

**O`ZBEKISTON DAVLAT SAN'AT VA MADANIYAT
INSTITUTI**



“MUSIQA TARIXI”
fanidan
MA’RUZALAR MATNI

Tuzuvchi: G‘.M.Xudoyev

Toshkent - 2017

Mavzu: Kirish. Musiqa – ijtimoiy ong shakli.

Musiqa – barcha san’at turlari ichida alohida maqomga ega bo’lishi bilan birga televideniye, radio, teatr, tasviriy san’at va boshqa barcha san’at turlarining ajralmas qismidir. U o’zining ta’sirchan tabiati bilan bo’lg’usi soha xodimlarini tarbiyalashda beqiyos ahamiyat kasb etadi.

Musiqadagi ifoda vositalari (garmoniya, kuy, tembr, dinamik ohanglar va h.z.); musiqa janrlari: vokal, raqs, simfonik, kamer, dasturli, tasviriy; musiqali-dramatik janrlar: opera, balet, operetta, vodevil, myuzikl; vokal-simfonik janrlar: oratoriya, kantata, messa, rekviyem; cholg’u musiqasi janrlari: sonata, trio, kvartet, kvintet, konsert va boshqalar har bir semestrga ajratilgan mavzular doirasida atroflicha o’rganishni nazarda tutadi.

Ushbu o’quv qo’llanma “Chet el musiqa tarixi”, “Rus musiqa tarixi” va “O’zbek musiqasi tarixi” nomli uchta asosiy bobdan iborat bo’lib, ularning mazmunida kompozitorlik ijodiyotining asosiy tadrijiyot bosqichlari, klassik kompozitorlarning hayot va ijod yo’li, opera va simfoniya janrlarining tasnifiy belgilari, o’zbek xalqi musiqa merosining ikki asosiy – musiqiy folklor va kasbiy musiqa ijodiyoti, asosiy janrlar tarkibi, milliy cholg’ularning guruhlanish asoslari, Shashmaqomning umumiy tuzilishi, bastakorlik ijodiyotining o’ziga xos ana’analari kabi mavzular bayon etiladi. Bunda eng avvalo musiqiy folklor aytimlari o’rganilib, so’ngra nisbatan murakkab janrlar (ashula, katta ashula, maqom va b.) hamda mustaqillik davri musiqasiga e’tibor qaratiladi.

Musiqa – ijtimoiy ong shakli

Musiqa san’ati tarixini o’rganishga qadam bosayotgan inson uchun musiqa hayotidagi uzoq davom etgan jarayon va to’xtovsiz yuksalish namoyon bo’ladi. Musiqa qachon va qanday yaratilgan? Bu savolga javob berish uchun insoniyatni tarixiga e’tiborimizni qaratamiz. Savol javobsiz qoladi. Bundan ajablanmasa ham bo’ladi, chunki boshqa san’atlar (raqs, rassomlik san’ati) kabi musiqa san’atining rivojlanishi asta-sekinlik bilan paydo bo’la boshlagan. Musiqa, raqs, rassomlik san’ati uzoq vaqt ko’zga tashlanmasdan san’atga aylanib bordi. Chunki bu yo’lda inson o’zligini topishi kerak edi, bu jarayonda o’z ongi bilan boyitilgan mehnati uni hayotida to’plagan tajribalari, o’zini o’rab turgan atrof muhitga bo’lgan faol aloqasi yotadi. Ibtidoiy hayot tuzumi insoniyat tarixida uzoq iz qoldirdi.

Fanimiz ma’lumotlariga qaraganda, musiqa madaniyati arxeologik qazilmalarida ibtidoiy odam tomonidan rasmlarda chizib qoldirilgan. Xalqlar hayotini o’rganishda bugungi kunga kelib, rivojlanish ilk bosqichda bo’lgan. Zamondoshlarimiz tushunchasiga ko’ra ibtidoiy odamlarni badiiy ijodi san’atga kirmas edi. Ularni ijodi mustaqil ish faoliyati bilan unchalik ajralib turgan. Boshqa hayotiy omillar bilan organik bog’liqlik bo’lgan va tajriba maqsadida bo’ysundirilganlar. Lekin san’at boshidan o’zida o’ziga xos xususiyati bilan insonlarning his-tuyg’ularini ifodalash bilan bog’liq edi.

San’at insonga xos ma’naviylik boshlanishiga diqqatni jalb qilish: bu faoliyat foydali tajribagina emas, balki, insondagi ochilmagan qobiliyat, iste’dodni yaratilishida yuksaklikka, go’zallikka intilishiga xizmat qiladi.

Ibtidoiy odamni dunyo qarashi uni hech qachon tark etmagan, u qoʻrquv hissida shakllangan. Uni oʻrab turgan dunyo uning uchun yashirin dushmanlik, adovat bilan toʻla edi. Hayotda yashab qolishi uchun insonga shaxsiy sifatlaridan tashqari kuch, chidamlilik, abjirlik, chaqqonlik, fahmlash kerak boʻlgan.

Eng katta tayanch boʻlib unga avlodlari tomonidan biriktirilgan, qattiq tarbiya ostiga olingan xulqi, “tabu” soʻzi ishlatilgan va orttirilgan tajribalari xizmat qilgan. Bunday jamoa koʻrinishlari ibtidoiy odamni ongini muqarrarladi. Ibtidoiy odam qushlar va hayvonlar, daraxtlar va oʻt-oʻlanlar, daryolarni quyilishidan tortib dahshatli boʻronlar haqida ham koʻp narsani bilardi. Uni yovvoyi hayvonlarni tasvirida (naskal qoʻlyozmalari masalan: Altamir gʻori) haqidagi aniqlik bilan naturadan, rakursni keskinlik bilan dinamizmdan foydalangani odamni lol qoldiradi. Lekin u ichki bogʻlanishni sezmagan, koʻrolmagan edi. Chunki unga bular hammasi fantastik koʻrinishda koʻringan edi. Ibtidoiy odam predmetlar oʻziga xos koʻrinishga ega boʻlib qolmay, balki yashirin koʻrinishga ega deb qattiq ishongan. Predmetlar qandaydir mistik kuchlarga ega va hayot uchun muammolarni hal qilishga qodir deb oʻylagan. Uning xayolida real va gʻayrioddiylik bor edi va unisigayam bunisigayam chegara yoʻq edi. Uning oʻy fikrlari hozirgi zamon odamlaridan keskin farq qiladi. Inson narsalarni mohiyatini tub mazmuniga ongi bilangina emas, balki sezgisi bilan kirib borgan.

Ular ikkiga boʻlingan:

“Yaxshilik istovchi sahovatlik” va “Yovuzlikka boʻlgan moyillik” bular halokatga, yemirilishga olib keladi. Musiqa har kungi kun bilan bogʻliq boʻlgan.

Musiqaning oʻrni odamlarni birlashtirish, ularni umummehnatga chorlashga qaratilgan edi. Jangovor hayqiriqlar, qoʻshiqqa oʻxshab kuylash ov jarayonida hayvonlarni qopqonga tushirishda ulkan vosita boʻlib xizmat qilgan boʻlsa, qushlarni kuylashiga oʻxshagan xush ohangli xushtak chalish ovchilarni yovvoyi qushlarni tutishda yordam bergan. Musiqaning bunday vositachilik sifatidagi oʻrni keyinchalik turli jarayonlarda, yer bilan ishlash, dehqonchilikda mehnat qoʻshiqlarini yaratilishiga asos boʻldi. Lekin ibtidoiy odamlar musiqani gʻayritabiiy kuchlar boshqaradi deb oʻylashgan va musiqada yomon yovuz kuchlardan saqlaydigan, boshlangan ishga muvaffaqiyat keltiradigan omil sifatida qaraganlar. Ular shu qadar ishonganlarki, masalan: hayvon terisini yopinib, qoʻshiq aytib, hayvonlarga oʻxshab raqsga tushsa ularni oʻz tomonlariga ogʻdiradilar deb ishonganlar.

Hayvon bilan olishayotgan, hayvon terisidan yasalgan qoʻgʻirchoqqa yoy otishayotgan pantomimani tasvirlab oʻzlariga ovda omad keltiradi deb oʻylaganlar. Musiqa, raqs, pantomima muqaddas marosimlar ularni hayotiy tayinlanishi, bular hammasi boʻlinmas bir birlik edi. Bu yerdagi “oʻyinlar” mohiyati: qatnashchilarga xursandchilik keltirishi va estetikani boshlanishiga olib keladi. Sanʼatni bizga kirib kelishi aynan mana shunday boshlanadi – sinkretik, butunligicha.

Musiqaning boshlangʻich shakllanishi kuylashni boshqatdan koʻrib chiqish bilan bogʻliq. Oʻz ovozinı egallash jarayoni juda uzoq va qiyin boʻlgan. Xaotik, Glissandr ohanglaridan asta-sekin kuylarga oʻta boshlangan. Kuylar aniq ohanglar balandligi bilan chalingan. Cholgʻu musiqasi keyinroq paydo boʻlgan. Yangi va zamonaviyroq mehnat qurollari, musiqa cholgʻu asboblari insonning ish faoliyati

jarayonida paydo bo'la boshladi. Hammasidan oldin urma-zarbli cholg'ular paydo bo'ldi. Odam harakatlarida uni o'rab turgan narsalar: ular tosh plitalar hayvonlar suyagidan ham foydalanganlar. Keyin puflama soz paydo bo'ldi (qamish, hayvon og'zi). Va nihoyat, torli sozlar paydo bo'la boshladi.

Cholg'u asboblarning qanchalik rivojlanishiga qaramay eng birinchi o'rinda qo'shiq muhim ahamiyatga ega edi. Aynan shu yerda muhim tanlov, musiqa tilini elementlari tanlanayotgan edi. Tartibsizlik, tasodifiylik o'rniga hamjihatlik, tartiblilik kelgan edi. Har xil mehnat, urush, alla va boshqa janrlardagi qo'shiqlar shakllana boshladi.

Ko'p ovozli qo'shiqlar, xor (burdon kuylari) paydo bo'ldi. Odamlar xotirasida badiiy go'zallik bilan boyitilgan qo'shiqlar saqlanib qoldi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. Musiqaning paydo bo'lishi xususida nimalarni bilasiz ?
2. Ilk musiqa madaniyati haqidagi ko'pgina manbalarning arxeologik topilmalarda namoyon bo'lishi xususida nimalarni bilasiz.
3. Ibtidoiy odam kundalik hayotida musiqaning tutgan o'rni nimalarda namoyon bo'ldi.
4. Musiqa san'ati insoniyatning madaniylashuvidan iboratdir deganda, siz nimani tushunasiz.
5. Musiqaning rivojlanish jarayonlari xususida gapirib bering.
6. Mehnat qo'shiqlarining paydo bo'lishi xususida gapirib bering.
7. Ilk bor qanday musiqa cholg'ulari paydo bo'ldi ?
8. Musiqada ashulaning o'rni qanday bo'ldi.
9. Musiqa san'atida ashula va cholg'u musiqasining o'zaro bir-birini to'ldirib borishi nimalarda namoyon bo'ladi.
10. Musiqa san'atining boshqa san'atlar bilan bog'liqligi nimalarda namoyon bo'ladi.

I BOB. CHET EL MUSIQA TARIXI.

Mavzu: Qadimgi davr musiqa san'ati

Reja:

1. Qadimgi Misr va Shumer-Bobil musiqa madaniyati.
2. Qadimgi Xitoy va Hindiston musiqa madaniyati.

3. Qadimgi Gretsiya musiqa madaniyati.

4. Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyati.

Insoniyat tarixidagi qadimiy musiqa madaniyatlari Sharqda yuzaga kelgan Vavilon, Urartu, Yegipet, Finikiya mamlakatlarida shakllangan edi. Bu haqdagi ma'lumotlar eramizdan avvalgi IV – III asrlarga to'g'ri kelib, ularning tarixi juda katta davr – 30-40 asrlarni qamrab oladi.

Qabila bo'lib xalq orasida yashaydigan qullar ustidan hukmronlik, dengizda, orollarda talonchilik, yovvoyilik paydo bo'la boshladi. Qadimiy davlatlar uzoq vaqt ibtidoiy hayot tarzini saqlab yurdilar. Lekin yangi davlat – ishlab chiqarishni yangi kuchini-qullik mehnatini boshqardi. Qullik juda katta qurilishlarga sabab bo'ldi. Qadimiy davlatlarda saroylar, ehromlar, kemalar qad ko'tardi. Bu yerda birinchi bo'lib, fan, astronomiya, matematika, meditsinaga tamal toshi qo'yildi. Qadimgi yozuvlar (vavilon mixxati, yegipet iyeroglif xatlari) paydo bo'ldi. Inson ongida ham ancha o'zgarishlar yuz berdi. Inson birinchi bor yerdagi qimmatbaho boyliklarni yaratuvchisiman deb o'ziga baho berish bilan birga, tabiat bilan raqobatlashaman deb o'ylay boshladi. O'sha davrda mamlakatlarda har xil afsonalar to'qilgan. Jumladan, maxluqlarni yenggan mard bahodirlar, xudolarni sirini ochgan qahramonlar haqida juda ko'p afsonalar tarqatishgan. Masalan, (vavilonlarda Gilgamesh, greklarda Prometey). san'at bu chegarasizlik hukmronligi ustidan g'olib keldi. Qulchilik davrida mamlakatlarda san'at professional darajagacha yetib bordi. Bunda rassomlar, arxitektorlar, musiqachilar mehnati alohida o'rin egallab, bunday badiiy qimmatbaho narsalar yaratuvchisi, ustalar turli imtiyozlarga ega bo'lishdi.

Boshqa san'at turlari singari musiqa ham bevosita saroyga xizmat qilganligi bizga tarixdan ma'lum. Musiqa – diniy marosimlarga, saroydagi marosimlarga o'zgacha yorqinlik, zavq-shavq, hashamatlilik ko'rsatishi kerak edi.

Qo'shiq va raqslar avlodidan avlodga o'tib, avvalgidek odamlar hayotining bir bo'lagi bo'lib qoladi. Shunday qilib, san'at ikkiga bo'lingan: xalq san'ati va professional san'at. Vavilon, Siriya, Misr va Qadimgi Sharq davlatlarida juda katta professional musiqachilar ansambllari bo'lgan.

Cholg'ulardan eng ko'p rivojlangan urma-zarbli cholg'ular (katta va kichik barabanlar, tarelkalar va boshqalar), puflama-damli cholg'ular (fleyta, truba, shox, sibizg'a), torli-kamonli cholg'ular (arfa, lira, lyutnya). Bu cholg'u asboblari juda ko'p davlatlarda har xil turda bo'lgan.

San'at mashhur boy zodagonlarning uylarida o'yin-kulgu, qo'shiq raqs, cholg'u sozlarida chalish bilan birga insonga xursandchilik olib kelishda, hayotda zavqlanishga olib keldi va gullab yashnadi. Qadimiy san'at madaniyati sinkretizm ruhida sug'orilgan.

Musiqa avvalgidek so'z bilan qo'shiq o'yin, pantomima bilan hamohang yurdi. Qadimgi Misr – Oziris xudosiga bag'ishlangan misteriyasida sinkretik xarakter yotadi. Bu teatrlashtirilgan ko'rinishda, uning o'limi va qayta tirilishi tarixi ko'rsatilgan. Ular marosimli raqslar, aza-yig'i qo'shiqlarini qo'shishgan. Musiqa tili ham boyidi. Qadimgi Iudeyada masalan: xor antifon kuylashlar (xor ikkiga bo'lingan bir-birlariga qarama-qarshi gruppalar ketma-ket, navbatma-navbat chiqishgan). Ehrom bayramlarida ohanglarni yorqin, samarali, hashamatli

chiqishiga ahamiyat berishgan. Yakkaxon kuylash qayta ishlab chiqilgan. Yakkaxon kuylashni ajoyib namunalaridan biri bu – mashhur David psalmasidir. Injil bizgacha undagi matnlarni yetkazib bergan, lekin ular shoirona – musiqali asar sifatida yaratilgan. Kuylar jo‘rlilikda cholg‘u sozlarida ijro etilgan. Bu tariqada kuylash psalmalashtirish deb atalgan.

Bu davrning badiiy amaliyotida musiqa tilini keyingi rivojlanishi sodir bo‘la boshladi. Pentatonika keng tarqala boshladi, melos turli tarzda shakllanib bordi, cholg‘ularning tembrlaridan yorqinroq foydalanila boshlandi.

Qadimgi Misr musiqa madaniyati

Qadimgi Misr musiqa madaniyatining ildizlari miloddan avvalgi to‘rtinchi ming yillikni oxiri, uchinchi ming yillikning boshlariga borib taqaladi. Bizgacha yetib kelgan ma’lumotlarning asosiy qismini madaniyat yodgorliklari tashkil qiladi. Jumladan, cholg‘u asboblari, ikonagrafik materiallar (barelyef va boshqa tasvirlar), madhiyalar va qo‘shiqlarning so‘z matnlari, qadimgi Yunon va Rim olim faylasuflarining qo‘l yozmalari bundan dalolat beradi.

Qadimgi Misr musiqasi saroy va haram ibodatlarida yangragan edi. Shu bilan birga musiqa turli toifaga mansub insonlarning dam olish vositalaridan biriga ham aylandi. Shu bois Misrda musiqa “xi” ya’ni “orom olish” so‘zi bilan nomlanishi tabiiydir. Jamoa sinflanishi davridan avval quyidagi asboblari mavjud edi: **qo‘ng‘iroqchalar, sistr, kolotushka hamda aerofonlarni ilk shakllari – hushtak, fleyta**. Ilk, Qadimiy va O‘rta podsholik davrida (miloddan burun 3000-1700 asrlar) **qamishdan yasalgan nay, uffata fleytalari, truba, arfa, turli xil barabanlar, shiqildoq** asboblari amalda qo‘llanilgan. Bu davrda piktografik notalashtirish va musiqani koinot jismlari bilan bog‘lash nazariyasining ilk namunalarini paydo bo‘ladi. Misr ibodatxonalarida o‘tkazilgan marosimlarda musiqa namunalaridan keng foydalanilgan. Bu borada xudolar - **Osiris, Isida, Tot** (ular musiqa san’atini yaratuvchilari deb hisoblanadi)ga bag‘ishlab o‘tkazilgan ibodatlar alohida qayd qilinadi.

Qadimgi Misr **musiqa ladi** (cholg‘u asboblari tuzilishining tahliliga ko‘ra) **pentatonikaga** asoslangan. Shu bilan birga saroy musiqasi ham ma’lum darajada o‘ziga xos edi. Saroyda ijro etilgan musiqa (xor qo‘shiqchiligi, ayollarning qo‘shiq - yig‘ilari va raqslari) yurush harakatlari va dramatik epizodlar bilan birikib kelgan. Miloddan burun 3 ming yillikda Misrda **xeyronomiya** rivoj topib (xeyronomiya taxminlarga ko‘ra notalashtirish vazifasini ham bajargan) keng tarqaldi. Qadimgi podsholik davrida professional musiqachilar (ko‘p hollarda saroy musiqachilari) ijtimoiy tabaqasi shakl topdi. Ular ichida **Xemre, Xufu-Anx** va boshqalar mashhurlikni qozongan.

Yangi podsholik davrida (miloddan avvalgi 1580-1070 asrlar) Qadimgi Misr musiqasi Osiyo, xususan Siriya ta’siri ostida rivoj topdi. Musiqa cholg‘ulari – **goboy, uchburchakli arfa, lira, lyutnya, kifara** va boshqa asboblari bilan boyitildi. Ko‘p cholg‘ularni mukammal tuzilishi to‘liq xromatik tovushqatorni amalda qo‘llash imkonini yaratib berdi. Yunon-rim ta’siri ostida esa Misrda (miloddan burun 332-395 yillar) keng miqiyosda **avlos, ko‘ndalang fleyta, buksina, turli xil lira, lab-garmonikasi, baraban** va boshqa asboblardan

foydalanildi. Miloddan burun III asrda Aleksandriyada **gidravlos** cholgʻusi kashf qilindi.

Ikki daryo oraligʻida joylashgan qadimgi davlatlar (miloddan avvalgi 3 ming yillik – 1 ming yillik) **Shumer-Bobul** va **Assiriyaning** musiqa madaniyati oʻz navbatida qoʻshni madaniyatlar (Osiyo, Afrika, Janubiy-Yevropa) rivojiga ham taʼsir qildilar. Shumer-Bobul va Assiriya - bugri arfa, arfa shaklidagi lira, lyutnya, koʻndalang fleyta, juftli goboy, baraban cholgʻularidan foydalanishgan. Musiqa bu davlatlarning saroy va diniy hayotida katta oʻrin egallagan. Musiqachi (erkak va ayol) lar ijtimoiy tabaqalanishda xudolar va podsholardan keyin turgan. Bu xalqlar musiqani sehrli kuchiga (Ishtar xudosi haqidagi mif) ishonganlar. Musiqiy – nazariy ilm astrolyogiya taʼsiri ostida rivoj topdi. Besh va yetti raqamlariga alohida eʼtibor berilgan: masalan, 5 pogʻonali angemiton va 7 pogʻonali diatonik tovush qatorlar hamda 5 - 7 torli arfa mavjud boʻlgan.

Qadimgi Xitoy musiqa madaniyati

Ilk bor Xitoy musiqasi haqidagi maʼlumotlar (afsona va miflar) miloddan avvalgi 4-3 ming yillik, qadimgi marosim musiqasi haqidagi maʼlumotlar miloddan avvalgi XVI – XI asrlarga taaluqlidir. Miloddan avvalgi XI – VIII asrlarda **anʼanaviy marosim orkestrlari** tashkil qilingan. Orkestr tarkibiga: **byansin** litofonlari, **byanchjun** mis qoʻngiroqchalari, turli-xil qoʻngʻiroqlar (ular qatorida **xun-chjun**, **goudyao**, **yun**, **bo**), **gu** barabanlari, **syuan** sopol nogʻorasi va boshqa asboblardan kirgan. Qoʻshiqlar kitobi **“Shitszin”** (miloddan burun XI – VI asrlar) - Xitoyda ashulachilik ijod shakllari rivojining dalilidir. “Shitszin”da joydu qoʻshiqlar, oda (**chjen-ya**, **syao-ya**)lar va madhiya(**sun**)lar yigʻilgan. **Chjou davrining** kechki pallasida (miloddan avvalgi V – III asrlar) konfusiy doktrinasining taʼsiri ostida saroy marosimlar tizimi shakllanib bordi. Ushbu tizimda ashula va cholgʻu namunalarining ketma-ketligi belgilandi. Saroyda musiqa va marosimlarni tashkil etuvchi **“Dasiyue”** jamoasi tuzildi. **Xan** davridan boshlab to Shimoliy va Janubiy podsholik (miloddan avvalgi 206 yildan – milodimizning 581 yili) davrigacha Xitoy musiqasi boy madaniyatga ega boʻlgan. Jumladan, saroy musiqa sanʼatining asosiy turlari oʻrnida konfusiy ibodat marosim musiqasi **ya-yue** va saroyda orom olish uchun moʻljallangan musiqa **su-yue** (“oddiy xalq musiqasi” bir necha mahalliy turlarida namoyish etilgan) rivoj topgan. Koʻp tarkibli (300-800 cholgʻuchilardan iborat boʻlgan) anʼanaviy orkestr shakllangan. Bunda orkestr tarkibiga kirgan cholgʻular 8 guruhga ajratilgan. Torli asboblarda (**sin**, **pip**) yakkasoz ijrochilik sanʼati ham rivojlangan boʻlib, **Su Chjipo**, **Szi Li**, **Li Yanyan** mashhur ijrochi va maktab asoschilaridan boʻlgan. **Suy** va **Tan** sulolasi hukmdorlik qilgan davrida (581-907) qadimgi Xitoy musiqa madaniyati yuksalish pallasiga oʻtadi. Sanʼatda bu davr - **tan uslubi** deb nom oldi. Saroy musiqasi ikkita asosiy janrlar **li-puchi** (“ochiq havoda ijro etiladigan”) va **so-puchi** (“xonaki ijro”) turida rivoj topadi. Ular oʻz ichiga **ya-yue**, **su-yue**, bayram tadbirlarida ijro etiladigan musiqa **yan-yue**, cholgʻu musiqa **xu-yue**, harbiy musiqa **kuchuy**, teatr musiqasi **san-yue**, sin uchun musiqa **sin-yue**. **Yan-yue** orkestrining cholgʻulari tarkibiga Xitoy asboblari tashqari Hindiston, Koreya, Markaziy Osiyo davlatlari va boshqa xalqlar musiqa asboblari kiritgan holda

musiqiy ohanglari ham (“Shipuchi” ya’ni “10 xil musiqa” deb nom olgan) ijro etilgan.

Qadimgi Hindiston musiqa madaniyati

Hindiston musiqasi eng qadimgi yuksak madaniyat davrlariga borib taqaladi. Uning ildizlari Xarappa va Moxendjo Daro sivilizatsiyasi (miloddan avvalgi 3 ming yillik) davrida gullab yashnagan. Hind musiqasining asosiy rivojlov bosqichi qadimgi adabiyot yodgorligi – **Veda** (miloddan oldingi 2 ming yillikning oxiri – 1 ming yillikning birinchi yarmi), ilohiy matnlar rechitatsiyasi **Rigveda** (veda madhiyalari) va madhiyachilikning rivojlangan kuy namunalari **Samaveda** (veda kuylari) bilan bog‘liq bo‘lgan. Diniy marosimning an’anaviy vedalari bilan bir qatorda xalq va saroy san’atining rivojlangan shakllari mavjud bo‘lgan. Hind folklorining serjiloligi (turlarida, lad-ritmik tizimida, janrlarida) eng avvalo Hindistonni polietnik va ko‘p tilli davlat bo‘lganidan dalolat beradi. Janrlar ichida **balladalar** (ular ko‘pincha xalq tomoshalarida ijro etilib, epik va tarixiy syujetga asoslangan) – **povada va lavani** Maxarashtrada, **pabudji** Radjastxonda, **burrakatxa** Andxrada, **pandavani** Madxya-Pradeshda; **qo‘shiq-raqs** shakllari – **garba** Gudjaratda, **sua** Madxya-Pradeshda, **kollatam** Keralada, **chakri** Kashmirda; **lirik qo‘shiqlar** – **bxatiali** Bengalda, **dxola** Pendjabda, **panixari** Radjastxonda; **ish** jarayonida ijro etiladigan qo‘shiqlar – **shari** Bengalda, **maxitya** Pendjabda, **kadjari** Uttar-Pradesh xalqi ichida keng tarqalgan. **Musiqiy cholg‘ular** tarkibida: **urma asboblar** – dxol, dxolak, damaru, udukkai, daf, tammatai, kandjira, gammati, nog‘ora; **damli asboblar** - kombu, singx, tiruchinnam, karna (karnay), bansuri, murali, algoza (fleyta), pungi, maxudi, gxonga, moxori, nagasar, surnay, naferi; **torli-chertma asboblar** – ektar, dotar (dutor), tuntune, djantar; **torli-kamonli asboblar** – kamaycha, banam, sarinda.

