример искусство молодой талантливой певицы, выпускницы эстрадного факультета Государственной консерватории Узбекистана Севары Назархан, которая очень удачно сочетает в своих выступлениях синтез эстрадного, народного и джазового манер пения.

Обогащение эстрадного вокального искусства достижениями академического, джазового, традиционного, народного пения расширяет его возможности, открывает новые горизонты и опять-таки решающим критерием здесь является степень таланта, мастерства и профессиональной подготовленности исполнителя, чувство художественной интуиции и вкуса, которое подсказывает ему степень и дозы применения тех или иных выразительных приёмов и средств.

ПРЕНИЯ

А.Х.Хакимова

Идея конференции очень своевременна и актуальна. Круг проблем, поднятых на ней, меня заинтересовал многообразием путей их рассмотрения. Хочу сказать, что жизнь складывается так, что позволяет нам рассматривать художественные процессы с новых научных позиций на стеке эпох и выдвигать новые концепции искусства. Особенно интересно в этом процессе интенсивное развитие музыкальной науки Узбекистана, выдвигающей новые теории, благодаря которым по-новому осмысливаются многие художественные и исторические ценности прошлого. В этом отношении меня очень заинтересовал доклад Т.С.Расуловой, в котором она раскрыла новый взгляд на личность Амира Тимура с новых исторических позиций. Конференция показала очень высокий уровень докладов и все они заслуживают публикации.

Т.С.Расулова

Хочу начать свое выступление с того, что конференция, безусловно, удалась, ибо мы слышали много интересных докладов, посвященных самым разным проблемам искусства XX века. На наш взгляд, сам выбор темы конференции сделан очень правильно и перспективно, ибо позволяет затронуть достаточно широкий круг проблем не только музыки, но и других видов искусства разных направлений прошедшего и начала нынешнего столетия. Важность проведения подобных конференций, как нам представляется, состоит в том, что хотя об искусстве XX века написано уже достаточно, тем не менее, остается еще довольно много «белых пятен». Ведь не случайно было сказано, что «лицом к лицу, лица не увидать, большое видится на расстоянии», поэтому, чем дальше от нас уходит XX столетие, тем яснее мы начинаем понимать те непростые процессы, которые в нем происходили не только в области художественного творчества, но также в социальной жизни, истории и т.п. Мы часто говорим об истории, о необходимости формирования исторического мышления у молодежи, однако не всегда понимаем, что для этого нужно делать. Будучи членом Международной Ассоциации женщин-философов под эгидой ЮНЕСКО, которая (Ассоциация) ставит своей целью распространение гуманитарных знаний и образования, полагаю, что конференции такого типа способствуют не только развитию научной мысли, но и воспитанию у молодого поколения качеств ученого и настоящего гражданина.

И.Г.Галущенко

Хочу подчеркнуть огромное значение темы конференции, ибо XX век изобилует новыми тенденциями, яркими представителями музыкального искусства и науки. Современная наука, особенно в последние годы, характеризуется особым интересом к традиционному наследию, которое следует беречь, охранять и развивать. Очень интересна проблема освоения наследия современными композиторами. Это нашло отражение в произведениях, посвященных 2200-летию Ташкента, которые стали предметом анализа докладчиков, в частности, А.Р.Ташматовой. Необходимо обратить внимание и на интерес участников конференций к теме фестивалей, которая прозвучала в докладах Д.А.Мурадовой, С.П.Кадыровой, Т.Т.Седых. Безусловно, эта конференция внесет большой вклад в музыковедение, и, конечно, надо опубликовать доклады.