Qadimgi Gretsiya musiqa madaniyati

O‘sha davrda insoniyat o‘zini alohida kuchi, diqqatini bir joyga to‘plaganda o‘z qobiliyatlarini to‘la ochib bera olgan. Bu madaniyatni uzoq vaqt ravnaq topishi uchun kulminatsion nuqta bo‘lgan. Aynan shu cho‘qqiga ko‘tarilgan insoniyat ruhiyati – bu qadimgi Ellada voqeasi edi. Qadimgi Gretsiyaning eng gullab yashnagan vaqti eramizdan oldingi V – IV asrlarga to‘g‘ri keladi. Ulug‘ madaniyatimiz uncha ko‘p bo‘lmagan xalq tomonidan yaratildi. Bu xalqlar Janubiy Bolqon yarim oroli, Egey dengizi orollarida kichik Osiyo qirg‘oqlarida yashaganlar. Bu xalqlarning o‘zini boy tarixi bo‘lgan.

Arxeologlarning topilmalaridan ma’lum bo‘lishicha, XIX asr oxiri XX asr boshlariga kelib, allaqachon yo‘qolib ketgan dunyoni topishadi. U yerda to‘la ajoyib go‘zallikka (Kritdagi Knoss saroyi qoldiqlari) shuningdek ulug‘vor qattiqqo‘llik (Janubiy Gretsiyaning Miken qa’lasi xarobalariga) duch keladilar.

Qadimgi Gretsiya madaniyati yangi bosqichda rivojlanishi “Gomer” davri bilan bog‘liq. Eramizdan avvalgi X – VIII asrlarda greklarning qahramonona eposi shakllana boshlagan. “Illiada”dan biz keng ommaga tarqalgan – to‘y, mehnat, dafn marosimlarida aytiladigan qo‘shiq janrlarini bilib olamiz.

“Odisseya”dan esa xalq musiqachilaridan chiqqan professional qo‘shiqchilar – aedlar haqida bilib olamiz. Bazmlarga chiqib, aedlar xalq jasorati, xudolar, qahramonlar haqida kuylashgan. Ularning ijrosi kifara – torli cholg‘u

asbobi jo'rligida kuylangan. Eramizdan avvalgi VII – VI asrlarda Gretsiya shaharlarida xor musiqasini turli xillari keng ishlab chiqilgan. VII asrda katta mashhurlikda Terteyning xor va urushga bag'ishlangan qo'shiqlari keng tarqalgan.

Lesbos orolida VII asr boshlarida dastlabki shoirona – musiqiy maktab barpo qilinadi. Lesbos oroli shoir-musiqachilaridan Alkey va Anakreonlar ijodi bilan bog'liq. Sevgiga to'la his-hayajonli yakkaxon lirik qo'shiqlar bilan bir qatorda xor, o'tirishlarda aytiladigan qo'shiqlar (skoli) deb atalgan, hayot quvonchlari, ruhiy qo'shiqlar, (partenilar), maqtovchi qo'shiqlar g'oliblar shon – sharafiga (epikini) va boshqa qo'shiqlar yaratilgan. Tarixda Gretsiyada cholg'u asboblari musiqasini bo'lganligi to'g'risida bir qancha ma'lumotlar mavjud.

Gretsiya san'atini yuqori darajada gullab yashnashi Afinada eramizdan avvalgi V asrda Perikla hukmronligida bo'lgan. Bu Gretsiyada demokratiya vaqtiga to'g'ri keladi. Albatta demokratiya ozod xalq uchun – qullar bu huquqdan foydalanishmagan.

Bu yerda asketizm va dabdabalikdan qochishgan. Ular hayotdan zavq olish, shodlikni qadriga yetishni o'zlarining fuqarolik burchlari deb bilishgan. Gretsiyaning klassik san'ati dunyo sezgisida ko'rinadi. "Tabiatda g'aroyib kuchlar ko'p, lekin insondan kuchlirog'i yo'q!" – degan Sofokl "Antigona" tragediyasida. Gretsiya rassomlari ijodida singdirilgan manba bu – afsonalardir. Qadimiy afsonalar til asosidagi ko'rinishlarda tuzilgan, lekin ular dunyo haqidagi bilimni "kurtak" ochishday gap deb yozishgan.

Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyati

Musiqa – atamasi lotincha so'zdan olingan bo'lib, muzalar (ilhom parilari) san'ati degan ma'noni anglatadi. Musiqa – bu ohang san'ati bo'lib, borliqni tovushlar orqali ifoda etadi. Musiqiy badiiy jarayon tovushli matn (tovush balandligi, cho'zimi, tembri va jarangdorligi) ga qaratilgan. **Tovushli matn** – insonni eshitish taassurotlari bilan bog'liq ichki hissiy olamini aks ettiruvchi fikrni o'ziga xos obrazli talqinidir. Musiqani rivojlanish tarixi bevosita insonni hissiy qobiliyatini o'sishi (musiqaning estetikasi) hamda o'zgaruvchan madaniy muhitda tovushli matnni eshitish orqali o'zlashtirish jarayoni bilan bog'liq.

Yevropa musiqa tarixining ilk davri aynan Qadimgi Yunon madaniyati rivoji bilan bevosita bog'liq. **Antik musiqa** madaniyati katta tarixiy davrni (miloddan avvalgi V asrdan, to milodning III asrigacha) qamrab oldi. Antik san'atda – hayotga irodalilik va muhabbat, hayotiylik, yerdagi dramatism hamda garmonik insonni go'zalligi o'z ifodasini topadi. Antik san'atining mukammal mavzusi sifatida inson tanasi tanlangan. Antik tragediyalari esa san'atni sinkletik birligini gavdalab beradi.

Qadimgi Yunon musiqa madaniyati

Qadimgi Yunon musiqa madaniyati haqidagi tasavvurlar arxeologik qazilmalardan topilgan buyumlar, qadimgi yozma manbalar, adabiyot yodgorliklari va maxsus musiqiy parchalar tahlilida shakllanib keldi. Qadimgi Yunon musiqasining rivoji taxminan miloddan oldingi ikkinchi ming yillikdan tortib, milodning V asrigacha bo'lgan davrni qamrab oladi. Qadimgi Yunon musiqasining xalq qo'shig'i janrlari haqidagi bir qancha ma'lumotlar mavjud. Xususan

“**georgiki**” – dehqon qo‘shiqlari, “**epitalama**” va “**gimenei**” to‘y qo‘shiqlari, “**trena**” – yig‘i qo‘shiqlari, “**embateriya**” – safar qo‘shiqlari, “**skolii**” – davra qo‘shiqlari va yana bir qator qo‘shiq turlari rivoj topdi. Bu esa o‘z o‘rnida folklor musiqasi ma’lum darajada rivojlanganining belgisidir.

Qadimgi Yunon musiqasida katta o‘rinni xudolar sharafiga ijro etilgan ko‘shiqlar egallaydi. Masalan “**peana**” va “**noma**” **Apallon**, “**parfenii**” va “**yupingi**” **Artemida**, “**difiramb**”, “**iobakx**” va “**fallik**” **Dionis**, “**iula**” **Demetra**, “**metroa**” **Kibela** va yana bir qator xudolar sharafiga ijro etilgan qo‘shiqlar ham mavjud bo‘lgan. Eng qadimgi qurbonlik marosimi “**spondey**” sinkretik janr bo‘lib musiqa va raqs harakatidan tarkib topadi. Ilk bor musiqani yaratgan va ijro etgan san’atkor “**aed**” bir vaqtning o‘zida shoir, bastakor, qo‘shiqchi va jo‘rnavoz (torli asbob jo‘rligida) vazifasini bajargan. Mashhur musiqachilar ijodi Qadimgi Yunon miflarida (**Olimp**, **Orfey**, **Famirid**, **Marsiy**) va epik poemalarida (**Gomerning** “**Odisseya**”**sida Demodok va Femiy**) bayon etilgan.

Qadimgi Yunon musiqasining **arxaik davri** (miloddan avvalgi VII – VI asrlar) quyidagi mashhur ismlar bilan bog‘lanadi: **Terpandr**, **Arxilox**, **Arion**, **Tirtey**, **Alkman**, **Stesixor**, **Sapfo**, **Alkey**, **Anakreont**, **Mimnerm**, **Ivika**, **Pindara** va **Vakxilidlar** bilan bog‘liq. Ko‘rilayotgan davrda turli xil janrlar shakllangan. Jumladan, avlodik va kifarodik nomlar (kifara va avlos jo‘rligidagi qo‘shiqlar), avletik va kifaristik nomlar (avlos va kifara yakkasoz cholg‘u uchun pyesalar), elegiya, giporxema (raqs harakati bilan bezatilgan qo‘shiq), epinikiya va hokazolar. Qadimgi Yunon musiqasining **klassik davri** (miloddan avvalgi V – IV asrlar) tragediya va komediya janrlarining rivojini yyetuk pallasini hisoblanadi. Buyuk tragiklar **Esxil**, **Sofokl**, **Yevripid** va komediyachi **Aristofan** o‘z durdonalarida musiqaga muhim dramaturgik vazifani yuklaganlar. Ushbu davrda musiqa tilida novatorlik o‘zgarishlar xor lirikasi vakillari va dramaturglari – Timofey, Friniya, Kreks, Melanippidalar ijodida ro‘y beradi.

Qadimgi Yunon musiqasi **ellinistik davrda** (miloddan avvalgi IV asrning ikkinchi yarmidan boshlab) keng miqyosda O‘rtadengiz yerlarida tarqala boshlaydi. Qadimgi Yunon musiqasida ashula va cholg‘u namunalarini harfiy notalashtirish uslubi qo‘llanilgan. Yunon musiqasi birovovzli turida rivojlangan bo‘lsada, ashula yo‘lini cholg‘u jo‘rligini chiqarishda garmonik intervallar xosil bo‘lgan. Qadimgi Yunonlarni lad tafakkuri asosi **tetraxod rod**lar edi: tovushlarning musiqiy aloqalari kvartani o‘ziga xos tarkibi qamrovida anglangan.

Qadimgi Yunon musiqasi amaliyotida turli xil cholg‘u asboblari keng qo‘llanib kelingan: torli guruhga – lira, kifara, forminga, kinir, barbiton, lirofeniks, sambika, spadiks, psalteriy, magadis, pektida, epigoniy, nabl; damli guruhga – **avlos** turli xillari (**bombiks**, **borim**, **kalam**, **gingr**, **niglar**, **elim**), **siringlar** (bir, ikki va ko‘p trubali) va **trub** (**salpinga**, **keras**); **urma sozlar guruhiga** – timpan, sistr, kimval, krotal, psafir, roptr. Aleksandriyalik mexanik **Ktesibiy** (miloddan avvalgi III – II asrlar) birinchi suvli organ – **gidravlos** asbobini kashf etgani haqida ma’lumotlar mavjud.

Qadimgi Yunonistonda musiqiy nazariya va musiqiy estetika sohalarini rivoj topgan. Pifagor va pifagorchilar ilmiy darajada musiqani bir qator akustik qonuniyatlarini izohlab berdilar. Aristoksen ilmiy izlanishlarida interval va

tovushqatorni empirik – eshitish hissiyotini o‘rganib chiqadi. Musiqa nazariya ilmidagi keyingi tadqiqotlarni Nikomax, K.Ptolemey (milodning I – II asrlari), Aristid Kvintilian, Porfiri, Allipiy (milodning III – IV asrlari). Musiqani etik konsepsiyasini bir qator antik olimlar o‘rganib chiqqanlar. Ular ichida Platon va Aristotel izlanishlari alohida e’tiborga molik.

Qadimgi Rim musiqa madaniyati

Qadimgi Rim badiiy madaniyatining shakllanishi bevosita an’analari vorisligi (etrus, yunon, ellinistik) va Rim davlatining kengligi (miloddan avvalgi III asr oxiridan, to milodning V asrigacha) bilan bog‘liq edi. Qadimgi Rim madaniyati nisbatan mustaqil ravishda rivojlangan bo‘lib, musiqaga taalluqli ma’lumotlar juda kam. Bu davrlarda **maishiy musiqiy-shoirona janrlar** (tantanavor, to‘yona, davra, zikr kabi qo‘shiqlar), **harbiy musiqa** (damli cholg‘ular – rog va trubalarda ijro etilgan) hamda **saliye** va **“arvaliyali aka-ukalar”aytimlari** mashhur bo‘lgan.

Miloddan avvalgi V asrdan boshlab Rim davlatining Yunon san’atiga moslashuv harakati kuzatiladi (mifologik mavzularni qo‘llash, ritorik maktablarida yunon tilida dars o‘tish, san’at buyumlarini xarid qilish). Yunoniston kabi Rimda ham poetik asarlarni (**Goratsiy odalari, Vergiliy ekloglari, Ovidiy poemalari**) tibiya va kifara asboblari jo‘rligida ijro etish san’ati keng targ‘ib qilindi. Yana bir qator cholg‘ular – **arfa va lirani xilma xil turlari, gidravlos, kimval** va boshqalar keng qo‘llanildi. Pontamima teatri tarkibida yakkaxon-raqqosga jo‘r bo‘lgan xor hamda cholg‘u asboblarning katta guruhi kelgusida cholg‘u musiqa sohasi rivojida muhim rol o‘ynaydi.

Qadimgi Rim madaniyati Yunonga nisbatan o‘z demokratik rivojidan chetlashib, endilikda tomoshabop - orombaxsh yo‘nalishda (sirk musiqasi, teatr tomoshalari musiqasi, virtuozlar konsertlari, Sharq va Yevropa musiqachilarining konsertlari, milodning I asri yakunida imperator Domitsian – shoirlar, xonanda va sozandalar orasida “kapitoliy musobaqalar”ini tashkil etishi) rivojini davom ettiradi. Musiqaning gedonistik tushunchasiga bo‘lgan katta qiziqish Rim zodagonlari ichida havaskorlikni rivojlanishiga olib keldi (imperator Neron “yunon musobaqalarini” tashkil qiladi va bu yerda o‘zi ham qo‘shiqchi va kifarachi sifatida qatnashadi). Mazkur davrda Rim imperiyasining taniqli musiqachilari – **Anaksenor, Tigelliy, Menekrat, Mesomed, Terpniy, Diodorlar** samarali ijod qilishgan.

Xristian dini o‘zi bilan Rim imperiyasiga yangi madaniyatni olib kirgan. Bu madaniyat “tilparastlar” madaniyatidan tubdan farq qilib, milodning II asridan boshlab Qadimgi Rim musiqasining rivojini ilk xristian musiqasi bilan biriktiradi.

G‘arbiy Yevropa musiqa madaniyatining keng qamrovli va davomli O‘rta asr davrini bir yaxlit ko‘rinishda anglab olish juda mushkul. **O‘rta asrlikning** boshlang‘ich nuqtasi G‘arbiy Rim imperiyasini vayron bo‘lish davridan, ya’ni 476 yil (V asr) hisoblanib kelgan. Shu bilan birga XII asrlarga qadar musiqa san’atining faqatgina bir sohasi – xristian cherkovlari musiqasi yozma yodgorliklar qoldiradi. O‘rta asrlikning so‘nggi, muhim pallasi – bu Uyg‘onish davriga o‘tish jarayonidir. G‘arbiy Yevropa mamlakatlarida ushbu jarayon bir vaqtda emas, balki turlicha kechgan edi. Jumladan, Italiyada – XV asrda, Fransiya – XVI asrda Uyg‘onish davrini kuzatish mumkin.

Yarim ming yillik davomida Gʻarbiy Yevropa musiqa madaniyati cherkov va xalq musiqa sohalari bilan chegaralanadi, ammo XII-XIII asrlarda saroy musiqiy-shoirona ijodiyotining yangi shakllari va cherkov musiqasining yangicha koʻrinishi bilan boyidi. Yangilanish jarayoni esa oʻz navbatida rivojlangan feodalizm shart-sharoitida sodir boʻladi.

XVII asrga qadar cherkov musiqasi professionallik markazi boʻlib xizmat qilgan. Cherkov madaniyati doirasida yuksak badiiy qadriyatlar, turli xil musiqiy janrlar, jumladan, musiqa nazariyasi, notalashtirish va pedagogika rivojlanganligini koʻrish mumkin. Yevropa madaniyati uchun cherkov va saroy sanʼatining oʻzaro bogʻlashuv jarayoni juda muhim rol oʻynagan. Ilk xristian cherkov musiqasi Oʻrtayer dengizining bir qator madaniyati (iudey, misr-siriya-palestin, kechki antik) anʼanalari bilan bevosita bogʻliq boʻlgan. Sinagog va xram ibodatlariga antifon va responsorial psalmodiya ildizlari jalb etiladi. Madhiyalarda antik madhiyachilikning taʼsiri sezilarlidir.

Bibliyadan olingan parchalarni xirgoya qilish anʼanasi (liturgik rechitativ) ham shakllangan edi. Xristian ibodat marosimining asosiy shakllarini paydo boʻlishida muhim rol oʻynagan – **agapa** yoki muhabbat kechalari tashkil qilgan. Ulardan esa liturgiyaning kechki shakllari rivoj topadi. Asta sekin cherkov ibodatining yaxlit, turkumli tizimi shakllanadi: kunlik ibodat (asosiy marosim-obednya), hafta ibodati (markazida yakshanba kunidagi marosim), yillik ibodati (koʻchiriladigan va koʻchirilmaydigan bayramlar marosimlari). Ilk xristian qoʻshiqchiligi bir ovozli anʼanada rivojlangan edi. Uzoq asrlar mobaynida (1 ming yillik oxirigacha) cherkov qoʻshiqchiligida ayollarning ishtirok etishi va musiqiy cholgʻularning qoʻllanilishi taʼqiqlangan. Cherkovni gʻarbiy katolik va sharq pravoslav turlariga boʻlinishi 1054 yili “sxizma” bilan rasmiy tasdiqlangan. Gʻarbiy Yevropada bir qator katolizmni mahalliy markazlari, oʻzlarining liturgiylari bilan paydo boʻladilar, jumladan, rim liturgiyasi, milan liturgiyasi, qadimgi ispan liturgiyasi, qadimgi fransuz liturgiylarini keltirish mumkin. Asta sekin rasmiy Rim xorali (Grigorian xorali) barcha mintaqaviy anʼanalarni chetga surdi. Kanonlashgan qoʻshiqchilik ikkita katta guruhga boʻlingan boʻlib, messa va offitsiyaga taalluqli boʻlgan. Yangi kuylarni bastalash Trident sobori (1545-1563) davrigacha davom etdi, soʻngra bir qator diniy qoʻshiqchilik namunalarini ijro etish man qilindi. Masalan, **tropa** va **sekvensiyalarni** ijro etish taʼqiqlangan. Tropalar liturgik dramaning tayanchiga aylandi. Cherkov ibodatining marosim matnlari va qoʻshiq namunalari maxsus kitoblarni tashkil qildi (**Antifonariy, Gradual, Liber usualis**).

Oʻrta asr italyan musiqa nazariyachisi **Gvido dʼAretsso** (*Gvido Aretinskiy, 991-1050. Aretsso, Italiya*) benedikt monastirining monaxi edi. U nota yozuvining reformatori boʻlib, 4 yoʻlakli nota yozuvini amaliyotga kiritdi¹. Shu bilan birga u **geksaxord tizimini** nazariy asoslab berdi.

IX asrlargacha katolik cherkovining qoʻshiqlari bir ovozli boʻlib, IX – XIII asrlarda koʻp ovozli shakllar paydo boʻla boshlaydi. Bularga **organum, diskant, gimel** va boshqalarni keltirish mumkin. Biroq XV – XVI asrlar oxirigacha koʻp

¹ zamonaviy nota yozuviga asos solgan deb hisoblash mumkin.

ovozli qo'shiqchilik bir ovozlikni qayta ishlangan namunasi sifatida qabul qilinadi. **Ars antikua** davrining Notr-Dam maktabi amaliyotida o'rta asr ko'p ovozliligining asosiy shakl va janrlari rivoj topadi. **Cherkov musiqasi – organum, motet, rondel, kondukt, klauzula, goket.** **Ars nova** davri musiqasida ko'p ovozli messa va izaritmik motet paydo bo'ldi. **Messa va motet** XV asrdan – XVI asrga qadar niderland maktabi kompozitorlari ijodida bosh janr vazifasini bajargan edi.

Cherkov ladlari (musiqa pardalari) – cherkov tonlari, grigorian ladlari, o'rta asr ladlari deb ham amaliyotda nomlanadi. Cherkov ladining tarixiy ildizlari qadimgi yunon ladlariga borib taqaladi. Cherkov ladi bu o'rta asr cherkov musiqasining quyidagi **monodik** (ya'ni bir ovozli) **ladlar** tizimiga ega bo'lgan:

I ton – doriy ladi, II ton – gipodoriy ladi, III ton – frigiya ladi, IV ton – gipofrigiya ladi, V ton – lidiya ladi, VI ton – gipolidiya ladi, VII ton – miksolidiya ladi, VIII ton – gipomiksolidiya ladi.

Cherkov ladining asosiy kategoriyalari – **finalis** (yakuniy ton), **ambitus** (aytim hajmi), **reperkussa** (takror etiluvchi ton, psalmodyalash). Cherkov ladining har biri o'ziga xos kuy shakliga ega bo'lib, psalmodya uchun ham xarakterlidir. Boshlang'ich (initsiya), o'rta kadans (mediatsiya, yoki medianta), yakunlovchi (finalisi, yoki terminatsiya). O'rta asr musiqasida cherkov ladlaridan tashqari boshqa ladlar ham mavjud bo'lgan, ammo ular musiqa nazariyasi bilan o'rganib chiqilmadi, faqatgina **Glareanning “Dodekaxord”** risolasida cherkov ladlari tizimi boshqa ladlar bilan to'ldirildi: **IX ton – eoliya, X ton – gipoeliya, XI ton – ioniya, XII ton – gipoioniya.** O'rta asr musiqa san'ati yangi voqeyliklar bilan yanada boyidi. O'rta asr shaharlari yillar o'tib madaniyat markazlariga aylanadi. Yevropa davlatlarida ilk universitetlar ochiladi (Bolonya va Parijda). Sayohat qiluvchi xalq musiqachilari haqida asosiy ma'lumotlar IX – XIV asrlarga taaluqli. Sayohat qiluvchi san'atkorlar (**jonglyorlar, menestrellar, shpilmanlar**) turli xil davlatlarda har xil nomga ega bo'lib saroy musiqa madaniyatining namoyandalari bo'lishgan. Ko'p hollarda saroy lirikasining ilk shakl ko'rinishlari aynan ularning musiqiy amaliyotida shakllanib borgan. Sayohatchilarning o'zi ham aktyorlik, qo'shiqchilik, jo'rnavoz, raqqoslik va bastakorlik ko'rinishida maydonga chiqishgan. Ular quyidagi musiqiy cholg'ular – truba, rog, svirel, Pan-fleyta, volinka, arfa, krot, rebab, viyela, fidel kabi musiqiy sozlarda mohirona chalishni bilganlar. Jonglyor va shu kabi artist, akrobat, musiqachi va raqqoslarda o'zlarining ma'lum madaniy-tarixiy an'analarga ega bo'lish ehtimoli imkon qadar kuchli bo'lganligini Qadimgi Rim sinkretik san'atida kuzatish mumkin. XII – XIII asrlarda G'arbiy Yevropaning bir necha davlatlarida **trubadurlar** musiqiy-poetik san'atining badiiy ta'siri alohida ahamiyat kasb etgan.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. Qadimgi Misr musiqa madaniyati xususida nimalarni bilasiz.
2. Shumer-Babil musiqa madaniyatiga oid nimalarni bilasiz.
3. Qadimgi Misr va Shumer-Babil musiqa madaniyatiga oid qanday musiqiy cholg'ularni bilasiz ?
3. Qadimgi Xitoy va Hindiston musiqa madaniyati haqida nimalarni bilasiz.
4. Qadimgi Xitoy musiqa cholg'ulari haqida gapirib bering.
5. Qadimgi Gretsiya musiqa madaniyati haqida gapiring.

6. Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyatining o'ziga xos jihatlarini gapirib bering.

7. Cherkov musiqasining ilk paydo bo'lish jarayonlari xususida so'zlab bering.

8. Trubadurlar san'ati deganda nimani tushunasiz ?

Mavzu: O'rta asrlar musiqa san'ati.

Reja:

1. Vizantiya musiqa madaniyati.
2. Cherkov musiqasi.
3. Janubiy Fransiyada trubadurlar san'ati (XI – XII asrlar).

Ushbu uzun tarixiy davr Evropa musiqa madaniyatining rivojida juda ham muhim ahamiyatga egadir. Ko'pincha bu asrlarni “Qayg'uli asrlar” deb atashadi, bunga sabab: o'sha davrlardagi qiyin hayot, diniy bosim, avj olgan feodalizm bo'lgan.

Jangovor xalqlar butun Rim imperiyasida hukmronlik qilib kelgan qulchilikka chek qo'yishdi va erkin, ozod ijtimoiy jamiyat tuzishga muvaffaq bo'lindi. Oddiy askar va dehqonlar o'zlarining yangi Evropa san'atiga asos solishdi. Ularning

yangiliklari qadimgi san'at yo'llarini o'zida aks ettirdi. Qadimgi va O'rta asr davrlarini bog'lab turuvchi zanjirning yana biri – xristianlik dinidir.

Ilk o'rta asrlarda antik davr musiqiy elementlarini saqlab qoluvchi bir qator omillar bo'lgan edi. Xristian dini orqali Evropa davlatlariga savodxonlik kirib keldi. Ko'p yillar davomida cherkov va monastrlar o'rta asr madaniyatini saqlab turuvchi dargoh bo'lib xizmat qildi.

O'rta asrlar diniy musiqasi zamonaviy professional Evropa musiqasining poydevori bo'lib xizmat qildi.

Ilk o'rta asrlar davrida feodal tuzum shakllanishining oxirgi pog'onalari, tabaqalarning bo'linishi (ajralishi) va ularning o'zaro munosabatlari aniq tus ola boshladi.

Tenglik g'oyasi insonlarni birlashtirgan va o'z huquqi uchun kurashishga da'vat etgan edi. Ammo har xil insonlarni yagona normativlarga bo'ysundirish uchun turli xil uyushmalar barpo etila boshlandi. Bu uyushmalar o'z a'zolari xulq-atvoriga, fikriga, hatto his-tuyg'ulariga doir aniq qonun qoidalar tuzib chiqishgan. Ilk o'rta asrlarda bu holat unchalik sezilmagan bo'lsada, biroq keyinchalik bu tuzum madaniyat va san'atning rivojiga salbiy ta'sir ko'rsatadi.

VIII asr oxiri va IX asr boshlarida feodal tuzumning asosiy qirralari shakllanib bo'lgan edi. Xristianlik dini uning eng asosiy g'oyasiga aylangan edi. Chunki, butun borliq cherkov qo'liga o'tgan edi.

Ilk o'rta asrlarning o'ziga xos yuqori cho'qqisi – Buyuk Karl (768-814) ning ulkan imperiya yaratgan davri bilan bog'liq. Bu davr o'rta asrlar madaniyatining ilk qisqa muddatli gullagan payti bo'lgan – kichik o'rta asrlar renessansi deb ataladi. Karl o'z atrofiga o'qimishli insonlarni yig'ib, "saroy qoshida akademiya" tuzishgan edi. Bu yerda ochiq ilmiy munozaralar, musiqiy-she'riy musobaqalar va boshqa qiziqarli hamda intellektual mashg'ulotlar o'tkazilgan. O'z yerlarida u go'zal va hashamatli saroylar qurdirgan. Cherkovlarda yuksak darajali kapellalar tuzdirgan, kitoblarning nusxalarini ko'paytirgan, tasviriy miniatyuralarni yaratirgan edi.

Karlning vafotidan so'ng uning imperiyasi kichik davlatlarga bo'linib ketdi. Karlning davlati madaniyati birdan sustlashdi.

XI asrdan boshlab shaharlar kengayib, hunarmandchilik va savdo-sotiq ishlari keng rivojlana boshladi. Insonlarning turmush-tarzi o'zgacha tus ola boshladi. XII – XIII asrlar Evropa o'rta asrlarining yyetuk davrlari bo'lgan. Hayotning yangilanishi va rivojida "*Salb yurishlari*" ("Krestoviy poxodi") ham katta ahamiyatga ega bo'ldi.

Bu kabi sharoitlarda madaniyat markazlari cherkovlardan shaharlarga o'tib, markaziy maydonlarda bahaybat soborlar qurila boshlagan edi. Soborlar qoshida cherkov maktablari ochilib, keyinchalik ular universitetlarga aylantiriladi. Universitetlarning eng qadimiylari – Angliyadagi "Kembrij" va "Oksford", Fransiyadagi "Parij" universitetlarini keltirib o'tish mumkin.

Ushbu oliy o'quv yurtlarda turli xil fanlar qatorida musiqa bilan ham chuqur shug'ullanishgan. Uzoq vaqt davomida musiqa – astronomiya va matematika fanlariga yaqin fan sifatida o'rganilgan. Keyinchalik, uyg'onish davrida insonlar

musiqaning ruhiy ta'siri mavjudligini anglashadi. O'z - o'zidan "Musika san'ati" tushunchasi paydo bo'la boshlaydi.

Uyg'onish davri madaniyati ilk o'rta asrlar musiqa madaniyatini o'rnini olgan, boshqacha so'z bilan aytganda, to'sib qo'ygan. Zamonaviy inson o'rta asrlar musiqasini tushunish uchun avvalo ruhan eshitishga tayyor bo'lishi kerak, aks holda u bu musiqaning asl maqsadi va mazmunini tushuna olmaydi.

Diniy mavzu, syujet va obrazlar badiiy ijodning doimiy manbaasi bo'lib kelgan. O'rta asrlarda yashagan inson bu afsonalarni afsonalardek emas, balki haqiqatdan ham bo'lib o'tgan voqealardek qabul qilishgan. Bu davrdagi odamlar uchun hayot ikkita haqiqat – "Tug'ilish davri" (Yerning yaralishi) va "Qiyomat kuni"dan iborat bo'lgan. Ularning qalblari doim ertangi kun uchun qo'rquvda yashagan, shuning uchun bu davr musiqasi dramatik tonlarga boy bo'lgan. Bu davrda yaratilgan musiqalar mazmunida har doim Qiyomat kuni mavzusiga keng urg'u berilgan.

Albatta, O'rta asr musiqiy asarlari orasida yorqin, yorug', inson qalbiga taskin beruvchilari ham mavjud bo'lgan. Lekin baribir, bu davr odamlari uchun dard-qayg'uga to'la Xristos obrazi boshqa obrazlardan ko'ra ustunroq bo'lgan.

Boshqa san'at turlari qatori, professional musiqa ko'p yillar davomida cherkov devorlari ichida o'ziga xos tarzda rivojlandi. Bu davrda "jiddiy" yoki "mazmunli" musiqa tushunchasi "diniy musiqa" tushunchasidan ajralmas edi. Boshqa san'at turlaridan farqli ravishda musiqa insonning ichki hissiyotlarini to'la holda aks ettira olgan, u "sof"lik va insonning tashqi ko'rinishidan qat'iy nazar uning ma'naviy va ruhiy olamini yuksakligini ifodalagan. Cherkov musiqaning xalqqa bo'lgan ta'sirini yaxshi bilgan, va o'z maqsadlari yo'lida bu ilohiy san'atdan keng foydalangan.

Ilk o'rta asrlar klassik musiqasi sekin-asta shakllana boshlagan. Xristianlik dinining Evropa davlatlarida tarqalishi bilan birga cherkov musiqasi, har bir xalqning o'z xalq qo'shiqlari bilan aralashib ketgan. Buning oqibatida, turli davlat cherkovlarida turli xil qo'shiqlar kuylana boshlagan. Bunday o'zgarishlar cherkovlarning birligiga to'sqinlik qilgan. Butun G'arbiy Evropaga diniy boshchilikni o'z qo'liga olmoqchi bo'lgan Rim cherkovi oldida, barcha cherkovlar uchun yagona diniy marosimlar va unga mos musiqa yaratish zaruriyati tug'iladi. Bu esa katta va mashaqqatli mehnatni talab qilardi. VI – VII asrlarda bu ishni **Grigoriy I** (540-604) yakunladi. Cherkov repertuarida mavjud bo'lgan yuzlab qo'shiqlar orasidan eng ko'p kuylanadigan va diniy ruhga boy bo'lgan qo'shiqlarni saralab olishgan. Bu qo'shiqlarni cherkov kalendarining kunlariga bo'lingan edi. Ularning har biri cherkov tarixining ayrim davrlari bilan bog'liq bo'lgan. Grigoriy I ayrim qo'shiqlarga o'zgartirishlar kiritadi, ortiqcha shiddatni olib tashlab, ko'proq jiddiylik xarakterini qo'shadi. Ayrim qo'shiqlarni esa o'zi ijod qiladi, shular jumlasiga kiruvchi "Antifonariy" – katolik qo'shiqlar to'plamini o'zi yaratadi, bu to'plam tarixga "**Grigoriy xoralli**" nomi ostida kirib kelgan.

Bu to'plam yaratilgani Evropa musiqasi tarixida muhim o'rin egallaydi. Grigoriy xoralli eshitish qobiliyatini va ularning musiqiy saviyasini rivojlantiruvchi manbaa bo'lgan. To'plamning ta'siri nafaqat diniy musiqa

olamiga, balki, zodagonlar professional musiqasining rivojlanishiga ham katta xizmat qildi.

Grigoriy xoralli cherkov musiqasi repertuaridan joy olishi uchun juda ko'p yillar ketgan. Turli xalqlar bu to'plamga o'zlarining o'zgartirishlarini kiritishgan. Kundan kunga o'zgarib kelayotgan diniy urf-odatlar ham musiqiy o'zgarishlarni talab qilgan. Faqatgina VIII asr oxiri IX asr boshlariga kelib, grigorian to'plami katolik cherkovining mustahkam bir qismi bo'lib qolgan.

Bir ovozlik grigorian kuyi erkak ovozlar xori yordamida ijro etilar edi. Bu kuyning sokin va mayin oqimi tinglovchilarni real hayotdan uzoqlashtirib, olis, noma'lum o'lkalarga, insonlarning yorug' orzulari tomon chorlaydi. Keng, notekis musiqiy ritm so'z ritmiga bo'ysunadi. Matn esa lotin tilida yozilgan bo'lib, so'zlashuv nutqidan juda ham farq qiladi.

Xoralning ruhiy tuzumi bir emotsional holatni uzoq vaqt davomida saqlab qolishdan iborat bo'lgan.

"Cantus planus" (tekis kuylash) – xorallning asosiy maqsadidir. Melodik harakat – sokin va ravon; musiqiy sakrashlar uchrasa ham tor, kichik masofalidir. Xorall intonatsion jihatdan turg'un va aniq, keskin dinamik va ritmik o'zgarishlar kuzatilmaydi.

Bunday "melodik formula" cherkov diatonik ladlari asosida yaratiladi. Ladlarning spitsifik ifodasi har bir kuyga o'ziga xos go'zallik beradi, xorallar motamiy, yorug' yoki bayramona bo'lishi mumkin edi.

IX asrga kelib cherkov musiqasi qatoriga "Gimn"lar ham kirib keldi. Gimnlar xalq kuylari san'atiga mansub qo'shiqlar edi (Gimnlar IV asrda shakllana boshlagan). IV asr oxirida gimnlarni cherkovda kuylashni ta'qiqlab qo'yishgan, lekin ko'p asrlar davomida ular xalq orasida yashab kelgan. Gimnlarning cherkovga qaytishi, xalqning dunyoviy tuyg'ularining ustun kelganligini dalilidir. Xorallardan farqli ravishda gimn maxsus yozilgan she'rga tayangan ravishda ijro etilgan (xorallda esa diniy kitoblarga bitilgan matnlardan foydalanishgan). Bu esa gimnlardagi musiqani kengroq, so'zlarni aniqroq ijro etilishiga imkoniyat bergan.

Grigorian qo'shiqlarini ijro etish paytida melizmatik usullardan keng foydalanilgan. Bunday qo'shiq so'zlari qismlarga bo'linib, murakkab melodik bezaklar yordamida keng ovozda kuylanardi. Ushbu usul yubilyatsiya (bayram, xursandchilik tovushlari)da keng tarqalgan, ko'pincha "Alliluya" ("Ollohgga shukur") so'ziga kuylangan. Ushbu kuylash uslubi yorug'lik va itoatkorlik ramzi bo'lgan.

Grigorian kuylash uslublaridan yana biri "antifon" kuylash uslubi bo'lib, bu uslub qadimdan saqlanib qolgan. Antifon kuylash – bu ikkita xor gruppalarining ketma ketlikda kuylash uslubi. Yana bir Grigorian kuylash uslublaridan birida esa, xor va yakkaxon ijrochining ketma ket tarzda kuylashlari kuzatiladi.

Grigorian kuylash uslublarining barchasi yangi janr "messa"da ko'rsatilgan. Messa yozish an'anasi ko'p yillar davomida shakllangan. Uning qismlari ketma ketligi faqatgina IX asrga kelib aniqlanishni boshlagan, yakuniy ko'rinishi esa XI asrda shakllangan. Undagi musiqaning shakllanish protsessi ham uzoq davrni o'z ichiga oladi.

Diniy kuylash uslubining eng qadimgi ko'rinishi – psalmodiy uslubidir.

Gimnlarning cherkovga kirib kelishi messa musiqasini boyitgan. Gimnlar diniy marosimlarning ayrim paytlarida yangragan va sig'inuvchilarning yagona tuyg'ularini aks etgan. Gimnlarning emotsional ta'siri shu qadar kuchli bo'lganki, ular asta sekin psalmodiyalarni chiqarib, messa musiqasida old o'rinni egallaydi. Messaning asosiy 5 ta qismi aynan gimnlar shaklida shakllangan:

- 1-qismi "Kyrie eleson" ("Oллоh, o'zing rahim qil"),
- 2-qismi "Gloria" ("Hamd-u sanolar"),
- 3-qism "Credo" ("Ishonaman", "Sig'inaman"),
- 4-qism "Sanctus" ("Muqaddas"),
- 5-qism "Agnus Dei" (Xudoning "Agnesi", ya'ni elchisi "Xristos").

Grigorian qo'shiqchiligini o'rganish uchun qo'shiqchilar musiqiy qobiliyatli va tirishqoq bo'lishlari kerak edi. Ular ko'p vaqt davomida hamma qo'shiqlarni eshitib yodlashlari kerak bo'lgan. Shuning uchun ilk o'rta asrlarda matn ustidan kuyning yo'nalishini belgilovchi har xil belgilar yordamida yozish, ya'ni musiqiy professionalizm muhim ahamiyatga ega bo'lgan. Bunday yozuvlar kuyni biladigan qo'shiqchiga yodnoma sifatida xizmat qilgan. Musiqiy yozuvni mukammallashuvi rivojlana boshlagan, endi tovush balandligi turli xil rangdagi chiziqlar yordamida yozilgan. Masalan, qizil chiziq – "fa", sariq yoki yashil rangdagi chiziqlar – "do" va h.k. Chiziqlar soni goh ko'payardi, goh kamayib ketardi; yozish usullari o'zgarardi, nihoyat XI asrga kelib, nota belgilarini nafaqat chiziqlar ustiga, balki, ularning orasiga ham yoza boshlashdi. Shunday qilib, diatonik tovushqatorni har bir tovushi nota yo'lida o'z o'rnini topdi. XI asrda nota yo'li to'rt chiziqdan iborat edi, XIV asrda esa 5-chiziq qo'shildi.

Nota yozuvining keyingi mukammallashuvi ritmik o'zgarishlarning ta'sirida namoyon bo'ldi. Musiqa matndan ajralib, o'ziga xos tus ola boshladi. Ritmik jihatdan to'g'ri yozish borasidagi izlanishlar oxir oqibat "menzural" (o'lchov) sistemasiga olib keldi. Bu sistema har bir tovushning cho'zimini aniqlashga yordam berar edi. Sistemaning mukammallashuvi XVII asrgacha davom etib, bizning kunlarga yetib kelgan.

Karoling uyg'onish davri grigorian san'atining ilk gullab yashnagan davri bo'ldi. Ammo aynan Karoling davrida yangi musiqiy yo'nalishlar – "sekvensiya" va "trop" lar paydo bo'la boshladi. Ushbu yangi kuylash uslublari katolik cherkov xizmatchilarining ixtirosi bo'ldi, chunki ular qobiliyatli musiqachilar bo'lishgan. IX – X asrlarda Sen-Gallen ibodatxonasida xizmat qilgan **Notker** ular qatoridan bo'lgan. Notker va uning kasbdoshlari sekvensiya janrini ixtiro qilishlariga sabab – qo'shiqchilarga kuylarning eslab qolish qiyin bo'lgan qismlarini yengillatish edi. Notker o'zi yozgan matnlarga virtuoza kuyni qo'shib, har virtuoza musiqiy yo'lga aniq bir bo'g'in qo'ygan.

Sekvensiyalar cherkov musiqiy hayotiga tegishli har bir kishini yuragini qamrab olgandi. Vaqt o'tishi bilan birga sekvensiya yozish uslubi o'zgara bordi. Sekvensiya intonatsion jihatdan xorallar bilan bog'liqligiga qaramay, kuychan va aniq metroritmik tuzilishi bilan ajralib turardi, va aynan shu jihatlari bilan gimnlarga o'xshab ketardi.

Yangi qo'shiqchilik uslubi "liturgiya"da o'z o'rnini topdi, shuni ta'kidlash kerakki, bu uslub yuz yillar davomida ibodatxonalarni qamrab oldi. XVI asrlarga

kelib cherkov soborining maxsus qarori bo'yicha cherkovlarda kuylash mumkin bo'lgan sekvensiyalar soni 5tagacha kamaytirildi. Ular orasida – “Stabat mater” (XIII-XIV asrlar), tragedik “Dies irae” (“Qiyomat kuni”- XIII asr).

Kundalik hayotda ham sekvensiyalar keng tarqalgan. Obrazlarning she'riyligi, qo'shiq kuylarining ifodali va soddaligi ularni har xil tabaqalardagi insonlar orasida mashhur bo'lganligiga sababdir. Bu qo'shiqlarni sayohatchi san'atkorlar (ular ham raqqos, ham fokuschi, ham akrobat bo'lishgan. Fransiyada ularni “janglyor”, Germaniyada esa “shpilman”lar deb atashgan), qochoq monaxlar, talabalar xalq orasida tarqatishgan. Keyinchalik, shaharlar shakllanishi bilan bu odamlar “shahar musiqachilari” nomiga sazovor bo'lishgan.

Yuqorida aytib o'tilgandek sekvensiyalar bilan bir qatorda “trop”lar ham paydo bo'lgan. Troplar ikkita qo'shiqni yoki musiqa va matn orasidagi bog'lovchi vazifasini bajargan. Bu musiqiy shakl yangi san'at turi – adabiy dramani (IX-XIII asrlar) yaralishiga asos bo'ladi.

Troplarning mazmuni asosan diniy afsonalar bo'lib, ko'pincha ular og'ir dramatik xarakterga ega bo'lgan. Ayniqsa, Xristosning o'limi va azoblari sahnalashtirilgan parchalar juda mashhur bo'lgan. Bunday dramalarda grigorian kuylash uslubidan keng foydalanilgan.

Yillar davomida rivojlanib kelayotgan dramalar murakkablasha boradi. Ishtirokchilar soni ortib, ularning partiyalari tobora murakkab bo'lib, ssenariy bora-bora chuqurroq mazmunli bo'la boshlaydi, dekoratsiya va liboslar ahamiyati yuksalib, xullas ushbu san'at yo'nalishi tobora mukammallashadi. Bu tomoshalar uchun cherkov torlik qila boshlagan, ishtirokchilar o'z mahoratlarini yirik maydonlarda yoki maxsus qurilgan binolarda taqdim etishgan. Drama “Misteriya”ga aylangan. Misteriya ijrochilari hamon professional qo'shiqchilar bo'lgan, lekin oddiy inson ham namoyishlarda ishtirok eta olgan. Syujet diniy bo'lgani bilan, lekin harakat xarakteri o'zgara boshlagan: namoyish syujetiga maishiy miniatyuralar, xalq so'zlashuv uslubi, xalq kuylari va raqslari kiritila boshlagan.

O'rta asrlar davrida Janubiy Fransiyada **trubadurlar** san'ati shakllangan (XI – XII asrlar). Ushbu san'atning shakllanish markazi shahar emas, “ritsar” lar qasrlari bo'lgan. Uning yaratuvchilar esa – ziyolilar bo'lib, Baron Bertan de Bori, Bernard de Ventadorn, Giyom IX, Gersog Akvitanii va boshqalar shular jumlasidan edi.

Trubadurlar – ham shoir, ham musiqachi bo'lishgan; ko'pincha o'zlari bastalagan qo'shiqlarni ijro etishgan. Ushbu san'at turi har taraflama yangi bo'lgan. Trubadurlar san'ati insonning ichki dunyosini kuylagan, ko'klarga ko'targan.

Trubadurlar qo'shiqlarining asosiy mavzusi “Muhabbat” bo'lgan. Bu tuyg'u insonlar ruhini ko'klarga olib chiquvchi, ilohiy hissiyot ekanini ovoza etishar edi.

Trubadurlar qo'shiqlari “tirik” obrazlarga – “go'zal ayollar”ga bag'ishlanar edi. Qo'shiqchining hissiyot dunyosi esa, hayratlanarli darajada noziklik bilan ifodalanadi. Obrazlarning mukammalligi – sevgan yigit o'z ma'shuqasiga yetisha olmasligidadir. Ular uchun sevgi tuyg'usining o'zi yuksaklik belgisi bo'lib xizmat qilgan. Ushbu sevgi bepoyon, lekin sevgan yigit o'zini to'g'ri tutishi, ziyolilarga

xos tarbiyasini yo‘qotmasligi shart edi. Bunday sevgini “ritsar”lar **“kurtuoz sevgi”** deb atashgan. Gohida inson muhabbati tabiatga ham bag‘ishlangan bo‘lar edi.

“Muhabbat” – yagona ijodiy mavzu bo‘lib, “ritsar”lar san‘atida din, siyosat, ahloq borasida ham qo‘shiqlar mavjud bo‘lgan; qo‘shiqlar goh sho‘x, goh jiddiy, goh kinoyali bo‘lishi mumkin edi. Turli mavzudagi qo‘shiq, turli janrlarga mansub bo‘lgan: sevgi mavzusi – kanson, zamon muammolari – sirvent, sevishganlarning ayriliq qo‘shig‘i – alba janrida ifoda etilgan.

Trubadurlar qo‘shiqlarining musiqasi va she‘ri o‘zaro birlikni xosil qilib, bir biridan xoli tarzda yangramas edi. Bu qo‘shiqlar tarkibi grigorian qo‘shiqchilik san‘ati; ya‘ni sekvensiya va gimnlardan iborat bo‘lgan.

Trubadurlar san‘ati ta‘siri ostida Evropa davlatlarida yangi janrlar yuzaga keldi. Birinchi o‘rinda shimoliy Fransiyada “truver”lar san‘atini aytib o‘tish mumkin (XII asrning ikkinchi yarmi va XIII asrlar). Truverlar san‘atining mavzusi ham, badiiy uslubi ham trubadurlarniki singari edi.

Trubadurlar lirikasining asoschilari ham zodagon shaxslar edi (masalan, Richard Sher Yurak, Tibo Shampanskiy, Navarra qiroli). XIII asrga kelib truverlar san‘ati burjuaziya vakillarini o‘ziga rom etib, davr rivojlanishi bilan birga truverlar san‘ati ularning san‘atlari bilan chatishib ketdi, o‘zligini yo‘qotdi.

Nemis shaharlaridagi “ritsar” (nemislar ularni minnezingelar deb atashgan) san‘ati XIII asrda shakllandi. Mashhur minnezingerlardan – Tangeyzer, Volfram fon Eshenbax, Valterfon der Fogelvejde shular jumlasidan. Minnezingerlar ijodida trubadur va truverlarga qaraganda ko‘proq dunyoviy mavzular kuylanar edi. Sevgi mavzusi diniy ko‘rinishni, ya‘ni diniy shaxslarga (xudolarga) bo‘lgan sevgini anglatgan, ko‘pincha “Deva Mariya” obrazi bilan bog‘liq bo‘lgan. Qo‘shiqlarning emotsional tuzilishi jiddiy va chuqur mazmuni bilan ajralib turardi. Melodik uslub esa grigorian xoralliga yaqin edi.

Vaqt o‘tishi bilan minnezinger san‘ati, shahar musiqachilari san‘ati “meysterzang”ga joy bo‘shatdi.

Umuman olganda “ritsar”lar san‘ati nafaqat badiiy san‘at shakllanishiga, balki, hissiyotlar erkinligi rivojiga ham katta ta‘sir ko‘rsatdi. XVIII asrda trubadurlar san‘atini nemis romantiklari – Novalis, Tik va boshqalar yodga olishdi.

Bizga ma‘lum bo‘lgan ilk polifonik asarlar VIII – IX asrlarga taalluqlidir. Cherkov qo‘shiqchiligida xorallni kuylash uslubi ikki ovozlik tarzida kuylanardi (oralig‘i kvinta yoki kvarta intervalini tashkil qilardi (ushbu intervallar quloqqa yoqimli tuyular edi)). Bunday uslub yoki xalq qo‘shiqchilik uslubidan olingan, yoki organ asbobi ta‘sirida xosil bo‘lgan deyish mumkin (VIII asrda organ Evropaga sharqiy davlatlardan kirib kelgan bo‘lib, bu asbob o‘sha davrda bir nechta musiqiy yo‘llarni ijro eta oladigan yagona asbob bo‘lgan). Organ asbobi ta‘sirida bo‘lganligi ko‘proq haqiqatga yaqin deyish mumkin, chunki ilk ikki ovozli musiqa nomi “organum” bo‘lgan. Ovozlar kuyning boshidan oxirigacha parallel harakatlangan, faqatgina, boshi va oxirida bir tovushda yangragan. Zamon xalqi uchun bu ikki ovozli asarlar go‘zal va jilovli tuyulgan, ayniqsa oktava intervali ularga nihoyatda manzur bo‘lgan.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. Xristian dinida musiqaning tutgan o'rnini nimalardan iborat edi.
2. Ilk o'rta asr musiqa madaniyatida Buyuk Karl (768-814)ning xizmatlari nimalarda aks etdi ?
3. XII – XIII asrlar Evropa o'rta asrlarining yuqori davrlari bo'lib, bunda “Salb yurishlari”ning ahamiyati, unda musiqaning namoyon bo'lishi nimalarda ko'zga tashlanad ?
4. Eng qadimiy universitetlar haqida nimalarni bilasiz.
5. Musiqa san'atining fan sifatida o'qitilishi qanday jarayonlarda sodir bo'ldi ?
6. Cherkov musiqasi haqida nimalarni bilasiz.
7. “Grigoriy xoralli” to'plami kim tomonidan va qachon yaratildi ?
8. Cherkov musiqasi tarkibiga gimnlarning kirib kelishi haqida nimalarni bilasiz.
9. Messaning asosiy 5 ta qismi aynan gimnlar shaklida shakllanganligi xususida gapirib bering.
10. Nota chiziqlarining joriy qilinishi haqida so'zlab bering.
11. Cherkov musiqasining ommaviylashuvi qanday sodir bo'ldi ?
12. XI – XII asrlar janubiy Fransiyada trubadurlar san'ati xususida gapirib bering.

Mavzu: Uyg'onish davri musiqa san'ati

Reja:

1. Italiya musiqa san'ati.
2. Fransuz opera va baleti, ingliz va nemis operasi.
3. XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati.

Italiya musiqa san'ati

XVII asrni musiqa madaniyati tarixining ma'lum pillapoyasi sifatida qabul qilish mumkin. Asrlar davomida to'plangan ijod namunalari unda mujassamlandi hamda musiqa san'atining ko'pgina yangi tur va janrlari namoyon bo'la boshladi. Aynan XVII asrda dunyoviy va cherkov professional musiqasining bir-biridan ajratish jarayoni tugadi hamda opera musiqasining yaralishiga imkon tug'ildi.

Opera janrining paydo bo'lishi nafaqat musiqa san'atidagi ulkan taraqqiyotdan darak beradi, balki musiqaning dunyoviy unsurlari o'sib borayotganidan dalolat beradi. O'rta asr tafakkur shakllaridan asta-sekin yiroqlashib, hayotiy san'atga bo'lgan ochiq intilish – zamonaviy insonni hayajonga soluvchi muammolarni, uning his hayajonlarini, fikrlarini yorqin tasvirlashga qaratilgan jamiyat ongidagi chuqur rivojlanishdan dalolatdir.