С.П.Кадырова

Изучение творческого процесса в XX – начале XXI века очень актуально. Оно занимает важное место в науке и является предметом обсуждения на международных форумах и конференциях в различных странах мира. Отраднo, что и у нас в Узбекистане вопросам художественного творчества XX века и современного этапа развития музыкальной культуры посвящена конференция республиканского масштаба. Конференция была в высшей степени интересной и познавательной. Каждый доклад заключал в себе что-то новое, пробуждающее импульс к размышлению. Особое внимание привлек доклад Д.А.Мурадовой, поскольку она тоже говорила о фестивалях, их значении во взаимообогащении культур, мне было интересно с точки зрения методологии подхода Дилоры Ахмедовны к данной теме. Запомнились доклады А.Х.Хакимовой, Б.В.Шамахмудовой, А.Р.Ташматовой. Мне очень много интересного дала эта конференция в теоретическом плане, и в познавательном тоже. Я думаю, что конференция будет иметь продолжение – это необходимо.

Г.Ш.Абраров

Вопросы художественного творческого процесса всегда вызывают большой интерес и особенно остро они ставятся в связи с современными течениями в искусстве. Живая творческая действительность, в частности, композиторская, исполнительская практика настоятельно требуют осмысления эстетической оценки. И в этом отношении настоящая конференция явилась ответом на животрепещущие вопросы развития искусства, хотя и сама конференция поставила перед нами ряд вопросов,

над которыми имеет смысл задуматься. Мне как дирижёру было очень интересно узнать о тенденциях в современном композиторском творчестве. Композиторы Узбекистана в своём творчестве не стоят на месте, они пробуют, экспериментируют, ищут, не удовлетворяясь достигнутым, ставят перед собой новые задачи, которые надлежит решать интерпретаторам музыки. Путь, по которому идут композиторы Узбекистана, является весьма плодотворным и перспективным, он ведёт к овладению обобщающими формами симфонического мышления с сохранением национальной специфики и открытием новых сторон музыкального искусства. Художественный творческий процесс продолжается, и это главное.

З.А.Гапурова

Мне кажется, что конференция выявила и наметила достаточно широкий круг проблем, требующих глубокой научной разработки. Хочу остановиться на теме фестивалей, прозвучавших в нескольких докладах, в частности, Д.А.Мурадовой, С.П.Кадыровой, Т.Т.Седых. Интерес к этой теме не случаен, поскольку позволяет затронуть ряд актуальных вопросов развития современного музыкального искусства, вопросов взаимосвязей и взаимообогащения музыкальных культур народов мира. Организация и проведения фестивалей является жизненно важным фактором, способствующим качественному, профессиональному росту искусства. Это наглядно подтверждают международные фестивали, проводимые по инициативе ГАБТ оперы и балета имени Алишера Навои, в частности, оперные фестивали Джузеппе Верди, Джакомо Пуччини.

М.Ф.Абророва

XX-XXI асрларда бадий ижодий жараён деб номланган илмий-амалий анжуман ўз ишени муваффақиятли яқунлади деб ўйлайман. Чинакам ижодий баҳс ва мунозарага айланган мазкур учрашув магистр ва аспирантлар, ёш ўқитувчилар илмий салоҳиятини юксалтиришга хизмат қилса ажаб эмас. Айниқса, бастакорлик ижодиётидаги назира анъаналарига бағишланган Ч.Э.Эргашеванинг маърузаси, Ақром Хошимовнинг «Йил фасллари» туркуми деб номланган Ж.А.Мартиросованинг чиқиши менга маъқул бўлди. Шубҳасиз, республика миқёсида бундай замонамиз учун муҳим бўлган илмий-амалий конференцияларни келгусида ҳам мунтазам ўтказиб туриш мақсадга мувофиқдир. Зотан, илмий тадқиқотлар билан машғул бўлган ёшлар ва бўлғуси олиму-олималар бундай нуфузли анжуманларда ўзларининг илмий-ижодий салоҳиятларини намойиш этишга ва пировардида юксалтириш имкониятига эга бўладилар.

Т.Т.Седых

Конференция была высшей степени интересна. Тематика оказалась весьма широкой – от узкотехнологических вопросов композиторского творчества до общеэстетических вопросов, тесно связанных с музыкальным образованием и педагогикой. Мы были свидетелями очень чёткой организационной работы, а именно компактности, точности докладов, укладывающихся в регламент. Это неформальный факт. Умение чётко формулировать свои мысли и высказать главное – вот что важно, и данная конференция этому научила. Я хочу присоединиться к тому, что уже говорилось, и подчеркнуть методологическое значение данной конференции.