Opera – san'atning sintetik turi bo'lib, unda – teatr, shariyat, raqs, rassomchilik, musiqa san'atlari o'zaro uyg'unlashgan holda namoyon bo'ladi. Uning badiiy ta'sir vositalari deyarli chegara bilmaydi. Operaning ta'siri XVII va

XVIII asr musiqasining barcha sohalariga tarqaldi. Uning negizida cholgʻu musiqaning yangi janrlari, jumladan, uvertyura, orkestr va balet syuitasi tashkil topdi. Shuningdek, opera dramaturgiyasiga, uning obrazlariga yangi boʻlgan simfoniya shakllandi. Hatto diniy musiqa –oratoriya, kantata opera obrazlarining drammatizmi bilan opera shakllari, konsertbop vokal uslubi, kompozitsiya tamoyillari kirib keldi.

Janrning kompleks tabiati uni katta sahnada ijro etilishi, keng demokratik auditoriya bilan muloqotda boʻlishni taqazo etdi, operani jamiyatda tutgan oʻrning oʻziga xosligi ham shundan iborat boʻldi.

Italiya operasi. Renessans davri sanʼati gullab yashnagan va oʻzining ajoyib xosilini bergan Italiya – opera vataniga aylandi. Oʻzining boy badiiy madaniyati bilan shuhrat qozongan Florensiya – operaning ilk oʻchoqlaridan boʻldi. Shoir, sozanda, olim va sanʼat shinavandalarining toʻgaragi (camerata) tarixiy dovruga ega boʻldi, uni florensiyalik metsenat Jovanni Bardi (1534-1612) va uning doʻsti kompozitor Yakopo Korsi(1561-1602)lar boshqardi. Ushbu toʻgarakda yangi musiqiy-dramatik janrning asosini tashkil qiluvchi estetik nizomlar, baʼzi tamoyillar birinchi marta shakllantirildi. Shoir **Ottavio Rinuchchini** (1562-1621), sozandalar **Yakopo Peri** (1561-1633) va **Julio Kachchini** (1548-1618) Florensiya operasining asoschilari boʻldilar. O.Rinuchchinining matni va Y.Perining musiqasi bilan (tarixan) birinchi opera “Dafna” 1594 yil Florensiyada Y.Korsining uyida qoʻyildi. Afsuski asar partiturasini saqlanib qolmagan. Bizgacha yetib kelgan birinchi **Florensiya** operasi antik afsona syujetiga yozilgan “Evridika” operasi boʻldi (1600), uning mualliflari – shoir Ottavio Rinuchchini va kompozitor Yakopo Peri boʻldi. Florensiya operasida qoʻshiq – sahnada joylashgan, uncha katta boʻlmagan cholgʻu ansambli joʻrligida ijro etilardi. Ilk Italiya operasining yana bir maktabi **Rim** edi. Bu maktabning opera syujetlarida xristian diniy gʻoyalari, albatta nasihatlar bilan targʻib qilinar edi. Rim operasini eng mashhur qoʻshiqchi va kompozitorlari **Stefano Landi**, aka-uka **Madrokilar**, **Marko Maradzoli**, **Loretto Vittori** va boshqalar. Stefano Landi (1586-1639)ning ijodi Rim opera maktabiga xosdir. Uning “Avliyo Aleksey” operasi 1632 yilda Barberinilar teatrida qoʻyildi va katta shuhrat qozondi. Ushbu asar dramaturgiyasidagi yangilik va muhim narsa – komediya unsurlarining kiritilishi boʻldi. Loretto Vittorining (1588-1670) “Galateya” operasi Rim maktabining eng yaxshi asarlaridan bir hisoblanadi.

Italiyaning buyuk kompozitorlaridan **Klaudio Monteverdining** ijodi XVII asr musiqa madaniyati tarixida buyuk voqealardan boʻldi. Klaudio Monteverdi (1567-1643) ning birinchi operalari – 1607 yili “Orfey”, 1608 yili “Ariadna” Mantuyada paydo boʻldi. Venetsiya davri asarlari orasida ikkita soʻnggi operasi bizgacha yetib kelgan boʻlib, ular “Ulissaning Vatanga qaytishi” va “Popeyaning tojlanishi”. Monteverdining opera dramaturgiyasining tamoyillari quyidagicha boʻlgan, uning fikricha, opera kompozitsiyasi, uning asosida yotgan drama, qahramonlarning oʻzlarini tutishlari va harakatlarini belgilab beruvchi psixologik toʻqnashuvlarga bogʻliqdir. Kompozitorning vazifasi – musiqa vositasida murakkab dramatik holatlarda harakat qiluvchi inson xarakterining turliligini koʻrsatib berishdan iborat. Monteverdining ilk operalaridagi orkestr tarkibida cholgʻularning soni 40

dan oshib ketdi, biroq keyinchalik orkestr tarkibi qisqarib, soddalashdi, orkestrga skripkalar kirib keldi. Opera *ariyasining* Monteverdi yaratgan yangi **turi *Lamento*** (yig'i) opera va oratoriyaga tezda singib ketdi. Opera yakka qo'shiqchiligining turli shakllarini yaratishda Monteverdi birinchilardan bo'ldi. Uni asarlarida deklamatsiya, variatsiyalashtirilgan, ikki qismli, *da capo* ariyasi, xalq qo'shig'i shakllari keng qo'llanildi.

XVII asr o'rtalariga kelib opera san'atining markazi Florensiya va Rimdan **Venetsiyaga** ko'chdi. Florensiya va Rimdan farqli o'laroq Venetsiyada opera aristokratlar saroyini tark etib shahar aholisining hammasi ommaviy tarzda kirishi mumkin bo'lgan shahar teatrlariga "ko'chib" o'tadi. Birinchi ommaviy opera teatri 1637 yili San-Kasiyano shahrida ochildi. So'ngra Venetsiyada yana yettita teatrlar o'z faoliyatini boshlaydi. Antik afsonalar, qadimgi tarixdan olingan voqealar kabi, erkin talqin qilingan va ko'proq ularga aloqasi yo'q voqealar va ishtirokchilar bilan to'ldiriladi. Jiddiy asarlarga komik epizodlarni kiritish odat bo'lib qoldi. Xalq san'atiga murojaat qilish Venetsiya kompozitorlarining musiqa tilini demokratlashtirdi; ular **barkarola** xalq qo'shiq janrlarini sevib, undan keng foydalanishdi. Italiya operasining Venetsiya davri – dramatik qo'shiq san'atining ajoyib tarzda gullab yashnashining boshlanishi va shu bilan birga musiqiy dramaning kostyumlardagi konsertga aylanishi – taraqqiyotning boshlanishi edi. Venetsiya opera kompozitorlari orasida **Franchesko Kavalli** (1602-1676) va Marko Antonio Chesti (1623-1669) ajralib turadi. F.Kavalli katta mahorat bilan yakkaxonandalikning turli shakllarini ishlab chiqdi. Uning rechitativlari va dramatik sahnalari o'zining nufuzi hamda ifodaviyligi bilan tomoshabinlar sevgisini qozondi. U rechitativni ikki va uch qismli tuzilmalarga aylantirib, tugallangan epizod, ariyalar bilan mantiqiy tarzda tabiiy uyg'unlashtirdi. Ko'cha konsertlari turida xalq-qo'shiq uslubi ko'rinishidagi kichik ariyalarning kiritilishi F.Kavallining operalariga erkinlik va yangicha sado baxsh etdi. M.A.Chesti Yevropada hukmronlik qilgan **namoyishona saroy operasini** yaratdi. M.Chesti ijodi yangi yo'nalishdan darak beradi, zero u musiqali dramadan "opera-konsert"ga va "mohir ijrochilar uchun" yaratilgan operada burulish yasadi.

Neapol ko'p vaqtlar musiqa madaniyatining markazi hisoblanib keldi. XVI asrdayoq Neapolda to'rtta konservatoriya faoliyat ko'rsatdi. Dunyoviy musiqaning jadal rivojlanishi, XVII asrda opera teatrlarining paydo bo'lishi, ushbu muassasalarining faoliyatini yanada oshirdi. Neapol konservatoriyasida italiyan musiqasining atoqli arboblari, shu jumladan, Aleksandro Skarlatti, Nikola Porpora, Franchesko Durante va boshqalar dars berardi. Neapol opera rivojidagi birinchi bosqich **Franchesko Provensale** (1627-1704) va **Aleksandro Skarlatti** (1660-1725)larning ijodi yaqqol namoyon bo'ladi. Aleksandro Skarlatti qalamiga mansub yuzdan ortiq opera (ular ichida 1706 yili – "Buyuk Temur" alohida e'tiborga loyiqdir), bir necha yuzlab kantata, oratoriya, messalar, madrigallar, alohida cholg'ular uchun ko'plab asarlar mansub. Skarlatti operalari *da capo* ariya turini "qonunlashtirib" qo'ydi. **Da capo** ("boshidan" – degan ma'noni bildiradi) ariyasida muallif va ijrochi manfaatlarining o'ziga xos uyg'unlashuvi kuzatiladi. Ariyaning odatda birinchi qismini takrorlovchi uchinchi qismini kompozitorlar yozmay qo'ydilar. Unda qo'shiqchi asosiy melodik materialni variatsiyalashtirib, mohirona

texnik hamda vokal improvizatsiyasini ko'rsata olish imkoniyatiga ega bo'ldi. Neapol maktabi kompozitorlari opera ijodida **rechitativni** ikkita ko'rinishi shakllandi. Ulardan **"sekko"** (quruq) – rechitativida ritm va sur'at jihatidan erkin ijro etiladi va klavessin akkordlari bilan qo'llab turiladi, **"akkompagnato"** (jo'rnavozli) – rechitativ orkestrning to'la ovozli jo'rligida ijro etiladi uni kuy yo'nalishi boyroq ishlanib chiqilgan hamda aniq ritm va tezlik belgilariga ega. Monteverdi va Skarlatti yaratgan virtuoqli-patetik vokal uslub Italiya operasining milliy xususiyati sifatida qabul qilingan va uning eng zo'r vakillari Rossini, Verdi, Puchchinilar ijodida qayta-qayta tiklangan.

Fransuz operasi. XVII asrda Fransiya Italiya musiqasining qudrati ta'siriga qarshilik ko'rsata olgan hamda o'zining milliy opera turini yaratgan Yevropadagi yagona mamlakat bo'ldi. **Jan Batista Lyulli** katta iste'dod, shu bilan birga chegarasiz izzat talablik, chaqqonlik va barcha to'siqlarni yengib o'tuvchi tirishqoq Lyullini martabasini juda tez ko'tarilishiga yo'l ochib berdi. 1672 yildan boshlab Lyullining birinchi operasi ("Amur va Baxus bayrami") dunyoga kelgandan, to 1678 - ("Atis va Galateya") yilgacha u 19 opera yozdi, bu asarlar fransuz musiqa klassikasining o'lgan merosi qatoridan o'rin oldi. Lyulli operalarida milliy xususiyatlarning shakllanishiga Fransuz teatri va klassik tragediya favqulodda ta'sir ko'rsatdi. Prolog bilan katta – besh pardali kompozitsiya shakllarining dekarativli bezagi, aktyor sahna harakatining shartli tizimini Lyulli shu yerdan oldi. Fransuz tragediyasining ta'siri operani umumiylik xususiyatida – mavzuda ham mazmunda, obrazlar talqinida ham sezilib turadi. Shu bilan birga Lyulli operalaridagi qo'shiq so'zdan, aktyorning harakati va imosidan ajralmaydi. Kompozitor o'z operalarida yopiq vokal shakllardan qo'shiq yoki raqs kuylariga asoslangan kichik hajmli ariyalardan erkin foydalanadi. Jan Batista Lyulli operalaridagi muhim unsurlardan yana biri – **balet**dir. Bunda ham Lyulli milliy did, raqsga bo'lgan umumiy qiziqishdan kelib chiqadi.

Balet musiqasining birinchi namunalari Italiyadan Fransiya XVI asrning ikkinchi yarmida kirib keldi va shundan e'tiboran balet musiqasi ham tan olindi. XVII asrda balet fransuz madaniyatiga milliy san'atning mustaqil turi sifatida "singib" ketdi. Balet bilimdoni hamda usta raqqos Lyulli janrni juda puxta ishlab chiqqan edi. Mustaqil balet spektakllaridan tashqari, u operadagi baletga jiddiy ahamiyat beradi. Balet orkestr musiqasining rivojlanishiga bevosita ta'sir qildi. Zero, xoreografiyadagi musiqa – so'zlar o'rnini to'ldirishi, aytish imkoniyati bo'lmagan tuyg'ularni ifodalashi zarur. Lyulli yaratgan yangi turdagi opera uvertyurasi o'zining originalligi bilan ajralib turadi. U "fransuzcha uvertyura" nomini oldi. "Fransuzcha uvertyura" uch qismdan iborat bo'lib, 1-qismda og'ir, tantanali, salmoqli bo'lsa, 2-qism tez va yengil, ko'p hollarda fugalashtirilgan holda bo'lgan, 3-qism esa, xarakteri bo'yicha birinchi qismga yaqin bo'lgan. Umuman Lyulli operalari dramaturgik jihatdan mustahkam kompozitsiyani tashkil etadi. Xor, balet, hajmli orkestr epizodlari – uvertyuralar, muqaddimalar, antraktlar, ommaviy-dekorativ sahnalar shaklning salobati va ishonarli chiqishida katta ahamiyatga ega edi. Bularning hammasi Lyulli operalarida qahramonlik mavzusi, sevgi va burch, hissiyot va ong o'rtasidagi qarama-qarshilikni faol rivojlanishi bilan uyg'unlashgan edi.

Nemis operasi. XVII va XVIII asrlardagi Yevropa davlatlari orasida iqtisodiy va siyosiy jihatdan Germaniya eng qoloq davlat hisoblanardi. Ilm fanda sxolastika va dogmatizm hukm surar edi; falsafa, huquq, matematika va hatto tabiatshunoslik din rahnamoligida edi. Nemis milliy operasini yaratish bo'yicha bir necha bor urinishlar bo'ldi. Shimoliy va Janubiy Germaniyada opera teatrlari paydo bo'lardi, biroq milliy yo'nalish noturg'un va juda qisqa edi. Nemis kompozitori Genrix Shyusning birinchi opera asari nemis opera tarixining boshlanishi bo'ldi. Uning "Dafna" operasi 1627 yil Torgau shahrida ijro etildi.

1678 yilda **Gamburg**da opera teatri ochiladi. Gamburg musiqa havaskorlarining jamiyati Collegium Musicum – shu kabi tashkilotlarning birinchisi edi. O'sha davrning eng savodli nemis san'atkorlaridan biri – **Natan Zigmund Kusserning** mehnati Gamburg operasining badiiy jihatdan o'sishiga sabab bo'ldi. Biroq Gamburg operasining eng yorqin va qiziqarli davri Reynxard Kayzerning nomi va uning ijodi bilan bog'liq. **Reynxard Kayzer** (1674-1739) opera xonandachiligi shakllarini ixtiro qilish bilan shuhrat qozongan edi, orkestr sado berishi bilan keng miqyosda va erkin tarzda foydalana oladi, rechitativlar ustida puxtalik bilan ishladi. XVIII asrning birinchi o'n yilligi Gamburg operasi uchun gullab yashnagan davr bo'ldi. Gendel bilan musobaqalashib Kayzer "Oktavia", "Neron" operalarini yozdi, bu asarlar kompozitorning eng yaxshi asarlari hisoblanadi. Biroq Kayzerning o'zi operani inqirozi va uning barbod bo'lishiga sababchi bo'ldi. 1702 yil teatr boshqaruvi R.Kayzer qo'liga o'tadi va uning boshqaruvni bilmasligi natijasida bu korxonani bankrotlikka olib keladi. Keyinchalik Kayzerning asarlarida milliy o'ziga xos xususiyat xiralashib, o'chib boradi.

Ingliz operasi. Angliyadagi milliy opera san'atining Germaniyadagidan ham qisqa davom edi. Ingliz teatrlari – musiqa, dramatik voqelikning uzviy, tarkibiy qismi bo'lib qoldi. Bunda demokratik musiqiy janrlar xalq improvizatsion komediyalari bilan tabiiy ravishda uyg'unlashib ketadi. Nozikroq pastorallar aristokratiya va saroy doiralari o'rtasida sevimli edi. Dramatik asarlar pardalar o'rtasidagi antraktlar **musiqiy intermediyalar** bilan to'ldiriladi edi. Angliyada azaldan "maska" deb nomlanuvchi maxsus original musiqiy-dramatik janr mavjud bo'lgan. Milliy ingliz operasining asl va yagona yaratuvchisi **Genri Pyorsel** (1659-1695) bo'ldi. "Didona va Eney" – ingliz opera san'ati va XVII asr teatr musiqasi madaniyati merosining eng yaxshi numanalaridandir. Bu yerda G.Pyorsel buyuk iste'dodining yorqin qirralari namoyon bo'lgan. Chuqur, salobatli va samimiy lirizm, ingliz xalq kuylarining ajoyib ruhiyati, qurilmalarning benuqson mukammalligi aks etgan.

XVII asr G'arbiy Yevropa cholg'u musiqasi ijodning mustaqil sohasi bo'lgan cholg'u musiqasi o'z o'rnini birdaniga topa olmadi. Uzoq vaqt cholg'u musiqa – qo'shiqqa jo'rsoz sifatida qabul qilib kelindi. XVII asrda musiqa bilan shug'ullanishdagi turli shakllar – turmush va konsert ijrochiligining jadal rivojlanishi tufayli sezilarli darajada burilish yuz berdi. Bu jarayon polifonik va gamofonik musiqaning parallel rivojlanishi sifatida tasavvur qilish mumkin.

XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati

XVIII asrning birinchi yarmi musiqa rivojlanishining ajoyib davri bo'ldi. XVII asrda paydo bo'lgan shakllar shu davrda rivojlanishning eng yuqori cho'qqisiga ko'tarildi. Bir-biridan yiroq, to'rtta davlatda yashab ijod qilayotgan to'rtta buyuk daho – Aleksandr Skarlatti Italiyada, Jan Filipp Ramo Fransiyada, Georg Fridrix Gendel Angliyada va Iogann Sebastyan Bax Germaniyada – o'z ijodi bilan shu davrning musiqiy san'atini belgilab berdi.

Ularning ijodini turlicha baholash mumkin. Bu baho did va yo'nalishga bog'liq. Ammo tarixiy nuqtai nazardan qaralganda, to'rttala kompozitor ham, o'z sohasida, o'ziga yuklangan narsani a'lo darajada bajarishdi. Ulardan ikkitasi nemis millatiga mansub. Ularning ijod tafakkuri ulargacha Yevropa musiqasida bo'lgan barcha yutuqlarni o'zida jamlay oldi.

XVIII asrning birinchi yarmida hali ham italyan musiqasi yuqori cho'qqilarga erishgan va hukmron edi. XVII asrda ham hali hanuz saroy qoshidagi kapellalarni boshqarish va teatrlarda xizmat qilish uchun italyanliklarni taklif etish va chaqirib olish odat tarzida edi va hattoki to'liq italyan operalari ta'sis etilardi. O'sha vaqtgacha qo'yilganlariga nisbatan spektakllar misli ko'rilmagan hashamatli va dabdabali edi. Italyanliklar nafaqat Germaniyada, balki hamma yerda, jumladan, Angliya, Polsha, Rossiyada birinchi edilar. Faqat Fransiya italyan operasiga qattiq qarshi turib, uning yaxshi va yomon tomonlarini inkor etardi. XVIII asrning birinchi yarmida Neapol Venetsiyadan ajraldi va opera sohasidagi musiqiy harakatni boshqarishni o'z zimmasiga oldi.

Shu davrgacha musiqa rivojida uncha muhim o'rin tutmagan Neapol Franchesko Provenseale va Aleksandro Skarlatti tufayli ma'lum maktab yo'nalishini yaratdi va shu nom bilan nomlanib mashhur bo'ldi.

Aleksandro Skarlatti 1659 yili Sitsiliyada tug'ildi, 1725 yili Neapolda olamdan o'tdi, Karissimi shogirdi, 1679 yili o'zining birinchi operasi "Nevinnaya oshibka" (Begunoh xato)ni Rimda sahnalashtirgandan keyin 1680 yili Rimda istiqomat qiluvchi shved malikasi Xristinaning saroyiga kapelmeyster lavozimiga olindi. 1694 yili Skarlatti Neapoldagi sobiq qirolning kapelmeysteri etib tayinlandi. 1703 dan 1708 yilgacha u Rim cherkoviga qarashli metrizoni (musiqa maktabi) boshqaradi, keyin yana Neapolga qaytadi. Skarlatti asarlarini soni nihoyatda salmoqli bo'lib, operalarining o'zi 118 tani tashkil etadi, uning 700 ta kantatalari va bir qancha asarlari mavjud.

Franchesko Provenseale – bir qator operalar kompozitori. U komik ("Rab svoey suprug") ("Xotin quli" operasi, komik ruhda yozilgan), jiddiy, antik syujetlar asosida (Kir, Kserks, Eritreya va h.z.) bir qancha xarakterdagi operalar yaratgan. Franchesko Provenseale venetsialiklarning ta'siri ostida edi, ammo natijada tez vaqtda neapolitan opera maktabiga, keyinchalik esa XVIII asrdagi barcha italyan operalariga xos bo'lgan uslub (usul)ni yaratdi.

Neapolitan maktab uslubi nihoyatda o'ziga xosligi bilan ajralib turadi. Avvalom bor, bu uslubdagi kuy, butunlay bizning lad va tonal major-minor sistemamizga asoslangan bo'lib, kuy elementi ohanglarga boy, shiddatli va qaynoq, jo'shqin hissiyotlarni ifodalaydi. Bu his-tuyg'u, barchaga tanish - ilk tovushlardan namoyon bo'ladi. Shunday qilib, neapolitan maktabi kuyi-juda ham yirik jamlovchi va birlashtiruvchi sotsial faktor bo'lib xizmat qiladi. Pevuchest

(vokalligi) – lirik, dramatik musiqani muhim belgisi. Shaklning kelib chiqishi, neapolitan operalaridagi ko'pgina cholg'u asboblari jo'rligidagi ta'sirli kuy rechitativlar, operalarning o'ziga xos konstruksiyalari, rechitativlar bilan bog'liq ariyalar ketma-ketligi neapolitan musiqiy uslubidan dalolatdir.

Jan Filipp Ramo (1683-1764) Fransiya'dagi XVIII asr opera san'atining eng yorqin namoyondalaridan biri bo'lib, u musiqa faoliyatini boshlang'ich davrda organchi-nazariyachi, klavesin va kultmusiqasi kompozitori sifatida namoyon bo'ladi. 1733 yilda o'zining "Ippolit" operasi bilan teatr kompozitori sifatida barchaning diqqatini o'ziga jalb etadi. Bu opera har tomonlama original, tipik fransuzcha asar bo'lib, bunda hamma narsada meyor saqlangan, tushunarli, o'lchangan, inson his-tuyg'usi aql, did, tartib-intizom bilan, jamoat xushfe'lligi, sipoligi va kinoyasi ostida boshqariladi. Jan Ramo musiqalari – his-tuyg'uga to'la italyan lirikasini va nemislarning shaxsiy ruhiy hayotga chuqur berilib ketishning tamomila aksi.

J.Ramo ijodida kamdan kam uchraydigan holat bu, kompozitor va buyuk nazariyachi sifatida birlashganligi. Ramo musiqasining yana bir tipik fransuz jihati bu tasviriylik, egiluvchanlik, va teatrlashtirilganligi. XIX asrning oxirigacha teatr fransuz intellektual hayotining muhim bo'g'ini edi. XVII – XVIII asr fransuz musiqasini katta qismi, G.Berlioz bilan birgalikda, teatr va balet musiqasidan iborat bo'ldi. Kuperen syuitalaridan Debyusining orkestr uchun asarlari Fransiyaning konsert va kamer musiqasi, markazda esa G.Berliozning va oratoriyalari-barchasi teatr bilan bog'liq. Mana yana Ramoning bir necha operalari: "Galantniy Indeysi" (1735), "Kostor i Polluks" (1737), "Torjestva Gebi" (1739), "Dardanus" (1739).

Musiqa drama tarixi uchun muhim bo'lgan Glyukning islohoti neapolitan operasida boshlangan bo'lsa ham, islohotning o'zi Fransiya'da sodir bo'ldi. Glyuk o'z davrining yangi ideallarini ko'rsatib berdi va hozirga qadar vaqtga qarshilik ko'rsatuvchi asar yaratdi. Antik davrni afsonalari samimiy va ko'ngilga yaqin toza musiqiy sadolarda va sodda harakatlarda qayta jonlandi: qochirimlarsiz, intermediyalarsiz, ikkinchi darajali persanajlarsiz (faqat Amur obrazi bor). Xor va balet har bir aktda tasodifiy sahnalarni emas, balki muhim bo'g'imni tashkil qilgan. Dramatik effektlarni eng kuchlisi – do'zax soyalarini Orfeyni iltijosiga - "yo'q" javobini bergani, Yenisey dalalaridagi raqs va kuylash – G'arbiy Evropa teatr musiqasidagi eng nozik sahnalar. Orfey Italyan matni bo'yicha yozilgan bo'lib, unda asosiy rol altga berilishi kerak edi. Italiyaliklar his tuyg'uga va kolora san'atiga boy musiqalarga o'rgangan bo'lib, dramatik jihatdan sodda va ta'sirchan "Orfey" musiqasini hazm qila olishmadi. Shunday bo'lishiga qaramay, Glyuk o'z ijodini to'xtatmadi, aksincha Venesiya tomoshabinlariga "Alsesto" operasini, undan keyin "Paris va Yelena" operasini taqdim etdi.

Polifoniya (ko'p ovozli ma'nosini anglatadi) bir nechta bir xil ahamiyatga ega bo'lgan tovush yo'nalishining uyg'unlashuvi. Shu bilan polifoniya monodiyadan – bir ovozlikdan farq qiladi, monodiyada kuyni bir yoki bir necha ovoz unison bo'lib ijro etiladi. Ko'p ovozli uslubning asosiy ko'rinishlari – gomofonik va polifonik uslublaridir. **Gomofonik** uslubda barcha ovozlar ustidan bittasi, asosiysi ustunlik qiladi, u kuyni boshqaradi, boshqalari bo'ysunuvchi

ahamiyatga ega. Polifonik musiqada bosh va bo'ysunuvchi, melodik va jo'r bo'luvchi ovozlari yo'q: ularning har biri mustaqil ahamiyatga va o'zining rivojlanish yo'nalishiga ega. XIV – XV asrlarda polifoniya yuksak san'at darajasiga ko'tarildi. O'sha davrning o'zida ko'p ovozli musiqa “kontrapunkt” (“nota - notaga qarshi”) nomini oldi.

Kontrapunkt – bu kuyni boshqarib borishning muayyan tizimi, bir nechta kuyni birga, o'zaro kelishuvdagi uyg'un sadolantirish san'ati. Polifoniyani eng muhim belgisi imitatsiyadir. Imitatsiya so'zi taqlid ma'nosini bildiradi. Polifoniyada bu ovozlarning navbat bilan o'z ijrosini boshlashi, unda har bir ovoz ma'lum vaqt o'tganda so'ng o'sha kuyni takrorlaydi. Cholg'u polifoniya birinchi navbatda **organ musiqasining** rivojlanishi bilan bog'liq. XVII asrda cholg'u musiqasi, xususan organ polifonik musiqasi o'zining yuqori darajasiga erishdi. Asosiy janrlarning rivojlanish yo'nalishi aniqlandi: turli uslub va xarakterdagi epizodlarning erkin uyg'unligini o'zida namoyon etuvchi improvizatsion yo'nalish; imitatsiya tamoyillariga hamda izchillikka qat'iy rioya qiluvchi yo'nalish. Improvizatsiya turidagi pyesalarga – **prelyudiyalar, fantaziylar, tokkatalar** kiradi; imitatsion uslubdan fuganing shakllanishi boshlanadi. Bu barcha janrlarning tugal shakllanishi I.S.Baxning ijodida ko'rindi.

XVI – XVIII asrga kelib Yevropa shaharlari raqslari nihoyat rang-barangligi bilan farq qiladi. Ularning qatorida vazmin, sokin harakatli (**pavana, allemanda, sarabanda, chakona**), o'rta-tez, sippanuvchi (**kuranta, menuet**), turli sakramalar, tez-irg'ishli (**galyarda, burre, gavot, jiga**) raqslari o'rin olgan. Raqslarning deyarli har biri xalq ichidan chiqqan bo'lib, shahar shart-sharoitida birmuncha o'zgarib, o'zini xalqchil negizlaridan uzoqlashib borgan. Aristokratlarning ulug'vor kuchini ko'rsatish maqsadini ko'zlagan va saroy marosimlarining qismiga aylangan bu raqslar jonli va xalqchil soddalik belgilaridan yiroqlashib, dabdabali ko'rinishga ega bo'ldilar.

Xususan yirik aristokratlar saroyida xizmat qilgan kompozitorlar ijodida yangi raqslarni yaratish jarayoni muhim ahamiyat kasb etadi. Masalan knyazlarning tantanavor chiqishlari, kelinlarni cherkovga kuzatish, ruhoniylarni diniy chiqishlari kabi hodisalari g'ururli pavana yoki “paduana” raqslari jo'rligida o'tgan. Bu raqslar bilan saroy ballari va maskaradlarining ochilish marosimlarida bevosita foydalanilgan edi.

Shahar ballari va majlislarni o'sishi bilan pavana oldingi xarakterini yo'qotib, bir muncha soddaga va harakatchan bo'lib qoldi. Bunday o'zgargan holatda u **allemanda** (nemis) jamoalikka mos sekin raqsni tug'ilishiga turtki berdi.

XVII asrlarda vazmin turdagi raqslardan bo'lgan **sarabanda** mashhurlikka yuz tuta boshladi. Sarabanda uch hissali, ispan-mavritan ildizlari mavjud bo'lgan va akkordli jo'rnavozlik bilan ijro etiladigan raqs bo'lib – g'amgin, motam va bosiq-shiddatli xarakteri kechki yuz yilliklarni motam marshlariga yaqin bo'ldi. Bir qancha kompozitorlar sarabanda ritmiga o'z ijodlarida juda ko'p marotaba murojaat qilganlar. Jumladan, kompozitor K.V.Glyuk o'zining “Orfey” operasida – o'liklar saltanatidagi Evridika soyasining g'amgin raqsida sarabandaning ifodaviy xususiyatlarini qo'llaydi. Shuningdek, buyuk kompozitor L.V.Betxovenning

“Egmont” uvertyrasi – XVI asr ispan hukmronligida bo‘lgan Niderland davlatini aks ettiruvchi g‘amgin-qayg‘uli sarabanda mavzusi bilan boshlanadi.

Sarabandaning turlari qatoriga *chakona* va *passakalya* raqslari kiradi. Bu raqslarning musiqasi - bas ovozida takrorlanuvchi bitta mavzu va bir nechta variatsiyalaridan tashkil topadi. Chakonada (“doimo o‘sha” ya’ni “o‘sha bas ovozi” ma’nosi) bosh mavzu ko‘p hollarda pastga harakatlanuvchi ko‘rinishda beriladi. Bu raqs belgilari yorqin holda Betxovenning “32 variatsiya” mavzusida namoyon bo‘ldi.

Birmuncha tantanavor va vazmin pasakalya² – ko‘chada o‘tkazilayotgan yurish va marosimlarning sharaflı marshi bo‘lib xizmat qildi. Ko‘p holatlarda pasakalya raqsi bilan shahar majlislari yoki ballariga yakun yasaladigan bo‘ldi. Bu holatda bas ovozidagi takrorlanuvchi, past harakatli kuy, go‘yoki, uy bekalarini mehmonlar bilan xayrlashuvini aks ettirardi.

Qadimgi vazmin sur‘atdagi raqslar o‘rtacha – tez yoki harakatchan raqslar bilan ketma-ket almashinib turgan. Shunda *pavanadan* so‘ng *galyarda* (yoki *saltarella*) italyancha sho‘x va jonli raqs ijro etilar edi. Pavana va galyarda bir birini kontrastli bo‘yoqlar bilan to‘ldirib borgan. Keyinchalik *pavana* – *allemendaga* o‘z o‘rnini bo‘shatib berganda, *galyarda* o‘z o‘rnini *kuranta* (fransuzcha raqs uch hissali o‘lchovda, ancha silliq harakatli)ga bo‘shatib berdi.

XVII asrda saroy ahlini va byurgerlarni maishiy hayotida muhabbatini qozongan raqs *menuet* keng sahnaga chiqdi. O‘tmishda fransuz xalq davra raqsi bo‘lgan menuet, saroy sharoitida o‘z ko‘rinishini o‘zgartirib - dabdabali, bo‘rttirilgan (egilishlar, reveranslar va o‘tirib – turishlar) bal raqsiga aylandi desak hech mubolag‘a bo‘lmaydi. XVIII asrda esa bu raqs yuqori tabaqali jamoa qatlamini xarakterlovchi musiqiy mavqega ega bo‘ldi. Jumladan, Motsartning “Figaroni uylanishi” nomli operasidan kichik bir lavha, bosh qahramon Figaro – kekkaygan amaldor Almavivani “burnini ishqab qo‘yish” maqsadida menuet ritmidagi kavatinasini kuylaydi.

XVIII asrning boshida menuet Rossiya davlatida, Pyotr I uyushtirgan assambleyalarida ijro etiladi.

Bu raqs turiga XVIII asrning ko‘plab kompozitorlari murojaat qilishdi. Masalan, Jan Batista Lyulli menuet janrini o‘z opera-balet spektakllarida keng qo‘llagan bo‘lsa, Bax va Gendel – cholg‘u syuitalarida Menuetga keng o‘rin berdi. XVIII asrning ikkinchi yarmida bu janr sonata, simfoniya va kvartetlariga sonata-simfonik turkumining bir qismi sifatida kiritila boshlandi.

Tezkor, sho‘x, sakrashlar bilan ijro etilgan raqslar XVIII asrlarda ochiq havoda o‘tkazilgan turli tantanavor bayramlarning (bunda asosan, dehqonlar, ustalar va boy bo‘lmagan shahar aholisi qatnashgan) asosiy qismini tashkil qildi. Bu davrda bevosita talpinuvchi jiga, burre, gavotlar juda mashhur bo‘ldi.

Burre – Fransiya qishlog‘i Overn o‘rmonchilarining qadimgi raqsi bo‘lib, “yog‘ochlarning bir bog‘i” degan ma’noni anglatadi. Raqs tushganlar har bir uchinchi taktdan so‘ng oyoqlari bilan qattiq to‘ppillatib, keskin sakrab harakat qilishgan. XVII asrda katta o‘zgarishlar bilan bu raqs saroy va Lyullini opera-balet

² Ispancha so‘zdan olingan bo‘lib – ko‘chadan o‘tish, yurish ma’nolarini anglatadi.

raqslari qatoridan o‘rin oldi. Lyulli davrida yana bir tez, sho‘x fransuzcha raqs – to‘rt hissali (takt oldi ikki hissali) bo‘lgan **gavot** ham keng tarqaldi. I.S.Baxning “Gavot”lari bunga yaqqol misol bo‘lishi mumkin.

Gavotni o‘rta qismini myuzet tashkil etadi. Pastoral xarakteridagi **myuzet** raqsiga jo‘navoz bo‘lgan ohang xalq cholg‘usi volinka(myuzet)ni eslatgani uchun bo‘lsa kerak o‘z nominini ham oldi. Shu qatorda qadimgi provansal raqsi bo‘lmish **rigodoni** ham eslab o‘tish joiz. Hayotga intiluvchan, quvnoq xarakterida bo‘lgan **rigodon** fransuz kompozitorlari-klavesinistlari, xususan Ramo ijodida alohida e‘tiborga ega bo‘ldi.

Jiga – qadimiy tez ijro etiladigan, jo‘shqin harakatli, triolli punktir ritmga asoslangan raqs janri. Jiga asosan 3\8, 6\8, 9\8 o‘lchovlarida yoziladi. Uni bunday nomlanishiga raqsga jo‘rlik qilgan qadimgi violo cholg‘u(torli kamonli)sining o‘ziga xos kurinishi sababchi bo‘ldi, xalq orasida viola hazilomuz jiga ya’ni “to‘vik oyog‘i” deb nom olgan edi. Jiga raqsi Angliyada juda sevimli bo‘lgan, shunisi ma’lumki Shekspir davrida jiga bilan xalq teatr tomoshalari – **farsga** yakun solingan. XVII-XVIII asrlarda jiga salon ballaridagi raqslar toifasiga chiqadi, lekin shunga qaramay u yevropa xalqlari va dengizchilar orasida hamon keng ijroda bo‘lgan.

Raqslarni bunday rangbarangligi XVII – XVIII asr kompozitorlari yaratgan musiqalarida o‘z aksini topdi. Bosmadan chiqarilgan bir qator to‘plamlar kuylash yoki uy sharoitida musiqiy cholg‘ularda(lyutnya,arfa, klavesin, skripka) ijro etiladigan raqs pyesalaridan tashkil topgan. Turli xarakterdagi kontrast raqslarni taqqoslanishi qadimgi raqs syuitasi asosiga yotadi.

Qadimgi raqs syuitasi XVII asr italiyan lyutnyachilari va fransuz klavesinchilari ijodida shakllana bordi. Syuita asosini to‘rta raqs tashkil etgan:

Allemanda – o‘rtacha-vazmin; **Kuranta** – harakatchan;

Sarabanda – juda vazmin; **Jiga** – juda tez.

Gohida sarabanda va jiga oralarida boshqa bir raqslar ijro etilgani ko‘ramiz. Jumladan, burre, gavot va menuet, qadimgi polonez, keyinchalik esa anglez (kontrodans)lar ijrosi kuzatiladi.

Syuitalar nafaqat yakkasoz, balki cholg‘u orkestrlari uchun ham mo‘ljallab yozilgan. Syuita musiqasi endilikda raqs harkatlari uchun jo‘navozlik vazifasini bajarmay, raqs shakllari syuitada o‘zini amaliy mavqeini yo‘qotib yuqori badiiy ma’no bilan boyitildi. Keyinchalik syuita tarkibiga raqs shaklida bo‘lmagan musiqa ham kirib bordi.

Buyuk kompozitorlar Bax va Gendellar tomonidan qadimgi raqs syuitani eng yuksak namunalari yaratildi. Ularning syuitasidan oldin uvertyura, prelyudiya yoki variatsiyali ariya ijro etilgan.

Italiyada skripkachilar maktabiga asos solgan Arkandjelo Karelli o‘z ijodida syuitani qadimgi sonata bilan yaqinlashtirdi. Uning talqinida sonataning biror bir qismini raqs xarakterida yozilgan: sarabanda, menuet, jigalar tashkil qiladi. Karelli asarlaridagi katta konsert pyesalarida –raqs o‘zining xalqchil maishiy raqs musiqasi bilan bo‘lgan aloqalarini butunlay uzadi. Kompozitor asarlarida qo‘llagan raqsning nomini ham kiritmay, faqatgina adajio (vazmin),

andante (shoshmay), vivache (juda tez harakatli) templari belgilash bilan cheklanadi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. Italiya musiqa san'ati xususida nimalarni bilasiz.
2. Opera nima ?
3. Balet nima ?
4. Italiya operasi haqida nimalarni bilasiz.
5. Ottavio Rinuchchini, Yakopo Peri, Julio Kachchini bular qaysi opera maktabining namoyondalari edi, ular haqida nimalarni bilasiz.
6. Fransuz operasi haqidagi bilimlaringizni sinab ko'ring.
7. Fransuz baleti haqida nimalarni ayta olasiz.
8. Ingliz operasi haqida so'zlab bering.
9. Nemis operasi xususida qanday tushunchalar mavjud.
10. XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati haqida gapirib bering.
11. Buyuk italyan kompozitori Klaudio Monteverdi haqida nimalarni bilasiz.
12. XVII asr o'rtalariga kelib opera san'atining Venetsiyaga ko'chishi qanday sodir bo'ldi ?
13. Venetsiya opera kompozitorlaridan kimlarni ayta olasiz.
14. Neapol opera maktabi namoyondalaridan kimlarni bilasiz.
15. Neapol opera maktabining o'ziga xos jihatlari nimalarda namoyon bo'ldi.
16. Fransuz operasining buyuk arboblardan kimlarni ayta olasiz.
17. XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati haqida gapirib bering.
18. Polifoniya nima?
19. Kontrapunkt nima ?
20. Organ musiqasi xususida nimalarni bilasiz.
21. Bu davrlar qanday raqs turlari keng tarqalgan edi ?
22. Operaning qanday turlari mavjud ?

Mavzu: Polifonik maktab namoyandalari

Reja:

1. I.S.Bax.
2. G.F.Gendel.
3. K.V.Glyuk.

Iogann Sebastyan BAX (1685-1750)

Iogann Sebastyan Bax 1685 yil Germaniyaning Eyzenax shaharchasida tug'ilgan. Baxlar avlodi azaldan o'zining musiqiy iqtidori bilan shuhrat qozonishgan edi. Ma'lumki, kompozitorning katta bobosi novvoylik hunari bilan bir qatorda, sitra cholg'usini chalargan. Bax ajdodlaridan naychilar, trubachilar, organchilar, skripkachilar yetishib chiqishgan. Pirovardida Germaniyadagi har bir musiqachini Bax deb, har bir Baxni esa musiqachi, deb atay boshlashgandi.

Skripkada ilk ijro ko'nikmalarini u skripkachi va shahar musiqachisi sifatida tanilgan otasidan o'rgandi. Bola ajoyib ovoz sohibi bo'lib, shahar maktabi xorida kuylardi. Uning kelajakdagi kasbiga hech qanday shubha qolmagan edi. To'qqiz yoshida u yetim qoladi. Orduf shahri cherkovining organchisi bo'lib ishlaydigan

katta akasi uni o'z tarbiyasiga oladi. Akasi bolani gimnaziyaga joylashtiradi va musiqadan ta'lim berishni davom ettiradi.

O'n yoshli tirishqoq bola uchun bu bir xildagi zerikarli mashg'ulotlar hisoblanardi. Shu sababli ham u o'zi mustaqil bilim olishga intilar edi. Akasining javonida mashhur kompozitorlarning asarlari yozilgan daftar borligidan xabar topgach, bola ularni tunlari xufiya ravishda olib, oyning shu'lasida notalarni ko'chirib yozar edi. Odamni toliqtiruvchi bu mashg'ulot olti oy davom etdi, u bo'lajak kompozitorning ko'rish qobiliyatiga beqiyos zarar ko'rsatdi. Akasi bir kuni uni bu ish ustida tutib, ko'chirilgan hamma notalarni olib qo'yganda, u juda qattiq xafa bo'lgan edi.

Iogann Sebastyan o'n besh yoshida mustaqil hayot boshlashga qaror qiladi va Lyuneburg shahriga ko'chib ketadi. 1703 yilda u gimnaziyani tugatib, universitetga kirish huquqiga ega bo'ladi. Lekin Bax bu huquqdan foydalana olmadi, chunki u tirikchilik uchun mablag' topishi zarur edi. Bax hayoti davomida ish joyini o'zgartirgan holda, bir necha marta shahardan shaharga ko'chib yurdi. Buning sababi, deyarli har safar bir xil – qoniqarsiz mehnat sharoiti, kamsitishlar, kompozitorning tobelikka bardoshi yo'q edi.

Biroq vaziyat qanchalik yomon bo'lmasin, uning yangi bilimlar, kamolot sari intilishi so'nmadi. U g'ayrat bilan nafaqat nemis, shuningdek, italyan va fransuz kompozitorlarining asarlarini muntazam ravishda o'rganib bordi. Bax atoqli san'atkorlar bilan shaxsan tanishib, ularning ijrochilik uslublarini o'rganish imkoniyatidan ham unumli foydalanar edi. Bir kuni yo'l kiraga mablag'i bo'lmagan yosh Bax mashhur organchi Bukstexude ijrosini tinglash uchun boshqa shaharga piyoda boradi.

Kompozitor o'zining ijodga bo'lgan munosabatini, musiqa san'atiga nisbatan qarashlarini ham shunday qat'iylik bilan himoya qilardi. Saroy ayonlari xorij musiqasiga mukkasidan ketgan bir vaqtda, Bax alohida muhabbat bilan nemis xalq qo'shiq va kuylarini o'rganib, ulardan o'z asarlarida keng foydalanar edi. Boshqa mamlakatlar kompozitorlari musiqasini to'la egallagan Bax ularga ko'r-ko'rona taqlid qilmadi. Egallagan keng va chuqur bilimi uning kompozitorlik mahoratini takomillashtirish va sayqallashtirishga yordam berdi.

Yosh Ioganning qobiliyati shu soha bilan chegaralanib qolmadi. U zamondoshlari ichida eng yaxshi organ va klavesin ijrochisi edi. Bax hayotlik davrida kompozitor sifatida e'tirof etilmagan bo'lsa ham, organ cholg'uchisi sifatida uning oldiga tushadigan yo'q edi. Buni, hatto uning raqiblari ham tan olishga majbur bo'lishgan.

Bax o'sha davrning mashhur fransuz organchisi va klavesinchisi Lui Marshan bilan musobaqalashish uchun Drezden shahriga taklif qilinadi. Oldinroq musiqachilarning o'zaro tanishuvi bo'lib, ularning har ikkisi ham klavessinda ijro mahoratlarini namoyish etishdi. Marshan o'sha kechaning o'zida Baxning so'zsiz ustunligini tan olgan holda shoshilinch ravishda shahardan jo'nab ketadi. Boshqa safar, Kassel shahrida Bax organ pedalida solo chalib, o'zining tinglovchilarini lol qoldiradi. Bunday yutuqlardan uning boshi aylanib qolmadi, aksincha doimo juda kamtarin va mehnatsevar inson bo'lib qoldi.

I.S.Bax 1703 yildan boshlab Veymar shahrida yashay boshlaydi. U knyaz kapellasiga skripkachi sifatida ishga kirdi. O‘zining qaram holatidan qoniqmasdan, Bax Arnshtadt shahridagi yangi cherkov organchisi lavozimiga taklif olib, 1704 yili o‘sha yerga ko‘chib o‘tadi. Bu shaharda Bax o‘zining kompozitorlik faoliyatini xor, yakkaxon va orkestr uchun “Sen mening qalbimni do‘zaxda qoldirmassan” pasxal kantatasidan boshladi. Shu yerning o‘zida birinchilardan bo‘lib, “Sevimli og‘aning jo‘nab ketishiga” kaprichchio klavir asari yaratildi. Bu asar klavir syuitasining bir turi bo‘lib, tugallangan miniatyuralardan tuzilgan. Butun asarni umumiy nomlanish birlashtirib, uning ma‘nosini har bir pyesaning alohida mazmunini yoritib beruvchi dasturli kichik sarlavhalar aniqlab beradi.

Bax Myulxauzen shahrida “Tanlangan kantata”sini yozdi. Ushbu kantata Bax hayotligi davrida nashr etilgan yagona asar bo‘lib hisoblanadi.

1708 yilda Bax Veymar gersogi huzurida gof organchi va saroy musiqachisi xizmatini o‘tay boshlaydi. Bu yerda kompozitor organ uchun bir qancha asarlar yozar, klavesin va skripka uchun bir qator pyesalar bastalar edi.

Veymar davrida kompozitor o‘zining organ cholg‘usi uchun eng yaxshi asarlarini yaratdi. Jumladan, re minor tokkata va fugasi, lya minor prelyudiya va fugasi, do minor prelyudiya va fugasi, ommalashib ketgan do minor passakaliyasi va boshqa asarlari ko‘pgina asarlarini kompozitorning Veymar davriga kiritish mumkin. Bu asarlar mazmuni jihatidan ahamiyatli va chuqur, ko‘lami jihatidan beqiyos sanaladi.

Veymarda fransuz klavesinchilari, xususan, Fransua Kuperen musiqasini o‘rganish jarayoni kechardi. Uning ijodi misolida Bax klavir yozuvining uslublarni o‘rganadi. Shu davrda Bax “Meni faqat quvnoq ov ovutar” deb nomlangan dunyoviy kantatasini yozadi, bu asar ilk bor 1716-yilda ijro etilgan.

1717 yilda Bax oilasi bilan Kyoten shahriga ko‘chib o‘tishadi. Kyoten shahzodasi saroyida Bax “kamer musiqasi direktori” lavozimiga tayinlanadi. Bu yerda Bax, asosan, klavir va orkestr musiqasini yozadi. Kompozitorning zimmasiga uncha katta bo‘lmagan orkestrga rahbarlik qilish, shahzoda kuylaganda unga jo‘r bo‘lish va uni klavesinda chalish orqali ko‘nglini olish vazifalari yuklatilgandi. O‘z vazifalarini osonlikcha bajarib, o‘zining bo‘sh vaqtini butunlay ijod qilish uchun sarflardi. Bu vaqtda klavir uchun yaratilgan asarlari uning ijodida organ asarlaridan so‘ng ikkinchi cho‘qqini tashkil qildi.

Bax Kyotenda ikki ovozli va uch ovozli invensiylar yaratadi (uch ovozli invensiylarni Bax “sinfoniylar” deb atardi). Bu pyesalarni kompozitor o‘zining katta o‘g‘li Vilgelm Frideman bilan mashg‘ulot o‘tkazishga mo‘ljallagan edi. Bax fransuzcha va inglizcha syuitalarni yaratishda ham o‘z oldiga pedagogik maqsadlarni qo‘ygan. Kyotenda 1722 yilda Bax “Yaxshi temperatsiyalangan klavir” deb nomlangan katta ishning birinchi jildini tashkil qiluvchi 24 prelyudiya va fugalarni yozib tugatdi. Shu davrda mashhur re minor “Xromatik fantaziya va fuga” ham yozildi.

Bizning davrga kelib, Baxning invensiya va syutalari musiqa maktablarining, “Yaxshi temperatsiyalangan klavir”ning prelyudiya va fugalari esa kollej hamda konservatoriyada majburiy dasturga aylandi. Baxning nisbatan oddiy

invensiyalaridan to o'ta murakkab "Xromatik fantaziya va fuga" gacha bo'lgan klavir pyesalarini jahonning mohir pianinotchilari konsertlarida tinglash mumkin.

1720 yilda Baxning rafiqasi Mariya Barbara vafot qildi. Universiteti bo'lgan katta shaharda farzandlariga yaxshi ma'lumot berishni istagan Bax Gamburg shahridagi Avliyo Yakov cherkovi organchisining bo'shab qolgan joyiga ishga kirmoqchi bo'ladi. Baxning so'rovnomasi e'tiborsiz qoladi va bu joy boshqa organchiga berib yuboriladi.

1721 yilda Bax Veysenfels shahrida yashovchi trubachining qizi Anna Magdalena Vilkenga uylanadi. Bu ayol buyuk ijodkorga vafoli do'st va yordamchi bo'lib qoladi. Kyotendan jo'nab ketish xayoli Baxni tinch qo'ymasdi. Iogan Kunau vafotidan so'ng, Leypsikdagi Avliyo Foma cherkovi kantorining o'rni bo'shab qoladi, shu munosabat bilan 1723 yilda Bax Leypsik shahriga ko'chib o'tadi, va shu yerda umrining oxirigacha qoladi. Bu yerda u Avliyo Foma cherkovi qoshidagi qo'shiqchilar maktabi kantorigi (xor rahbari) lavozimini egallaydi. Bax maktab kuchi bilan shahardagi asosiy cherkovlarga xizmat qilishi hamda cherkov musiqasi va uning sifatiga javob berishi kerak edi. U o'zi uchun noqulay bo'lgan shartlarga ko'nishga majbur bo'ldi. O'qituvchi, tarbiyachi va kompozitorlik majburiyatlari bilan bir qatorda, shunday ko'rsatma ham bor ediki, bunda "Janob burgomistr ruxsatisiz shahardan chiqib ketishi mumkin emas" edi. Ilgarigidek, uning ijodiy imkoniyatlari chegaralangan bo'lib, Bax cherkov uchun "uncha davomli bo'lmagan, shuningdek, operaga o'xshamaydigan, biroq tinglovchilarda itoatgo'ylik hissini uyg'otuvchi" musiqa yozishi kerak edi. Lekin Bax har doimdagidek ko'p narsalarni qurbon qilib, hech qachon o'zi uchun muhim bo'lgan badiiy aqidalardan voz kechmasdi. Butun hayoti davomida u o'zining chuqur mazmuni va ichki boy tuyg'ulari bilan kishini lol qoldiruvchi asarlar yaratadi.

Bu yerda ham xuddi shunday bo'ldi. Leypsikda Bax o'zining eng yaxshi vokal-cholg'u asarlaridan bo'lgan – ko'pgina kantatalarini (Bax tomonidan jami 250 ga yaqin kantatalar yozilgan), "Ioann bo'yicha ehtiroslar", "Matfey bo'yicha ehtiroslar" (1729), "Motam odasi" (1727), minor messasi (1738)ni yaratadi.