С.М.Бегматов

Илмий-амалий анжумандан олинган натижалар куйидагилардан иборат:

Биринчидан, конференцияда замонавий бадий-ижодий жараён хақида фикр алмашинди. Кўтарилган масалаларнинг доираси кенглиги ва муаммолигини қайд этиш жоиз. Шу билан бирга мавзулар бадий ижодий жараён масалалари билан изчил ва жиддий шуғулланиш заруриятини яна бир бор исботлади.

Иккинчидан, барча конференция қатнашчилари, унинг юқори бадий салоҳият касб этганини таскидладилар. Қатор ечимини кутаётган масалалар ажратилиб, уларни келгусида янада теран тадқиқ этишга ва ўрганишга келишиб олинди.

Учинчидан, профессор-ўқитувчилар, қаторида ёш аспирант, ўқитувчиларнинг қатнашганликлари, истиқболли келажакнинг далолати эканини мамнуният билан қайд этиш лозим.

Ўтказилган илмий-амалий конференция натижалари бизларни қувонтирди. XX аср охири ва XXI асрдаги бадий ижодий жараён борасида қизиқарли маълумотларга эга бўлиб, истеъдодли ёш олимлар кашф этилди.

МУНДАРИЖА СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|---|
| От редактора и составителя | 3 |
| Приветствие участникам конференции | 4 |

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

| | |
|--|----|
| <i>Муродова Д.А.</i> О роли фестивалей, проводимых в Узбекистане, в пропаганде национальных музыкальных традиций | 6 |
| <i>Азимов Б.Ф.</i> Миллий чолғулар орқали бадий жамоалар ташкилотчиларини тайёрлаш масалалари | 12 |
| <i>Наджафзаде Аббасгулу.</i> Сравнительный анализ агыз-гопуза (губного гопуза) с однотипными музыкальными инструментами некоторых народов..... | 15 |

СЕКЦИЯ 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

| | |
|---|----|
| <i>Аъзамова М.Р.</i> Ҳиндистонда бобурийлар даври мусиқий ҳаёти | 24 |
| <i>Абдураимова Л.А.</i> Луи Армстронг легендарный джазовый музыкант XX века (к 110 летию со дня рождения) | 27 |
| <i>Худоярова О.Х.</i> XX аср ўзбек композиторлик мактабида Шарқ мавзуи талқини | 32 |
| <i>Абророва МФ.</i> Мусиқа ижодиёти – композиторлар таҳлилида | 38 |
| <i>Ойхўжаева Ш.И.</i> Мақом ижрочилик анъаналари (Тароналар мисолида) | 41 |
| <i>Эргашева Ч.Э.</i> Бастакорлик ижодиётида назира анъаналари | 46 |
| <i>Ганиева Л.М.</i> Методологические проблемы исследования фортепианного дуэта | 50 |
| <i>Ганиханова Ш.Ш.</i> К проблеме авторства в синтетических произведениях (на примере музыки для театра и кино) | 53 |
| <i>Галущенко И.Г.</i> Фортепианные концерты П.Владигерова (к 110-летию со дня рождения классика болгарской музыки) | 57 |
| <i>Джурабекова С.З.</i> Муҳаммад Отажонов ижодий портрети | 61 |
| <i>Матякубова С.К.</i> О некоторых общих чертах циклического структурирования | 64 |
| <i>Махмудова С.М.</i> Ўзбек вокал мусикасида интонема ва риторикани қўлланилишини баъзи масалалари | 69 |
| <i>Оринбоева М.О.</i> Алишер Икромовнинг ижодий портрети | 72 |
| <i>Ҳамдамова Н.Т.</i> Хайал жанри | 76 |
| <i>Шукурлаева Д.Р.</i> Традиции М.Равеля в творчестве композиторов Узбекистана | 81 |
| <i>Мартиросова Ж.А.</i> Циклы «Времена года» в композиторском творчестве на пересечении историко-стилевых координат | 85 |