Ioann va "Matfey bo'yicha ehtiroslar" yoki "Passionlar" – bu Iso payg'ambarning chekkan azoblari va o'limi to'g'risidagi Injil kitobi bo'yicha Ioann va Matfey yozgan qissadir. Messa mazmuni bo'yicha "Ehtiroslar"ga yaqin turadi. Avvallari messa ham, "Ehtiroslar" ham katolik cherkovida xor tomonidan ijro etilar (ishtirokidagi qo'shiq kuylash) edi. Baxning ushbu asarlari cherkov mavzulari doirasidan chetga chiqib ketgan edi. Baxning messa va "Ehtiroslar" – konsert xarakteridagi mahobatli asarlar bo'lib, ularni ijro etishda yakkaxonlar, xor, orkestr, organ cholg'usi ishtirok etadi. O'zining badiiy mohiyati bo'yicha "Ehtiroslar" va messa kompozitor ijodining uchinchi, eng yuqori cho'qqisini tashkil qiladi.

Cherkov rahbariyatining Bax musiqasidan qoniqmayotganligi yaqqol sezilib turardi. Avvalgidek uning musiqasini o'ta yorqin, bezaklarga boy, "dunyoviy" deb baholashardi. Darhaqiqat, Baxning musiqasi cherkovning qat'iy qonunlariga javob bermasdi, aksincha, unga qarama-qarshi edi.

Yirik vokal-cholg'u asarlar bilan bir qatorda, Bax klavir uchun musiqa yozishni davom ettirdi. Si minor messasi bilan deyarli bir vaqtda mashhur

“Italyancha konsert” yozildi. Keyinroq Bax “Yaxshi temperatsiyalangan klavir”ning ikkinchi jildini tugatdi, unga 24 ta yangi prelyudiya va fugalar kiritilgan.

Ulkan ijodiy ish va cherkov maktabidagi xizmatidan tashqari Bax shaharning “Musika kollegiyasi” ishlarida faol ishtirok etardi. Bu shahar aholisi uchun cherkov musiqasi emas, balki “dunyoviy” musika konsertlarini tashkil qiluvchi musika havaskorlari jamiyatiga bo‘lgan qiziqish balandroq edi. “Musika kollegiyasi”ning konsertlarida Bax yakka ijrochi va dirijyor sifatida muvaffaqiyatli chiqishlar qilgan. U jamiyatning konsertlari uchun “dunyoviy” xarakterdagi orkestr, klavir va vokal asarlarini ko‘plab yozdi. Lekin Baxning asosiy ishi – qo‘shiqchilik maktabining rahbarligi bo‘lib, unga faqat ko‘ngilsizliklar keltirar edi. Cherkov tomonidan maktab uchun ajratiladigan mablag‘ arziyas darajada bo‘lardi. Qo‘shiq ijro etuvchi bolalar och qolar, kiyimlari ham ayanchli holda edi. Ularning musiqiy qobiliyat darajasi ham yuqori emasdi. Qo‘shiqchi bolalarni Bax bilan maslahat qilmasdan maktabga qabul qilishar, maktab orkestrining tarkibi ham juda ozchilikni tashkil qilib, bunda to‘rtta truba va to‘rtta skripka ishtirok etardi, xolos.

Maktabga yordam ko‘rsatish to‘g‘risida Bax tomonidan shahar xo‘jayinlariga qilingan barcha murojaatlari e‘tiborsiz qoladi. Mas’uliyat esa baribir kantor zimmasida bo‘lib, u hamma narsa uchun javob berishi lozim edi.

Yagona quvonchi – ijod va oilasi edi. Voyaga yetib qolgan o‘g‘illari – Vilgelm Frideman, Filipp Emmanuil, Iogann Xristian qobiliyatli musiqachi bo‘lib yetishishdi. Otalari hayotlik vaqtidayoq, ular kompozitor sifatida nom chiqarishdi. Kompozitorning ikkinchi rafiqasi Anna Magdalena o‘zining zo‘r musiqiy qobiliyati bilan ajralib turardi. U ajoyib eshitish qobiliyatiga va chiroyli, kuchli soprano ovozga ega edi. Baxning katta qizi ham yaxshigina qo‘shiq aytardi. Bax o‘z oilasi uchun vokal va cholg‘u ansambllar ijod qilardi.

Kompozitor pedagogik adabiyot yaratishga ko‘p vaqt va e‘tibor ajratgan. Boshlovchilar uchun prelyudiyalar, invensiyalar va boshqa ko‘plab asarlarning paydo bo‘lishi Baxning pedagogik faoliyati bilan bog‘liqdir. Boshlovchilar uchun kichik prelyudiyalar, ikki va uch ovozli invensiyalardan tortib to “Yaxshi temperatsiyalangan klavir” prelyudiya va fugalar to‘plamlari – bu murakkablikning barcha bosqichlarini qamrab olgan klavirda ijro etishga mo‘ljallangan, hozirgi davrdagi darslik sifatida xizmat qilib kelmoqda.

Baxning applikatura sohasida kiritgan yangiliklarini e‘tirof etish kerak. XVII – XVIII asrlarda klavesinda uch-to‘rt barmaq bilan ijro etishardi. Barmoqlar, asosan, cho‘ziq holda ushlanardi, kerak bo‘lganda ular almashtirilar, biri o‘rniga ikkinchisi qo‘yilar yoki biri ikkinchisi ustidan o‘tkazilardi. Katta barmaq juda kam hollarda ishlatilar, ijro etish texnikasining murakkablashib borishi, tovushni legato usulda ijro etishga intilish takomillashgan applikaturani talab etardi. Bu sohada yangiliklar kiritishda Bax birinchilardan bo‘ldi.

Kompozitor hayotining so‘nggi yillarida ko‘zi jiddiy kasallanib qoldi. Muvaffaqiyatsiz operatsiyadan keyin Baxning ko‘zlari ojizlashdi. Biroq shu ahvolda ham u ijod qilishni davom ettirdi, o‘z asarlarini yozib olish uchun kuylab, aytib turardi.

Polifonik pyesalarning ikki turkumi – “Musiqiy hadya” va “Fuga san’ati” Baxning oxirgi asarlari bo’ldi, ularda polifonik mahorat muammosiga yuqori darajadagi yechimlar topilgan. Bu asarlarda Bax kontrapunkt, polifonik shakl va fugadagi mavjud texnik imkoniyatlarni mahorat bilan ko’rsatib bera olgan edi.

1750 yil 28 iyulda Iogan Sebastyan Bax vafot etdi. Uning o’limi musiqiy jamoatchilik tomonidan deyarli e’tiborsiz qoldi. U ko’p o’tmay unutilib ketdi. Baxning rafiqasi va kichik qizining hayoti ayanchli kechdi. Anna Magdalena o’n yildan so’ng qashshoqlar uyida vafot etdi. Kichik qizi Regina muhtojlikda hayot kechirdi. Uning og’ir hayotining oxirgi yillarida Betxoven yordam berib turdi. Avliyo Foma cherkovida qabr toshi bo’lib, u yerga buyuk kompozitorning xoki dafn etilgan. Hozir bu joy Baxning qudratli salohiyati muxlislarining doimiy ziyoratgohiga aylangan.

Georg Fridrix GENDEL (1685-1759)

O’tmishning ko’pgina buyuk insonlari kabi Georg Fridrix Gendel – nemis jamiyatining quyi pog’onasidan chiqqan. Uning ajdodlari hunarmandchilik bilan shug’ullanganlar. Gendelning otasi, satarosh-xirurg Yevropaning turli (shved, sakson) armiyalarida xizmat qilgan va ko’p sayohatlardan so’ng, nihoyat o’z shahri Galleda qo’nim topadi. Qattiq harakati va tirishqoqligi bilan u sakson Gersogi saroy xirurgi lavozimiga erishdi va o’g’lining, bo’lajak kompozitorning tug’ilish vaqtiga kelib anchagina boylikka ega bo’ldi.

Kompozitorning onasi turmush o’rtog’iga juda mos edi. O’zining g’ayrat-shijoati, ruhiy va jismoniy sog’lomligi bilan eridan qolishmasdi. Ular o’z o’g’illariga jismoniy sog’lik, ruhiy vazminlik, amaliy zehn, tolmasdan mehnat qila olish ko’nikmalarini singdra oldilar.

Musiqaga qiziqish. Saxau bilan mashg’ulotlar. Georg Fridrix Gendel 1685-yil 23-fevralda Galle shahrida tug’iladi. Bolaligidan boshlab unda ajoyib musiqiy qobiliyat hamda tovushlar, musiqa dunyosi bilan bog’liq barcha narsaga qiziqish namoyon bo’ldi. Biroq bolaning musiqiy qiziqishlari otasining qarshiligiga uchradi. Ko’pchilik boy nemis byurgerlari kabi, Georg Gendelning fikricha, musiqachilik hunar hisoblanmasdi. G’ururli va izzattalab bo’lgan ota o’z o’g’li uchun boshqa kelajakni, nemis byurgerlari orasida hurmatli bo’lgan yurist kasbini ravo ko’rardi. Ammo kichik Gendelning musiqaga bo’lgan tabiiy intilishi barcha to’siqlarni buzar edi. Yetti yoshligida u o’zining organdagi ijrosi bilan saksoniya Gersogini taajjubga soladi. Gersog oldidagi muvaffaqiyatli chiqish kutilgan natijani berdi. Gendel shahardagi eng yaxshi san’atkor va pedagog, organchi Fridrix Vilgelm Saxau bilan muntazam ravishda musiqiy mashg’ulotlar olib borish imkoniyatini qo’lga kiritdi.

Aqlli va yetarli ma’lumotga ega bo’lgan iqtidorli kompozitor Saxau, o’z o’quvchisiga mislsiz darajada ta’sir o’tkazdi. Gendelning zamondoshi va do’sti, nemis musiqa nazariyotchisi va yozuvchi Mattezon Saxauning yosh Gendel bilan mashg’ulotlari haqida shunday yozgan edi: “Bu inson (ya’ni Saxau) san’atkor sifatida juda kuchli edi va unda qancha iqtidor bo’lsa, shuncha xayrixohlik bor edi... u o’zining butun kuchini o’quvchining garmoniya asoslari bilan tanishtirishga sarfladi. Keyin uning fikrini kompozitsiya san’atiga qaratdi; musiqiy g’oyalarga takomillashgan shakl berishni o’rgatdi; uning didini noziklashtirdi. Unda italyan va

nemis kompozitorlarining ajoyib kolleksiyasi bor edi. U Gendelga turli xalq musiqalaridan yozib olish va bastalash usullarini va shu vaqtning o'zida har bir kompozitorning yutuq va kamchiliklarini ochib berdi"³.

Saxauning rahbarligida Gendel nemis kompozitorlari – Froberger, Kerl, Paxellarning organ polifoniyasi va improvizatsiya uslubini o'rganadi, milliy san'at asarlarini diqqat bilan tinglashni, ularning ichiga kirib borishni o'zlashtirdi.

Gendelning birinchi ijodiy tajribalari o'n yoshlik davriga to'g'ri kelib, bunda u o'zining sevimli cholg'usi bo'lgan goboyga qator pyesalar – ikki goboy va bas uchun oltita trio yozadi.

Saxau bilan o'tkazilgan mashg'ulotlar Gendelga faqat keng ma'lumot, klavesin va organni mohirona o'zlashtirish, orkestr cholg'ularini o'rganish bilan cheklanib qolmadi, balki unda bolalik chog'idan turli musiqiy voqelikni tushunib, o'zlashtirib, ulardan o'zi uchun eng muhim va qiziqarli ma'lumotlarni olishni o'rgandi. Kelajakdagi ijodiy ish bilan kuchaytirilgan bu sifatlar, ayniqsa, Gendel musiqasining universal sifatini shakllanishida yordam berdi.

O'n ikki yoshida Gendel Berlindagi Brandenburg kurfyurstining saroyiga birinchi marta konsert qo'yish uchun bordi. Gendel Prussiya poytaxtida san'atkorlarga nisbatan yaxshi munosabat bo'lgan paytda kelib qoladi. Malika Sofiya Sharlottaning sevgan san'at turi musiqa bo'lib, Berlin saroyiga tez-tez yirik san'atkorlar va kapelmeysterlar taklif qilinib turilardi. Opera tomoshalari saroy konsertlari bilan almashib turar, ana shu konsertlarning birida, qiziqarli yangilik sifatida yosh klaverchining klavesindagi konserti bo'lishi lozim edi. Muvaffaqiyat shu darajada katta bo'ldiki, kurfyurst unga o'z saroyida qolib xizmat qilish taklifini bildirdi hamda musiqiy bilimni takomilga yetkazish uchun Italiyaga borishi mumkunligini aytdi. Bu safar kurfyurstning homiyligini Gendelning otasi qat'iy qarshilik bilan rad etadi. Bir tomondan u o'g'lining yosh chog'idan saroy xizmatiga bog'lanib qolishini xohlamagani bo'lcha, yana bir jihati u hali ham o'g'lining yurist bo'lishidan umidvor edi.

Universitet. Organchilik xizmati. 1697 yil otasi vafot etdi va bu Gendelni musiqachilikka bo'lgan ta'qiqdan xalos qildi. Shunga qaramasdan otasining vasiyatini bajarib, Gendel gimnaziya o'qishni davom ettirdi va u yerda to'liq kursni tugatib, universitetning yuridik fakultetiga o'qishga kirdi.

Galledagi universitet 1694 yilda ochilgan bo'lib, bu yerda anchagina ilmiy salohiyat to'plangan edi. Gendel o'qigan paytda, universitetning professorlari orasida, atoqli nemis ma'rifatchisi Xristian Tomazius ham ishlar edi⁴.

Yuridik fanlar kursini o'tish bilan bir vaqtda Gendel cherkov organchisi sifatida xizmatga kirdi. Gendelning xizmat vazifasiga gimnaziya musiqadan dars berish kirardi. O'quvchilardan tashkil topgan xor va orkestr bilan dam olish kunlari shaharning turli cherkovlarida konsert berardi. Har haftalik konsertlar repertuarni

³Romen Rollan. Gendel. 20 jildlik asarlar to'plami, 17-jild. – L., 1935, 11-b.

⁴ Tomazius jaholat va xurofotga qarshi dadil kurash olib borardi, milliy ilmfan yaratilishi va undan barcha odamlar foydalana olishi tarafdori edi. Ayniqsa, u har yili minglab qurbonlarga sabab bo'luvchi jodugarlik va sehrgarlikka qarshi jon-jahdi bilan isyon ko'tarardi. Gendelning ma'naviy yetilishiga Tomaziusning ta'siri qanchalik bo'lganligi xususida biror narsa deyish qiyin. Ammo, uning qabul qila olish darajasini bilgan holda Gendelni boshqalardan har doim ajratib turuvchi insonparvarlik tuyg'usi va keng dunyoqarashining rivojlanishiga Tomaziusning nasihatlaridan olgan xulosalar sezilarli rol o'ynadi deyish mumkin.

yangilab borishni talab etar, va Gendelning o'zi ham ko'plab kantata, xoral, motet⁵ va psalmlar ijod qilar edi.

Galleda yaratilgan ko'plab asarlardan birortasi ham saqlanib qolmadi, biroq kompozitorning boy xotirasi uning musiqiy tafakkuri yaratgan barcha asarlarini saqlab qolgan edi. Tadqiqotchilarning ta'kidlashlaricha, ularning ko'plaridan u keyingi asarlarida foydalandi.

Musiqi sohasidagi faoliyatning muvaffaqiyatli boshlanishi kasb tanlash masalasini uzil-kesil aniqlab berdi. O'zini san'atga, ijodga bag'ishlash niyatida, Gendel universitetni tashlab, nemis milliy operasining poytaxti bo'lgan Gamburgga keladi.

1703 yilning bahorida Gendel Gamburgga ko'chib o'tdi. Kayzer boshchiligidagi Gamburg operasi gullab-yashnagan payt edi. Yosh san'atkor birinchi marta musiqiy teatr bilan uchrashadi va bu uning opera kompozitori bo'lish istagini mustahkamlaydi.

Shu yillar teatrning direktori bo'lib ishlayotgan, iqtidorli opera kompozitori Reynxardt Kayzerdan Gendel ko'plab badiiy qimmatli va milliy xususiyatlarni o'ziga oldi. Gendelning mahalliy ziyolilar bilan uchrashuvlari va do'stona munosabatlari uning badiiy va amaliy faoliyatining rivojlanishi uchun katta ahamiyatga ega bo'ldi.

Mattezon bilan do'stlik. Birinchi operalar. Yorqin va har tarafлама iqtidorga ega bo'lgan shaxs – Mattezon (1681-1764) bilan do'stlik, ayniqsa, qiziqarli va samarali bo'ldi. Universal ma'lumotga ega Mattezon iqtidorli san'atkor edi: u ko'plab orkestr cholg'ulari hamda turmushda odat bo'lgan sozlarda chalar, Gamburg opera teatri uchun asarlar yozar va sahnalashtirar, librettolarni ham o'zi yozar, qo'shiqchi va kapelmeyster sifatida sahnaga chiqar edi. Olim-nazariyotchi, vatanparvar va milliy madaniyatning ehtirosli tarafdori bo'lgan Mattezon musiqiy tanqidchilik va publisistikaga katta e'tibor berar edi. Uning faoliyatida bu soha eng qimmatlilaridan biri bo'ldi. Ko'plab musiqiy-nazariy va estetik masalalar, alohida asarlarning tahliliga bag'ishlangan nashrlar hamda turli maqolalar uning qalamiga mansubdir. U birinchi nemis musiqiy-tanqidiy jurnaliga asos soldi, keyinroq esa "Ehrenpforte" kitobini nashr qildi. Bu kitobda o'z zamonining buyuk san'atkorlarining hayoti va ijodiy faoliyati haqidagi ma'lumotlar to'plangan.

Mattezon va Gendel o'rtasidagi do'stlik avvaliga juda qalin bo'ldi. Ular birgalikda konsertlar, operalarga borishardi. Mashhur Bukstexudening konsertlarini tinglash uchun ikki marta hamkorlikda Lyudek shahriga (1703-1705 yy.) safar qilishgan.

Asli gamburglik bo'lgan Mattezon bolalikdan shaharning ziyoli va artist doiralari bilan bog'liq edi. O'z do'stiga rahnamolik qilib, uni shu muhitga olib kirdi va tez orada Gendel dars olib Gamburg operasining ikkinchi skripkachisi o'rnini egalladi. Yosh san'atkorlarning bir-biriga yaqinligi ularning ikkovlari uchun ham foydali va samarali bo'ldi. Agar Mattezon o'sha yillarda ma'lumoti va aqliy rivojlanishi bo'yicha Gendeldan ustun turgan bo'lsa, Gendel nafaqat o'z iqtidorining kuchi, balki yyetuk ijrochilik mahorati hamda musiqiy bilimi bilan

⁵ Motet – ko'p ovoqli kuylashning eng qadimiy shakllaridan biri.

ajralib turardi. O'zini Gendeldan ustun qo'yishga moyil Mattezon "organda chalishda, fugada va kontrapunktda hamda ayniqsa, ex tempore (improvizatsiyada) so'zsiz kuchli" ekanligini tan olardi⁶.

Ijrochi va pedagog sifatida Gendelga katta e'tibor bera boshladilar, bu ijodiy buyurtma va takliflarning ko'payishiga sabab bo'ldi. Shu tariqa Gendelning "Ioann nomidan Yevangelga iztiroblar" oratoriyasi paydo bo'ldi.

"Almira" operasi monumental shakllar sohasida navbatdagi tajriba bo'ldi. Uni 1705 yil 8 yanvarda ijro etdi va mislsiz muvaffaqiyat qozondi. Tez orada bundan kam bo'lmagan muvaffaqiyat bilan Gendelning ikkinchi "Neron" operasi qo'yildi.

Birinchi operalar kompozitorning dramatik iqtidori, asosiy ijodiy yo'nalishlari, uning keng musiqiy g'oyalarga, yorqin xarakter va kuchli ehtirolarga bo'lgan intilishlari haqida tasavvur xosil qilish imkoniyatini beradi. Shu asarlarning o'zidan Gendelning turli opera maktablarining (nemis, fransuz, italyan) uslublaridan aql va noziklik bilan foydalana olish qobiliyati, opera yozuvining turli uslublarini individual ijodiy vazifaga bo'ysundira olishi haqida fikr yuritish mumkin.

"Almira" va "Neron"ning muvaffaqiyati Gendelning Gamburgdagi holatini mustahkamladi, biroq shu bilan birga kelajakda ijodiy ufqlarni ko'zlash haqidagi masalani ham qo'ydi. Gamburg operasi sezilarli darajada inqirozga yuz tutmoqda edi.

Kayzerni almashtirgan teatrning yangi direksiyasi, tijorat nuqtayi nazaridan kelib chiqqan holda teatr repertuarini badiiy yyetuk bo'lmagan, sifati past asarlar bilan to'ldirib tashladi. Ommani jalb qilish maqsadida jiddiy operalarga quvnoq, kulgili xarakterdagi parchalar kiritildi. Gendelga buyurtma berilgan "Florindo" operasiga, unga hech qanday aloqasi bo'lmagan "Quvnoq beva" komediyasini kiritishdi.

Gamburg operasining ayanchli tajribasi kompozitorni Germaniyada opera sohasining kelajagi yo'qligiga ishontirdi. Shu bilan birga ijodkorona tabiati, xakteri va g'ayrati Gendelni faol ijodga, keng hamda devosita ta'sir qilish xususiyatiga ega bo'lgan mahobatli san'at, ya'ni teatr, opera yaratishga undardi. Buning yagona yo'li – uni italyan operasi sari qadam tashlashi edi.

Italyan operasining universal uslubini o'zlashtirish uchun Gendel Gamburgni tashlab Italiyaga yo'l oladi.

Italiya davri asarlari. Italiyaga Gendel 1706 yilning kuzida keldi va u yerda to'rt yilcha yashadi. U Italiyaning badiiy madaniyati bilan shuhrat qozongan Florensiya, Rim, Venetsiya, Neapol kabi yirik shaharlarida bo'ldi. Bir yilga yaqin

⁶ Mustaqil san'atkor sifatida shakllanib borgan sari aftidan Gendel uchun rahnamosining homiyligi og'irlik qilib borardi. Tushunmovchiliklar oxir-oqibat janjalga olib keldi va bu janjal Gendel uchun fojiaiy tugashiga sal qoldi. Bu haqda shunday hikoya qilinadi: teatrdan Mattezonning "Kleopatra" operasi ketayotgan edi. Muallif klavesin yonida dirijyorlik qilib, bir vaqtning o'zida Antonio rolini ijro etardi. O'zining sahnaga chiqish vaqtlarida klavesin yonidagi joyni Gendelga bo'shatib berardi. Spektaklning oxiriga yaqin qahramon Antonio o'ladi va Mattezon teatr libosida yakuniy olqishlarni qabul qilish uchun klavesin yoniga qaytadi. Kunlardan bir kun navbatdagi spektakl vaqtida Gendel Mattezonga dirijyorning joyini bo'shatib berishdan bosh tortadi, natijada teatr binosidan chiqishda ular bir-biriga qo'llarida qilich bilan tashlanishadi. Mattezon qilichining uchi Gendelning kamzulidagi temir tugmachaga tegib chetga sirg'alib ketadi, oddiy tasodif bilan Gendelni o'limdan saqlab qoladi. Janjal yarashish bilan tugadi, biroq avvalgi do'stlikni tiklab bo'lmadi.

vaqt davomida Gendel Italiyada opera kompozitori sifatida chiqishga jur'at qila olmadi. Lekin organ va klavesinda u tez orada mohir sozanda, tengi yo'q improvizator sifatida shuhrat qozondi.

Shu vaqtda atrofdagi vaziyatga diqqat bilan razm solib, Gendel yangi musiqiy did va odatlarga o'rganishga harakat qildi. Daholarga xos bo'lgan o'tkir badiiy tafakkur bilan u italyan musiqa uslubining ko'plab nozik tomonlarini va xususiyatlarini xotirasiga jo qildi. Kantatalar va lotin plasmlari ustidagi ish vokal yozuvi uslubini o'zlashtirishda birinchi bosqich bo'ldi.

Italiyadagi bir yillik hayotdan so'ng, 1707 yilning kuzida Gendel Florensiyada o'zining birinchi operasi "Rodrigo" bilan chiqdi. Bu asar qozongan zo'r muvaffaqiyat Gendelni darhol navbatdagi "Agrippina" operasini yozishga undadi. Ammo ushbu opera ancha kechroq, 1709 – 1710 yillar karnaval mavsumida Venetsiyada qo'yildi.

Venetsiyada birinchi bor bo'lganda Gendel o'zining keyingi faoliyati uchun bevosita amaliy ahamiyatga ega bo'lgan tanishlar orttirdi. U Gannover va Londonga borish uchun takliflar oldi. Aftidan, musiqiy did qonuniyatlarining Yevropada asoschisi bo'lgan Italiyada yanada tan olinishi, Italiya ustalari san'atining sirlariga chuqurroq kirib borish xohishi Gendelni bu qiziqarli taklifni rad etishga majbur qildi.

1708 yilning bahorida Gendel Venetsiyadan Rimga qaytib keldi. Florensiyadagi "Rodrigo"ning muvaffaqiyati haqidagi xabar musiqa va san'at doirasidagilarning diqqatini yana jalb qildi. Kompozitor uchun Running eng dong'i ketgan xonadonlarining eshiklari ochildi, uni Rim metsenatlari badiiy olamning yirik vakillari to'planadigan o'z salonlariga ketma-ket taklif qilardilar. U marqiz Ruspolining hashamatli bog'larida o'tkaziladigan Arkad akademiyasining aziz mehmoni bo'lar, kardinal Ottoboni saroyida tashkil etilgan qiziqarli konsertlarda ishtirok etardi. Papa kapellasining bosh boshqaruvchisi kardinal ixtiyorida Italiyaning eng yaxshi orkestri (birinchi skripkada Korelli chalar edi), Sikstin kapellasidan mohir qo'shiqchilar bor edi. Oldindan tayyorlangan konsertlar improvizatsiyalashtirilgan musiqiy va poetik chiqishlar, turli badiiy musobaqalar bilan almashib turardi.

Bu yerda Gendel italyan opera maktabining boshlig'i Aleksandro Skarlatti va uning o'g'li, mohir klavesinchi, klavir sonatasi janrining asoschisi Domeniko Skarlatti, yirik kompozitor va mohir skripkachi Arkanjelo Korelli va o'sha vaqtning ko'pgina buyuk insonlari bilan tanishdi. Gendel atrofidagi san'atkorlar doirasi va ijodiy muhit uni doimo ichki ko'tarinkilik hamda jonlanish ruhida ushlab turar edi. U italyan klassik san'atining manbalariga yaqinlashdi. "Gendel, – yozadi Romen Rollan, – XVII asr ikkinchi yarmida italiyaliklardan shu qadar ilhomlangandiki (to'g'ridan to'g'ri taqlid qilishgacha), Melani (va, ehtimol, Kavalli) uning namunalari seriyasini ochishdi"⁷. Biroq uning uchun italyan musiqasidagi eng zo'r talqin Aleksandro Skarlattining asarlari bo'lib qoldi.

⁷ Romen Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada. Gendel. 20 jildlik asarlar to'plami, 17-jild. – L., 1935, 53-b.

Italiyaning musiqa san'atini Gendel hamma sohalari, janr va shakllari bo'yicha o'rgandi. U Italiya musiqasi obrazlariga, uslubiga, kuy va intonatsion tuzilmalariga kirib bordi. Faqat operagina emas, balki skripka, klavir musiqasi, diniy musiqa va xalq ijodiyoti – bularning barchasi Gendelda katta ijodiy qiziqish uyg'otdi⁸. U borgan sari ko'proq italyan uslubidagi o'zining musiqiy tajribalarini dadilik bilan namoyish etdi. Ottoboni saroyidagi konsertlar uchun Gendel ikkita – “Voskreseniye” (“Resurrezione”) va “Haqiqat va Vaqtning tantanasi” oratoriyalari, ko'plab psalmalar, kantata, kamer vokal duetlar va tersetlar yozdi. Neapolda bo'lgan chog'ida u Arkad akademiyasi uchun “Atsis, Galateya va Polifem” pastoralini yozadi. Nihoyat “Agrippina” operasi bilan Gendel talabchan italiyaliklarni butkul o'ziga rom qiladi. Endi nemis san'atkorini mamnuniyat bilan italiyalik ustalar qatoriga qo'shishadi, uning operasini esa italyan opera maktabining namunaviy asarlari deb atay boshlashdi.

Gendel seria operasining aynan musiqaga tegishli bo'lgan barcha ijobiy jihatlar bilan estetik va musiqiy tamoyillarini hamda shu bilan birga uning dramaturgiyasining ko'pgina shartliligi bilan birgalikda to'la qabul qildi. Kompozitorning ijodiy yo'nalishi, uning italyan seria operasiga bo'lgan ixlosi Italiyada uzil-kesil shakllandi.

Gannover va London. Ingliz milliy madaniyati bilan tanishish. 1710-yilda Gendel Gannoverga saroy kapelmeysteri lavozimiga ishga keldi. Gannover gersoglari azaldan chet el – fransuz va ayniqsa, italyan musiqasining shinavandalari sifatida tanilgan edilar. O'z saroylariga ular muntazam ravishda har ikki xalq san'atining taniqli namoyandalarini jalb etishardi. Gannoverdagi opera teatri italyan me'morlari tomonidan qurilgan bo'lib, orkestr va xor truppasi fransuz va italyan sozandalari va qo'shiqchilaridan tashkil topgan edi. 1689 yildan boshlab italyan kompozitori Agostino Steffani 1 kapelmeyster bo'lib ishlay boshladi. Gendel Italiyadalik paytda u bilan tanishdi va yaqinlashdi. Aftidan, Gendel Gannoverga taklifni Steffanining yordami va homiyligida olgan.

1711 – 1716 yillar orasida Gendel goh Gannoverda, goh Italiyada yashadi, bunda ko'proq boy teatr san'atiga ega ingliz poytaxti hammadan ajratilgan nemis doirasiga qaraganda ko'proq o'ziga tortardi.

Gannoverga ko'chib o'tish Gendeldan Italiyada o'zlashtirilgan musiqiy-estetik tamoyillarni o'zgartirishni talab etmadi. Uning ijodiy yo'nalishi bu yerda o'rnatilgan did va talablarga to'la mos tushar edi. Kompozitorning Londondagi holati ancha murakkabroq bo'ldi, bu yerga u birinchi marta 1710 yilning oxirida keldi.

1711 yil fevralidagi birinchi chiqishning o'zi Gendel nomini mashhur qilib yubordi. Birorta ham opera Gendelning “Rinaldo”⁹ operasi bilan raqobatlasha olmasdi.

⁸ Gendel o'z asarlari uchun italiyaliklardan ko'plab mavzu va hatto butun qurilmalarni oldi. Italiyan xalq musiqasini sadolanishlarini tinglab, u qishloq kuylarini yozib oldi; ayniqsa, sitsiliya unga yoqardi va uni faqat operalarga emas, balki oratoriyalarga ham kiritdi. CHO'pon kalabriy ohanglaridan biri “Pastoral simfoniyasi”, “Messiya” oratoriyasining asosi bo'lib xizmat qildi. Shuningdek, Gendel ijodiga fransuz va ispanlar ham ta'sir ko'rsatdi.

⁹ “Rinaldo” – Gendelning XVI asr italyan shoiri Torkvato Tassoning “Iyerusalimning ozod qilinishi”dan olingan syujetga yozgan birinchi London operasi.

Shu orada Gendel o'zining Angliyadagi holatini yaxshilashga harakat qilardi. Utrext tinchligi qabul qilinishi munosabati bilan 1711 yilda yozilgan "Te Deum" madhiyasi shunday "harakat"lardan biri bo'ldi. Bu asarning ijrosiga erishish uchun (ingliz qonunchiligi bo'yicha chet elliklar musiqasini rasmiy bayramlarda ijro etish ta'qiqlangan edi) uning rauallifi qirolicha Annaning tug'ilgan kuniga maqto'v odasini yozadi. Saroy ahlining bu asarni zavq bilan qabul qilishi "Te Deum"ning parlament huzuridagi tantanali marosimdagi ijrosini ta'minladi. Milliy an'analarga qaramay, Gendel ingliz qirollarining rasmiy kompozitoriga aylandi.

Gendel Angliya kelishi bilan ingliz milliy san'atini, birinchi navbatda Genri Pyorsellning asarlarini qunt bilan o'rgandi. U xalq musiqasining barcha janr turlarini ham e'tibordan chetda qoldirmadi. Romen Rollanning aytishicha, Gendel faqat "ziyoli" musiqani emas, balki "eng oddiy va eng qadimiy bo'lgan xalq musiqasi manbalarini" ham o'rgandi. Gendel turli-tuman, yangi taassurotlarni xotirasida olib qolardi. Kompozitorning o'zi guvohlik berishicha, London ko'chalaridagi qichqiriq, shovqin, xitoblar uni eng yaxshi qo'shiqlarni yaratishga ilhomlantirdi.

Qirolicha Annaning o'limidan (1714) keyingi yillarda Gendel ingliz amaldorlari huzurida kapelmeyster lavozimida ishladi. Ularning adabiy-badiiy salonlariga Angliyaning buyuk insonlari – yozuvchi, publitsistlar: Jonatan Svift, Aleksandr Pop, Jon Gey va boshqalar tashrif buyurardilar. Bu tanlangan jamiyat oldida Gendel organ hamda klavesinda o'zining ijrosi va improvizatsiyasi bilan tez-tez chiqib turardi. Bu yerda artistning tengi yo'q san'ati behisob muxlis va shinavandalarning olqishiga sazovor bo'ldi.

Shu vaqtning o'zida Gendel Angliya xor san'atini o'rganishga ko'p vaqt sarfladi. Natijada o'n ikkita "antem" deb ataluvchi, xor, yakkaxon va orkestr uchun Bibliya matnlariga, ingliz diniy musiqasi an'alarida yozilgan ingliz psalmlari paydo bo'ldi. Antemlardagi xor yozuvi ustidagi ish bo'lajak mahobatli xor oratoriyalari yaratilishi oldidan o'ziga xos tayyorgarlik bo'ldi. Italyan kantatalari opera uchun oldindan esqiz rolini o'ynagani kabi, antemlar ustidagi "laboratoriya tajribalari" oratoriyalarning xor eposlari oldidan o'ziga xos tayyorgarlik bo'ldi.

Shu davrda yaratilgan yirik oratorial kompozisiyalardan biri Broks matniga yozilgan "iztiroblar" edi¹⁰.

Gendelning Londondagi hayotining birinchi o'n yilligida paydo bo'lgan asarlarining ko'pchiligi, dramatik ibtidosining kuchliligi va uning yirik hajm hamda mahobatli uslubdagi kompozisiyalarga bo'lgan intilishiga javob beruvchi vositalarni izlash bilan ajralib turadi. Bu intilish ko'proq xor massivlariga tayanch bo'lgan antemlarda, keyin "Esfir" oratoriyasida o'z aksini topdi. Antemlar kabi "Esfir" kompozitorning Chendossk Gersogi (1717 - 1720) xizmatidagi davrda yozilib, shu yerning o'zida birinchi marta ijro etildi.

¹⁰ Gendel "Iztiroblar"ni 1716 yildagi Germaniyaga qilgan navbatdagi safari vaqtida yozadi. Gendeldan tashqari Broksning o'sha matniga Kayzer, Teleman, Mattezsonlar ham "iztiroblar"ga murojaat qilishgan. I.S.Bax Gendelning "Broks bo'yicha iztiroblar" asarini sinchiklab o'rgandi va uni to'laligicha ko'chirdi.

“Esfir” bilan deyarli bir vaqtning o‘zida Gendel “Niqoblar” nomli pastoralini yozdi, unda bir vaqtlar “Atsis va Galateya”sida foydalangan syujetga murojaat qildi.

Ushbu asarlar va antemlar ustida ishlash Gendelning kompozision va uslubiy ish yo‘nalishi doirasini kengaytirib, boyitardi, uni seriyasi italyan operasining qoliplaridan asta-sekin ozod qilardi.

1720 yil kompozitorning ijodiy hayotida ma’lum chegara vazifasini o‘tadi. O‘quvchilik yillari tugadi, Germaniya, Italiya, Angliya, Fransiyaning san’atkorlari to‘plagan ulkan tajribani o‘zlashtirish ustida qilingan mehnat poyoniga yetdi.

O‘zining yyetuklik davriga Gendel yuksak mahorat, turli reja va g‘oyalarning behisob zahirasi bilan kirib keldi, bu g‘oyalarni u o‘zining kompozitorlik, ijrochilik, tashkilotchilik faoliyatlarida ro‘yobga chiqaradi.

“Qirol musiqa akademiyasi” opera teatrida “Qashshoqlar operasi”.

1720-yilda Londonda ba’zi aristokratlarning mablag‘lari hisobiga va qirolning yordamida “Qirol musiqa akademiyasi” deb nomlangan opera teatri ochildi. Teatrning musiqa rahbarligi Gendelga topshirildi. Shu vaqtdan boshlab Angliyadagi musiqa san’atining holati Gendelni qattiq va shafqatsiz kurashga duchor qildi.

Yagona, o‘ziga xos, buyuk opera kompozitori Genri Pyorselning o‘limidan so‘ng ingliz operasi tezda inqirozga yuz tuta boshlagan edi. Saroy va aristokratik doiralarning ochiqdan-ochiq qo‘llab-quvvatlashlari sabab Angliyadagi musiqiy hayot italyan kompozitorlari, mohir ijrochilari va xonimlari hukmronligi ostida qoldi.

Jamiyatning imtiyozli ustqurmasi olib borayotgan yo‘nalish milliy manfaatlariga zid edi, bu ingliz jamiyatining ilg‘or kuchlari tomonidan turli noroziliklarga sabab bo‘ldi. Shunday vaziyatda haqiqiy talablardan uzoq bo‘lgan begona mazmun va shaklli chet el musiqasini sun’iy ravishda olib kirish muvaffaqiyatsizlik degani edi.

Gendel tutgan yo‘lning qarama-qarshiligi uning Angliyada omonat ekanligini bildirib qo‘ydi. Keng tan olinishi va ijodining jamoatchilik tomonidan ijobiy baholanish imkoniyatini ancha nariga surib ketdi.

Saroy san’atkori bo‘lgan Gendel o‘sha davrda sevimli va odat tusiga kirgan italyancha uslubda ijod qiluvchi kompozitor sifatida aristokratlarning marhamatidan foydalanar edi. U London jurnal-larining birida aytilishicha “zerikishni tarqatuvchi va insofli odamlarni o‘ylashdan ozod qiluvchi” musiqani tan oluvchi kishilardan homiylik kutar edi. Gendel shu vaqtning o‘zida, italyan operasining umumiy tamoyillariga amal qilgan holda, unga mavzu jiddiyligini, saroy ommasining tushunchalaridan ustunlik qiluvchi muhim g‘oyalar olib kirar edi. Agar realistik milliy san’at tarafdorlari bo‘lgan ilg‘or doiralar uchun Gendel chet el, buning ustiga shartlilik va soxtalikka to‘la italyan operasini tasvirlovchi kompozitor bo‘lsa, aristokratlar uchun u jiddiy va zerikarli, italyanlashgan nemis edi. Londondagi saroy musiqachisining hayoti yana saroy partiyalarining to‘xtovsiz fitnalari bilan murakkablashib borar edi, Gendel bunday fitnalarning bir necha bor qurboni ham bo‘ldi.

Gendel yangi ochilgan “Qirol musiqa akademiyasi”da birinchi bor “Radamist” operasi bilan chiqqan yili, uning sobiq homiysi graf Berlington Londonga mashhur italyan san’atkori Giovanni Bononchinini taklif qiladi. Gendel Bononchini va boshqa italyalik Ariosti bilan shu teatrning o’zida navbatma-navbat o’z asarlarini qo’yishi kerak edi. Bu maxsus tashkil etilgan musobaqadan maqsad, qirolning homiyligi ostidagi Gendelning muvaffaqiyatlarini yo’qqa chiqarish edi.

Gendel bor kuch va imkoniyatlarini ishga solishga harakat qilardi, bir qishning o’zida ikkita-uchta spektakl qo’yar, bundan tashqari boshqa ijodkorlar asari ustida ishlar hamda ijro etar edi. 1720 – 1728 yillar orasida Gendel rahbarligida 500 ga yaqin operalari qo’yildi. Erka qo’shiqchi va ommaning did va inijliklariga ko’nikish, janjallar va ko’pchilikning yomon munosabatlari sharoitida ijod qilish zaruriyati ko’p kuchni olardi¹¹.

1728 yilda “Qashshoqlar operasi” nomli uncha katta bo’lmagan musiqali komediyaning paydo bo’lishi italyan operasini barbod qildi. Bu asar shoir Jon Gey va musiqachi Iogann Kristof Pepush tomonidan yaratilgan bo’lib, syujeti Jonatan Sviftniki edi.

“Qashshoqlar operasi” – o’tkir siyosiy satira bo’lib, u hozirjavob va quvnoq voqealarga boy edi.

Uning bir tig’i kabinet boshlig’i Robert Uolpol va uning ministrlariga, boshqasi – aristokratiyaning sevimli ko’ngil ochar san’ati – italyan operasiga qaratilgan edi. Komediyaning maqsadi uning qahramonlari – qaroqchilar to’dasi va uning atamani Mekxitaning fe’li va axloqi boylar va yuqori lavozimdagi mansabdorlarnikidan deyarli farq qilmasligini ko’rsatish edi. Boylar operasi bo’lgan italyan operasiga xos odatiy holatlar – kundoshlarning rashki va urushi, zindondagi zo’raki dramatik sahnalar va sevishganlarning xayrlashuvi, umumiy raqs va qo’shiqlar bilan yakunlanuvchi, kutilmaganda sun’iy va muvaffaqiyatli tugashlar ham satirik ko’rinishda ifodalangan edi. Nafaqat operaning dramaturgiyasi, balki uning musiqiy shakllari¹², musiqiy uslubning shartliligi ham taqlid ostiga olingan edi. Gendelning bitta ariyasi satirik maqsadda ishlatilgan edi, ikkinchi pardada bosqinchilar to’dasi Gendelning mashhur “Rinaldo” operasidan marsh musiqasi sadolari ostida tantanali yurish uyushtiradilar.

“Qashshoqlar operasi” katta muvaffaqiyat qozondi. Faqat 1728 yilning qishki mavsumida u oltmish ikki marta ijro etildi. Raqobatdagi aristokratiya partiyalari qilolmagan ishni kichkina opera-pamflet bajardi. 1728 yilda “Qirol musiqa akademiyasi”ni yopishga to’g’ri keldi. Biroq Gendel chekinmoqchi emas edi. U o’z zimmasiga antreprizani (xususiy tomosha korxonasi) olib Italiyaga

¹¹ Opera qo’shiqchisi Francheski Kussionining raqibasiga aylangan yangi qo’shiqchi ayol Faustina Bordonining kelishi (1726-yilda) operani to’liq mohir qo’shiqchilarga bo’ysundirdi, Faustina va Francheskilar «tomoqlarini musobaqa maydoni»ga aylantirdi. Qo’shiqchi ayollarning har biri maxsus jurnalist va klerklarga maosh to’lovchi o’z tarafdorlariga ega edilar. Pamflet va uyushtirilgan olqishlar yordamida ishqibozlarning dushmanligi ortib borar edi. Partiyalar kurashiga tortilgan va ularning talablari bo’yicha Gendel “Aleksandr” operasini yozdi, unda ikkala qo’shiqchi ayol raqiblar partiyalarini ijro etishlari kerak edi. Spektakl vaqtida hamma yoqqa ovoza bo’lib ketgan janjal ko’tarildi; biroz vaqtdan so’ng Dryuri-Len teatrida Gendel va mashhur qo’shiqchi ayollarni tasvirlovchi hajviy tomosha qo’yildi.

¹² Bular orasida Gendelning antreprenyor Nikkolo Xaym librettosi asosida yaratgan “Temurlen” (1724) nomli operasi ham borligini eslatmoqchimiz. Bu asar, Sohibqiron tavalludining 660 yilligi munosabati bilan, A.Navoiy nomidagi O’zbek DAKTda sahnalashtirildi.

jo'naydi, qo'shiqchilarning yangi guruhini yig'adi, italyan operalarining yangi partituralarini to'playdi. Keyingi yilda Londondagi Geymarket teatrida yangi tashkil etilgan opera korxonasida ishlay boshladi. Bu safar mag'lubiyatga yana ham tezroq uchradi.

Shunga qaramasdan Gendelda ingliz hayotining ichiga kirib borish, ular uchun begona bo'lmalik xohishi so'nmaydi. 1726 yilda u ingliz fuqaroligini qabul qildi, keyingi yili ko'hna Angliya ruhini sharaflavchi "Taxtga chiqish antemlari" asarini yozdi.

Gendelning ijrochilik faoliyati. Gendelning ijrochilik faoliyati mislsiz keng ko'lamga yetadi. Dastlab klavesin va organda xususiy uylarda: nomdor metsenatlar saroylarida, Londonning boy savdogarlari huzurida ijro etishiga to'g'ri keldi. Asta-sekin bu chiqishlar ochiq konsert ko'rinishiga ega bo'lib, ularda Londonning keng ommasi ishtirok eta boshladi. Odatda bu konsertlar operalarning pardalari o'rtasidagi antraktlarda klavesin improvizatsiyalar va oratoriyalar qismlari o'rtasidagi organ ijrolaridan tashkil topgan edi. Gendelning bunday konsertlari London ommasini uzoq vaqtlar jalb qilish uchun omil bo'lib xizmat qildi.

Artist Gendelning obro'si juda baland bo'lib, mohir – improvizator sifatida hech kim u bilan bahslashishga botina olmasdi.

Hatto raqobatdagi matbuot ham quyidagi kabi maqto'v va hayajonli poetik fikrlarni yozar edi, "o shamollar, shoxlar orasida oltin qanotlaringiz bilan asta, asta esing. Doimo sokinlik bo'lsin – hatto mayin saboning shivirlashiga ham yo'l qo'ymang... Tinglang, tinglang, tengi yo'q Gendel ijrosini...O! Qarang, bu qudratli inson organ kuchlarini sadolanishga qanday majbur qilayapti... Quvonch o'z saflarini mustahkamlaydi, raqobat so'ndi... Jimbo'ling, san'atni ifloslovchilar! Bu yerda sizga lordlarning marhamati kerak emas. Bu yerda podshoh – Gendel"¹³.

Gendel uchun xonanda sifatidagi chiqishlar kuchli ijodiy va ilhom manbayi bo'lib xizmat qilardi. Uning konsert improvizatsiyalari ko'pda organ va klavesin asarlarining xarakterini belgilab berdi.

Gendel ochiq havoda, shahar va shahar chekkasidagi bog'larda ijro etish uchun ko'plab cholg'u asarlari yozdi. Bu konsertlar inglizlarning muhabbatini qozongan edi; bunday musiqa, tabiiyki ko'ngil ochish, xursandchilik qilish xarakterida edi.

Shunday bo'lsa ham kompozitornirig diqqat markazida opera ijodiyoti yotardi.

Ko'p sonli ommalashib ketgan asarlarning muallifi – Gendelga hayotlik chog'idayoq Voksxoll bog'larida marmardan haykal o'rnatishdi.

30-yillar operasi. 30-yillarda italyan seria operasida uning konsert xarakteridan voz kechish, yakkaxon qo'shiqning mustaqilligiga erishish, ko'proq musiqa va dramaning aloqadorligini ta'minlashga bo'lgan intilish sezildi. Yangi burilish Gendelning xohishlariga juda ham mos tushar edi. Bu yillarda yozilgan asarlarning ba'zilar odatda seria operalarida mayjud bo'lmagan xorlar bilan boyitilgan, orkestr sadolanishining ifodaviyligi sezilarli darajada kuchaydi. Ammo

¹³ Romen Rollan. Gendel. Asarlar to'plami, 20 jildlik, 17-jild, – L., 1935. 100-b.

uning diqqati asosan musiqiy va dramatik voqelik o'rtasidagi uzilishni kamaytirish, yakkaxonlik operasining tarqoqligini bartaraf etishga qaratilgan edi.

Seria operasi dramaturgiyasining tamoyillariga rioya qilgan holda Gendel ariyalarni rechitativlar bilan navbatma-navbat almashtirib materialni joylashtirar; rechitativlarda voqelik ko'rsatilar, ariyalarda (aksariyat da capo) qahramonlarning tuyg'u va holatlari ifodalanar edi. Biroq Gendel italyan operasida odatga kirgan dramaning yo'nalishiga e'tibor berar edi. Qator hollarda u rechitativda ifodalanuvchi voqealarni ariyalardagi qahramonlarning holati bilan birlashtirib, nomerlarning tarqoqligini bartaraf etishga erishar edi.

30-yillarning birinchi yarmida Gendel eng yaxshi: "Poro", "Ariadna", "Ariodant" opera asarlarini yaratadi. Uning opera kompozitori sifatidagi mahorati o'z cho'qqisiga yetadi; bu yillarda ulug'vor epik uslubda yozilgan Gendel operalari uning tez orada yozilajak Bibliya oratoriyalariga yaqinlashtiradi.

1734 yilda Gendel o'zining bor kuchi va pul mablag'larini sarf qilib, uchinchi va so'nggi marta opera teatrini tashkil qilishga urinadi. Lekin Gendelga qarshi ko'tarilgan harakat yana unga zarba ketidan zarba beradi. Bu safar u haqiqatan ham xavfli raqiblarga duch keladi. Bular Nikola Porpora va Adolf Gasselar bo'lib, ikkovi ham zo'r san'atkor, italyan vokal san'atining keng nafasdagi plastik kuy – bel kanto ustalari edilar. Ularning mahoratlari oldida Gendelning o'zi ham bosh egardi.

Obro'si yo'qolib borayotgan Gendel bunga qarshilik ko'rsatardi. U ketma-ket yangi operalar qo'yar, tanaffuslarda konsert berar, ammo urinishlari bekor ketardi: pamfletlar, epigrammalar, namoyishlar uning obro'siga va muvaffaqiyat qozonishiga putur yetkazardi. Gendelni yaqin xodimlari va do'stlari tashlab ketadilar. 1737 yildagi korxonaning muqarrar tanazzuli haqiqiy halokatga aylandi, sababi kompozitor bu korxonaga o'zining bor mablag'ini sarflagan edi. Oldingi yillarning taloto'plar bilan o'tganligi, ishlarining yurishmaganligi va nihoyat so'nggi iztirob kuchli va matonatli Gendelning organizmini yengdi, u asab falajiga duchor bo'ldi. Gendel bir necha oy kasallik bilan olishdi, o'zini sog'ayganini sezgan zahoti yana oldingi g'ayrat bilan ishga ketdi.

Ijodiy burilish. Bibliya oratoriyalari. Bu safar Gendel oratoriya janriga murojaat qiladi. 1738 – 1739 yillarda "Saul" va "Isroil Misrda" Bibliya oratoriyalari yozildi. Ularda birinchi marta Gendel dahosining eng kuchli qirralari namoyon bo'ldi. Bu buyuk asarlardan keyin tez orada qator oratorial asarlar paydo bo'ldi. Ular orasida Bibliya syujetlariga yozilgan "Samson", "Messiya" oratoriyalari alohida o'rin tutadi. Lekin shunda ham Gendel kutilgan muvaffaqiyat o'rniga o'ziga yangi kuchli dushman – ruhoniylarni orttiradi. Ular kompozitorni dinga hurmatsizlik va shakkoklikda ayblab unga qarshi hujum uyushtirishdi. Uning konsertlariga boykot e'lon qilinar, maxsus yollangan odamlar afishalarni yirtar, nomdor xonimlar uning chiqishlari kunlari odamlarni band qilish maqsadida qabullar uyushtirishardi. Pirovardida ko'zlangan maqsadga yetildi. Na ulkan sabotlilik, na kuchli xarakter, na kuch-quvvat umumiy dushmanlik va oppozitsiyani engi olmadi. Ilojsiz qolgan Gendel Angliyani tark etishga qaror qildi.

1741 yilning kuzida Gendel Irlandiyaning poytaxti Dublindan, u yerda qator konsertlar berish uchun taklif oldi. Uning asarlari Dublinda ko'p ijro etilar, uni bilishar hamda sevishardi. Bu asarlar muallifini u yerda yaxshi kutib olishdi. 1742 yil 12 aprelda "Messiya" oratoriyasi birinchi bor ijro etildi.

Zavqqa to'lgan, yaxshi qabul san'atkorda o'ziga ishonch hissini tug'dirdi. Bundan ruhlangan, yangi musiqiy rejalarga to'lib-toshgan Gendel Londonga qaytdi. 1743 yilning fevralida Angliyada "Samson" oratoriyasi ko'rsatildi. Biroq ilgari Gendelga bo'lgan munosabat bunchalik ochiq g'azab va dushmanlik darajasiga yetib bormagan edi. Lekin aynan hozir, eng kutilmagan vaqtda, kompozitorning taqdirida tub burilish yuz berdi.