| | |
|---|-----|
| <i>Писчасова Н.С.</i> Семантика музыки..... | 89 |
| <i>Ашуров Б.Ш.</i> Нажмиддин Кавкабий ва унинг «Рисолаи мусиқий» асарини ўрганиш жараёни | 94 |
| <i>Турсунбоева Н.Д.</i> Глобаллашув жараёнлари ва «оммавий маданият» тахдиди | 96 |
| <i>Акбарова М.Р.</i> Қўшма сўзларнинг сўз яшаш тизимида тутган ўрни | 99 |
| <i>Сагдуллаев Д.Т., Сагдуллаева С.Д.</i> Ўзбекистонда ахборотлаштириш тизимини ривожлантиришнинг айрим муаммолари | 103 |

СЕКЦИЯ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ

| | |
|--|------------|
| <i>Гофуров М.К.</i> Миллий истиқлол ғояси ва ўзбек миллий қўшиқчилик санъати | 108 |
| <i>Ревес И.Г.</i> Особенности, проблемы и пути применения инновационных технологий в музыкально-педагогическом образовании | 112 |
| <i>Кадырова С.П.</i> Поем тебе, Ташкент! | 117 |
| <i>Ташматова А.Р.</i> Ташкент в сочинениях для оркестра народных инструментов | 122 |
| <i>Шамахмудова Б.В.</i> Мастер хорового искусства (к 80-летию со дня рождения А.Б.Васильевой) | 126 |
| <i>Седых Т.Т.</i> Джазовые фестивали как фактор развития музыкальной культуры независимого Узбекистана | 131 |
| <i>Гапурова З.А.</i> ГАБТ имени А.Навои – 80 лет | 135 |
| <i>Абраров Г.Ш.</i> Третья симфония М.Таджиева и вопросы ее дирижерской интерпретации | 140 |
| <i>Гафурова С.А.</i> Сергей Прокофьевнинг Биринчи фортепиано концерти | 144 |
| <i>Имамов У.З.</i> Роль конкурсов в профессиональном развитии молодых музыкантов-исполнителей | 150 |
| <i>Саидова Ш.У.</i> Новый спектакль о Батыре Закирове | 154 |
| <i>Гульзарова И.С.</i> Мои встречи с профессором Малкеевым | 158 |
| <i>Мамаджанова Э.У.</i> Каракалпакский фольклор в хоровых обработках М.Бурханова | 161 |
| <i>Хакимова А.Х.</i> Реформаторская деятельность Заратуштры, отражённая в Шашмакоме и Гатах | 165 |
| <i>Расулова Т.С.</i> Амир Тимур – созидатель или разрушитель? | 169 |
| <i>Амануллаева Д.Д.</i> О некоторых тенденциях современного эстрадного пения | 174 |
| ПРЕНИЯ | 179 |

**XX-XXI АСРЛАРДА БАДИИЙ-ИЖОДИЙ ЖАРАЁН
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС
В XX-XXI ВЕКАХ**

конференция материаллари

ўзбек ва рус тилларида

Муҳаррирлар *И.Галущенко, М.Абророва*
Техник муҳаррир *Н.Имомов*
Мусахҳиҳ *К.Гуреев*
Оригинал макетни *А.Рўзиқулов* тайёрлаган

АБ №71

Босишга 24.04.2010 йилда рухсат этилди. Бичими 84×108 1/16.
Шартли б.т. 11,5. Нашр б.т. 11,75. Адади 200 нусха.
Буюртма № 03-2010. Баҳоси шартнома асосида.

Оригинал макет Ўзбекистон давлат консерваториясининг
Таҳрир-нашриёт бўлимида тайёрланди ва чоп этилди.
100027. Тошкент, Олмазор кўчаси, 1-уй.