1745 yilda ingliz taxtiga da'vogar, reaksiyon katolik partiyasi tomonidan qo'llab-quvvatlanuvchi Charlz Eduard Styuart Shotlandiyada isyon uyushtirib o'z armiyasi bilan London tarafga yuradi. Papizm oldida dahshatga tushgan xalq kurashga qo'zg'aldi. Angliya xalqini vatanparvarlik to'liqini tutdi. Ilg'or jamoatchilik harakati tarafida turgan Gendel unga o'zining ijodi bilan javob berdi. Bu voqealarga bag'ishlangan qator asarlarida ingliz jamoatchiligining keng qatlamlarini hayajonga solgan tuyg'ife o'y, kayfiyatlarini ifodaladi. Ko'ngillilar uchun gimn, keyinchalik "Voqeaga bag'ishlangan oratoriya" va "Iuda Makkavey" oratoriyalarida muallif inglizlarni vatan dushmanlari bilan kurashga da'vat etadi va vatanni bosqinchilardan ozod etgan g'oliblarni sharaflaydi. Oratoriyalar vatanparvarlik tuyg'usida, qudratli qahramohona uslubda yozilgan. Bu asarlar Gendel o'ttiz besh yil kutgan shuhratni keltirdi.

Hayoti va ijodining so'nggi yillari. Hayotining so'nggida kompozitor mustahkam shuhratga erishdi. Musiqiy arbob sifatida faoliyat ko'rsatib, yorqin, bayramona kayfiyatdagi ko'plab asarlar yaratdi. Oxirgi yillarda yaratilgan asarlar ichida xalq bayramlari va ochiq maydonlarda ijro etish uchun mo'ljallangan "Feyerverk (mushakbozlik) uchun musiqa» asari o'ziga xosligi bilan ajralib turadi.

1750 yilda Gendel o'z Vatani Gallega oxirgi marta tashrif buyurdi. Londonga qaytgandan so'ng "Ievfay" nomli yangi oratoriya yozishga kirishdi. Biroq bu yerda uning boshiga tushgan baxtsizliklarning eng og'iriga duch keladi – uning ko'zi ojiz bo'lib qoladi. Gendel taqdirning fojiaviy zarbalariga qarshi jasorat bilan kurashadi. Kasalining bedavoligiga ishonch xosil qilgach, taqdirga tan berib, oldingi faoliyatiga qaytadi. Boshlab qo'ygan "Ievfay" oratoriyasini Gendel ko'zi ojiz holda tugatadi, o'z asarlarining ijrosiga rahbarlik qiladi, konsertlar beradi va o'zining ulug'vor improvizatsiyalari bilan tinglovchilarni lol qoldiradi.

Vafotidan bir necha kun oldin, 1759 yilning 6 aprelda Gendel "Messiya" oratoriyasiga dirijyorlik qiladi. Ijro paytida u holsizlanadi va biroz vaqt o'tgandan so'ng 14-aprelda u dunyodan ko'z yumdi. Vasiyatnomada ko'rsatilganidek Gendelni Vestminsterdagi qabristonga dafn etishdi.

Kristof Villibald GLYUK

K.V.Glyuk 1714 yil Chexiya chegarasi yaqinidagi Erasbaxda, o'rmon xodimi oilasida tug'iladi. Dastlab musiqa tarbiyasini u Pragada oladi. Bu yerda cherkov xorida kuylaydi. O'sha zamonda mashhur bo'lgan, ajoyib polifoniya ustози Boguslav Chernogorskiy rahbarligida general-bas bilan kontrapunktни o'rganadi. Biroq, bu yillarda Glyuk kompozitorlik faoliyati bilan deyarli shug'ullanmaydi.

1736 yili u Venaga ko'chib keladi. Avstriya poytaxtining hayoti Glyuk ijodining shakllanishiga katta ta'sir ko'rsatadi. Bu yerda u Venada deyarli tanho hukmronlik qilib turgan italyan operasi bilan bevosita to'qnash keladi (aytganday Venada Metastazio yashar va ishlar edi) bu yerda u turli ko'rinishlardagi Avstriya musiqa madaniyatini (turmushiga oid qo'shiqlardan tortib, kompozitorlik ijodigacha) va uning ko'p millatli xususiyatlarini ham yaxshi bilib oladi.

Glyukning Milanda (1637-1741) ishlashi uni italyan operasi bilan yanada yaqinlashtiradi. Biroq, Glyuk kompozitorlik mahoratining yetilmaganligini sezib, mashhur italyan kompozitori, nazariyotchisi, dirijyori va organchisi Djovanni Battist Samartini rahbarligida bo'lishini mukammallashtirishda davom etadi. Glyuk o'ziga zamondosh italyan operalarini tinglab, opera ijodini amalda o'zlashtirib olgan bo'lsa, kamer va simfonik musiqasi, endigina vujudga kelayotgan davrda, shu musiqaning ajoyib ustози bo'lmish Samartini bilan birgalikda olib borgan mashg'ulotlari unda cholg'u tipidagi musiqa tafakkuri vujudga kelishiga yordam beradi. Glyukning yyetuk operalarida cholg'u negizi (orkestr partiyasi) ning roli kuchayib qolganligi bejiz emas, opera uvertyuralari esa XVIII asr ilk Vena klassik simfonizmining ajoyib namunalaridir.

1741 yili Glyuk Milanda Metastazio tekstiga o'zining "Artakserks" nomli birinchi operasini yozadi. Undan keyin Italining turli shaharlarida qo'yilgan boshqa operalari: "Demetriy"(1742) "Demofont"(1742), "Tigrana"(1743) "Sofonisba"(1744) yaratilgan. Mazkur operalaridan ayrim nomerlargina bizgacha yetib kelgan. Shartli tomonlari juda ko'p bo'lgan an'anaviy opera-seria asoratida turgan bo'lsa ham Glyuk mana shu ilk operalaridayoq, balki instinktiv tarzda opera - serianing kamchiliklarini yo'qotishga uringanligini ta'kidlash kerak. Kelgusidagi opera islohotining belgilari turli operalarda va har xil darajada (lekin ayniqsa "Gipermnestra"da) paydo bo'lib boradi, rechitativlar dramatik ma'nodorligining kuchayishi, uvertyuraning opera bilan birmuncha yaqinroq bog'lanishi shular jumlasidandir. Samartini bilan o'tkazilgan mashg'ulotlari yaxshi ta'sir ko'rsatib borganligi tufayli Glyuk uvertyuraga ko'proq diqqat bilan qaray boshlaydi.

Vena va bir qancha Italiya shaharlaridan tashqari, Glyukning boshqa mamlakatlarda ham bo'lishi badiiy bilimlari doirasining kengayishi, mahoratining takomillashib borishiga yordam berdi. 1746 yildan boshlab u Angliyada yashaydi va Mingoti degan Italyan opera gruppasiga boshchilik qiladi. Londonda Glyuk G.F.Gendelning opera va oratoriya ijodi bilan tanishadi, bu uning o'z musiqali-dramatik prinsiplarini ishlab chiqish uchun kattagina ahamitga ega bo'ladi. An'anaviy opera-seriaga qarshi turadigan xususiyatlar: operani tuzishda bir qolipdagi sxema yo'q qilinganligi, ariya va rechitativlarning dramatiklashtirilganligi, xorlarning ahamiti kuchaytirilganligi Gendelning eng yaxshi operalariga xos edi.

Glyukning Mingotti opera gruppasiga boshchilik qilishi operalar hamda dramatik serenadalarni yaratish va qo'yish sohasidagi zo'r faoliyati Londondan keyin Germaniya, Avstriya, Daniya, Chexiya, Italiyaning turli shaharlarida davom yetdi. U operalar yozibgina qolmay, balki xonandalar bilan birga ishladi, dirijyorlik qildi. Glyuk Londonda "Artalina" va "Gigantlarning mahv bo'lishi" (1746), "Drezdenda Gerakl bilan Geba to'yi" (1747), "Pragada tanilgan Semiramida"

(1748) va “Etsio” (1750), Neapolda “Temmak” (1750) va “Tit saxovati” (1752) operalarini qo‘ydi. Glyuk hayotidagi darbadarlik Venada poyoniga yetdi. Venaga u opera gruppasiga rahbarlik qilishda ijodiy va ommaviy tajriba bilan boyigan holda qaytib keldi. Bu yerda u 1754 yilda o‘rnashib oldi va 1773 yilgacha yashadi. Venada yashashining birinchi yillarida yozgan operalari (“Kechirilgan soddadillik” (1755), “Cho‘pon qirol” (1756) mohiyat e‘tibori bilan olganda, avvalgi operalardan hali kam farq qilar edi. Glyukning mana shu davrdagi ijodiy faolitada fransuz hajviy operasi sohasida Venadagi fransuz teatri uchun ishlashi ancha muhim bo‘ldi.

Glyukning Venada balet sohasidagi ishlarini tilga olib o‘tmaydigan bo‘lsak, ijodning islohotdan oldingi davriga beriladigan xarakteristika chala bo‘lib qoladi. 1755 yili uning “Xitoy shahzodasi” va “Aleksandr” baletlari 1761 yili esa, ayniqsa muhim ahamiyatga ega bo‘lgan “Don – Juan” baleti qo‘yildi.

Shu tariqa, Glyuk ijodiy faolitining ikkinchi davrini boshlab bergan opera islohotiga kirishdi. Venada Glyukning opera islohoti sohasidagi faolitining boshlanishi uning Avstriya poytaxtida yashagan italyan shoiri, dramaturgi va librettochisi Raniyero da Kalsabidji (1714-1795) bilan hamkorlikda ishlashi bilan nishonlandi. Kalsabidji bilan Metastazioning o‘zi opera librettochiligida ikkita har xil yo‘nalishning vakillari bo‘ldi. U Metastazioning opera tekstlariga xos nazokatli takabburlikka qarshi opera-serianing an‘anaviy shartliklariga qarshi chiqdi va oddiylik bilan tabiiylikka, insoniy ehtirolarni haqqoniy ravishda gavdalantirib berishga yetishmoq, bir qolipdagi qonun-qoidalarga emas, balki dramatik voqeaning rivojlanib borishidan kelib chiqadigan yerkin kompozitsiyaga yetishmoq uchun urindi. O‘z operalari uchun o‘sha zamonda umuman rasm bo‘lgan antik syujetlarni tanlab olib, Kalsabidji ularni ilg‘or klassitsizmga xos bo‘lgan yuksak yetik ruhda talqin qildi, mana shu mavzularga yuksak an‘anaviy nafas va zo‘r grajdanlik hamda ahloqiy g‘oyalarni baxsh etdi. Xuddi shunday bitta ilg‘or maqsadda niyatlarni ko‘zlash Kalsabidji bilan Glyukning bir-biriga yaqinlashishiga olib keldi. Glyukning dastlabki islohot qilingan uchta operasi: “Orfey”, “Alsesta”, “Paris va Yelena” Kalsabidji tekstiga yozilgan.

1767 yil 5 okyabr esda qoladigan kun bo‘ldi: shu kuni Venada “Orfey” operasining premyerasi bo‘lib o‘tdi. Besh yildan keyin 1767 yil 16 dekabrda “Alsesta” qo‘yildi, bu operada Glyuk o‘sha zamonga kelib, unga uzil – kesil qaror topgan prinsiplarini tag‘in ham izchilroq amalga oshirib boradi. Glyukning Venadagi so‘nggi operasi “Paris va Yelena” 1770 yilda qo‘yildi.

Xo‘sh, Glyuk opera dramaturgiyasining prinsiplari nimadan iborat edi? Yestetikaning asosiy qoidalari qanaqa edi? Mana shu savollarga kompozitorning o‘zi “Alsesta” operasi partiturasining bag‘ishlovida javob beradi. Glyuk mana bunday deb yozadi: “Men “Alsesta”ni musiqaga solishni niyat qilganimda xonandalarning tushunmasligi va kekkayishi tufayli juda hashamdor va ajoyib tomosha bo‘lishi italyan operasini o‘ta zerikarli va kulgili narsaga aylantirib qo‘ygan kompozitorlarning haddan tashqari xushomadgo‘yligi natijasida shu operaga qadimdan kirib qolgan ortiqcha narsalardan voz kechishni o‘zimga maqsad qilib qo‘ydim”. “Ortiqcha narsalar” deganda u musiqaning (haddan tashqari) dramatik voqeaga aloqasi bo‘lmagan keraksiz bezaklarini va shu

jumladan xonandalarning vokal texnikasinigina namoyish yetish uchun opera-seriadagi virtuoz kuylashini tushunadi. Glyukning har qanday tashqi bezaklarga qarshi kurashi prinsipial ahamiyatga molik edi: operada musiqa voqeadan ajralib qolgan holda mavjud bo'lmay, balki voqeaning dramatik mohiyatini ochib bermog'i kerak. "Musiqani men, - deb yozadi so'ng Glyuk, - uning asl vazifasi - poeziyaga hamkorligi darajasiga ko'tarmoqchi bo'ldim, toki voqea uzilmasdan va keraksiz bezaklar bilan bo'shashib qolmasdan, his - tuyg'ular ifodasi kuchadigan va sahnada ko'rinishlarga ko'proq qiziqish uyg'onadigan bo'lsin deb... . Pirovard natijasi, men sog'lom aql va yaxshi did ko'p zamonlardan beri qarshi chiqib kelayotgan yaramas ortiqchaliklarning hammasini operadan chiqarib tashlamoqchi bo'ldim".

Musiqali dramaga jalb bo'lib borgani holda, musiqa bilan dramatik harakatning bir-biriga payvasta bo'lib tarkib topishi Glyuk opera islohotining asosiy sharti ana shunaqa. Shu shartni deb, u dramaga aloqasi bo'lmasa, hatto eng go'zal musiqa effektlaridan ham voz kechdi. Glyukning mana bu so'zlarini xuddi shu ma'noda tushunmoq kerak. Yangi usul ko'rinishining o'zidan tabiiy ravishda kelib chiqmaydigan va ta'sirchanlik bilan bog'lanmagan bo'lmasa, bunday usulning kashf etilishini men ham qadrlamayman... Shunaqangi birorta ham qoida yo'qki, ta'sirchanlikni kuchaytirish yo'lida men uni bajonudil qurbon qilmaydigan bo'lsam:

Shu fikrlar nuqtai nazaridan qaraganda Glyukning mana bu mashhur so'zlarining asl ma'nosini tushuntirish mumkin: "Opera yaratishga kirishimdan avval men musiqachi ekanimni har qanday qilib bo'lsa ham unutishga intilaman". Bu so'zlarning bahs uyg'otadigan tomoni borligiga qaramasdan, Glyukning musiqa dramatik harakatga bo'ysunishi kerak, degan asosiy fikri bulardan ro'y-rost anglashiladi.

Glyuk islohotchilik faoliyatining ana shu umumiy yo'nalishidan opera spektakli ayrim elementlarning yangicha talqini kelib chiqadi. Ariya endi konsert nomer bo'lmaydi, balki dramatik voqea rivojiga payvasta bo'lib qo'shilib ketadi va odatda, qolipga muvofiq tuzilmasdan, balki mazkur qatnashuvchi shaxsning ahvoli hamda his tuyg'ulari, kesimlarining harakatiga mos kelib tuziladi.

Shunday qilib muzikali nomerlar bilan rechitativlar orasidagi keskin tafovut yuqolib ketadi: ariya rechitativlar, xorlar o'zlarining mustaqil funksilarini saqlab qolib, yaxlit monolit bo'lgan katta dramatik sahnalarga birlashadi.

Mazmuni hamda obrazlarining xarakteriga ko'ra Glyuk uvertyurasi operadagi dramatik g'oning simfonik umumlashmasidir. "Alsesta" ga yozilgan so'z boshida Glyukning o'zi bu to'g'rida mana bunday deydi: "Men tomoshabinlarning ko'z o'ngida namoyon bo'ladigan voqea xarakteri to'g'risida uvertyura go'yo ogohlantirishi kerak, deb o'yladim".

Glyuk operalarida baletdan ham voz kechmaydi. "Orfey"da ham, "Alsesta"da ham balet sahnalari borki, bular shu operalarning Parij tahrirlarida yanada kengaytiriladi.

Glyuk operalari librettosi asosidagi antik va o'rta asr syujetlarini negiz qilib olar edi. Biroq, operalar antikligining italyan operasi va ayniqsa fransuz lirik

tragediyasida hukmron bo'lib kelgan saroy maskaradi bilan hech bir aloqasi yo'q edi.

Glyuk operalaridagi qatnashuvchi shaxslar antik mifologi qahramonlaridir. Lekin kompozitor ularni bizning zamondagi kishilar qalb torlarini ham tebrata oladigan zo'r insoniy yehtiroslar va kechinmalarga ega qilib ko'rsatadi. Evridikadan judo bo'lib, giryonlikda yosh to'kayotgan Orfeyga juda rahmimiz keladi: Alsestaning kulfatini seviklisi Admetdan umrbod judo bo'lishi zarurligini u bilan birga boshdan kechiramiz: xalqni qutqarish yo'lida o'z - o'zini qurbon qilishga tayyor turgan Ifigeniyaning qahramonligini ko'rib, hayron qolamiz.

Ammo, opera estetikasi shuni talab etardi: opera mazmunini qanchayin fojiaiy bo'lmasin, oxiri baxayr bo'lib tugashi kerak edi.

Glyuk operalarida xorlar katta o'rinni egallaydi, bular goho ro'y berib turgan voqealarni qahramonlar bilan birga boshdan kechirib borishsa, (qadimdagi yunon tragediyasidagi xor singari) goho voqeda aktiv ishtirok etadi, lekin hamisha ariyalar va rechitativlar bilan birga operaning dramatik to'qimasiga payvasta bo'lib qo'shilib ketadi. Rechitativlar, ariyalar va xorlar hammasi jam bo'lib, kattakon monumental opera kompozitsiyasini hosil qiladi.

"Orfey" mukammal ssenariyni hosil qiluvchi uchta pardadan iborat. I va III pardalari bu dunyoda, II ta pardasi do'zaxda bo'lib o'tadi. I pardada Orfey marhuma Evridika ahvoliga iltijo qiladi: I pardada u, sinovlarga bardosh bera olmay undan ajraladi: Markaziy II pardada. Do'zaxda Orfey o'z ashulasi bilan narigi dunyo ruhlarining ko'nglini bo'shattirib, Eliziumga o'tadi va Evridika visoliga sazovor bo'ladi. Shunday qilib, narigi dunyodagi voqea bu dunyoda bo'lib o'tadigan ikki voqea orasiga olib qo'yiladi.

Operaning qisqacha mazmuni: kuylanganidan sehrli ohanglar taratadigan, afsonaviy frakilik xonanda Orfey zaharli ilon chaqishidan o'lgan o'z rafiqasi Evridika dog'ida o'z do'stlari – cho'pon-cho'liqlar bilan Evridikaga aza tutib, maqbarasi ustida yum-yum yig'lab turibdi. Amur ota xudo – Zevs irodasini Orfeyga ma'lum qildi. Orfey do'zaxga tushib, o'lganlar arvohi orasida yurgan Evridikani yer yuziga olib chiqishi kerak: lekin Evridikaning hayotga qaytmog'i uchun faqat bitta shart bor, ular Aiddan chiqib olmagunlaricha Orfey biron marta ham Evridikaga qaramasligi kerak. Aks holda u Orfey uchun mangu yo'q bo'lib ketadi.

Orfey arvohlar olamiga tushib yo'lni to'sib turgan dahshatli furilar, jahannam ruhlarining g'azabini o'zining sehrli ashulasi bilan bosadi va xushbaxt arvohlar yashaydigan Yeliziumga o'tadi. U o'shalarning orasida Evridikani topadi. Ammo unga qaramasdan, qo'lidan ushlab yer yuziga boshlab boradi. Evridika o'z yuzini undan chetga burayotgan sevikli yorining nega bunday qilayotganini tushunmaydi. Nazarida u uni ortiq sevmaydi endi. Evridika loaqal bir marta menga qara deb Orfeyga iltijo qildi. Orfey o'z muhabbatining samimiy ekanligini unga aytadi, lekin Evridika endi unga ishonmaydi, ko'nglini g'amu-g'ussa bosadi. Shunda Orfey toqat qila olmay, unga bir ko'z tashlaydi. Evridika o'lib qoladi. Orfey nihoyatda mayus, lekin Zevs xabarchisi Amur unga yordamga kelib, Orfeyning qiynalayotganiga rahmi kelgan xudolarning amrini unga ma'lum qiladi. Amur Evridikani yangi hayotga uyg'otadi va baxtiyor eru-xotin do'stlari cho'pon-

cho'liqlar bilan birga raqsga tushib kuylashadi va sevgi muhabbatning kuch quvvatini tarannum etishadi.

Glyuk opera-serianing ijobiy fazilatlari bilan Gendel Fransiya kompozitorlaridan Lyuli Ramoning ijodini ham tanqidiy o'rganib, o'zlashtirib oldi. Glyuk Avstriya musiqa madaniyatiga mansub atoqli kompozitor bo'lsada, u Italiya va Fransiya opera ijodi yo'llarini o'rganish asosida ularni rivojlantirdi. Glyukning opera reformasi tasodifiy hol emas, balki 20 yil davomida tayyorlanib kelayotgan kutilgan bir voqea edi. Mana shu kutilgan badiiy dramatik sahna asari Ifigeniya Avlida operasi bo'ldi.

Glyukning operalarida rechitativlar bilan ariyalarning bog'liqligi rechitativlarning qat'iylikdan asta - sekin jo'rlikka o'tishi ariyalar bilan rechitativlar o'rtasidagi tafovutlarning yo'qolishiga olib keldi.

Glyukning islohotchilik faoliyati badiiy madaniyatning yirik markazlari Vena va Parijda o'tadi. Shunday qilib, Glyuk ijodini uch davrga islohotdan oldingi davr, Venadagi islohot davri, Parijdagi islohot davri, Birinchi islohotdan oldingi davr (1741) yil yangi Artakserks nomli dastlabki operasining yaratilganidan Don-Juan baleti (1761) va Orfey (1762) operasining yaratilishi 20 yil davom etdi. Glyuk ko'pgina markaziy shaharlarda yashab ijod etdi. Italiya, Fransiya va Avstriya sahnalarida qo'yilgan yetakchi kompozitorlarning asarlarini ko'rib, sahna asarlari texnologiyasini puxta o'zlashtirib oldi. Opera islohoti g'oyalari mana shu ijodiy tajribaning mahsuli bo'ldi.

Glyukning opera islohotlariga qarshi bo'lgan kompozitorlar ham bor edi. Bu borada Glyukchilar va Pichchinistlarning bahsi, tarixda "Glyukchilar va Pichchinistlar bahsi" deb nom olgan tanqidiy kurashni misol keltirish mumkin.

Glyukning opera islohoti tamoyillari

Glyuk o'zining opera islohotidagi asosiy tamoyillarni «Alsesta» operasi partiturasiga bag'ishlovida bayon etilgan. Glyuk o'z operasini haqqoniylik va soddalikka tayanib yaratgan. Operada musiqa qahramonlar tuyg'ularini, iztirob va kechinmalarini ochib berishi kerak.

Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi musiqaning organik sintezi va dramatik ta'siridan iborat edi. Glyuk musiqasi qahramonlarning ichki kechinmalarini ochish vositasidir. Shuning uchun u dramaga bo'ysundirilishi barcha dramatik o'zgarishlarga hushyor javob berishi kerak, deb hisoblardi. Glyukning islohotchilik operalarida musiqa dramatik voqeliklar bilan uyg'unlikda rivojlantirilgan. Musiqa aynan dramatik harakatni ifodalash uchun asosiy vosita sifatida namoyish etilgan.

Ariya va rechitativlar talqini. Glyuk opera spektaklining barcha elementlari asosiy maqsad - musiqa va dramatik voqealarning bog'lanishiga bo'ysundirilgan. Ariya dramatik voqea rivojiga uzviy ravishda qo'shiladi, qahramonning tuyg'u va kechinmalari holatiga muvofiq quriladi. Ariya xonandalarning vokal san'atini namoyish etuvchi konsert nomeri sifatida gavdalanmaydi.

Glyuk operalarida **rechitativlar** musiqiy ifodaviyligi bilan ajralib turadi. Ular afsonaviy seria operasidagi kabi konsert nomerlari orasidagi bog'lovchilik vazifasini o'tashdan to'xtaydi. Shu tariqa musiqiy nomer va rechitativlar orasidagi keskin chegara mavjudligi yo'qola boradi. O'zining mustaqil vazifasini saqlab

qolar ekan, ariyalar, rechitativlar va xorlar katta dramatik sahnalarga birlashadi. Misol sifatida «Orfey» operasi ikkinchi ko‘rinishidagi birinchi ariya va birinchi manzarani keltirish mumkin.

Glyuk operalarida uvertyura asardagi asosiy dramatik g‘oyani gavdalantiradi. “Orfey”da uvertyura g‘oyaviy va obrazli munosabatda opera bilan bog‘lanmagan. “Alsesta” va “Ifigeniya Avlidada” operalarida uvertyuralar opera dramatik g‘oyasining simfonik umumlashmasini mujassamlashtiradi. Glyuk uvertyuralariga mustaqil yakun bermaydi va shu tariqa uvertyuraning opera bilan bevosita bog‘liqligini ta’kidlagan holda, ularni darhol birinchi ko‘rinishga olib o‘tadi.

Glyuk operalarida *balet* opera voqealari bilan bog‘lanmagan yasama divertissement holatida kiritilmaydi. U dramatik voqealar rivojiga asoslanadi va opera dramaturgiyasi bilan uyg‘unlikda namoyish yetiladi. Misol tariqasida “Orfey”ning ikkinchi ko‘rinishidagi raqs va “Alsesta”dagi Admet sog‘ayishiga bag‘ishlangan balet sahnalarini keltirish mumkin.

Glyuk operalari librettosi uchun antik va O‘rta asr syujetlari asos bo‘lib xizmat qilgan. Glyuk operalarida antiklik italyancha seria operasi va fransuz lirik tragediyasida ustunlik qilgan saroy maskaradlariga o‘xshamasdi. Glyuk saroy aristokratik operasiga xos bo‘lgan antik syujetlardan voz kechib, o‘z operasiga insoniylik motivlarini kiritadi: er-xotinning bir-biriga vafodorligi va yaqin kishisi uchun o‘zini bag‘ishlashga tayyorlik (“Orfey”, “Alsesta”), o‘z xalqini unga tahdid solayotgan ofatlardan qutqarish uchun o‘zini qurbon qilishga qahramonona intilish (“Ifigeniya Avlidada”) va hokazo. Antik syujetlarning bunday talqini fransuz burjua inqilobi arafasida Glyuk operalari jamiyatning ilg‘or vakillari, shuningdek, uni ko‘kka ko‘targan qomuschilar huzuridagi muvaf-faqiyatini ta‘minladi.

Glyuk opera dramaturgiyasining cheklanishi xuddi o‘sha antik syujetlar bilan belgilanadi. Glyukning opera qahramonlari bir qancha umumiy xarakterga ega. Ular individual xarakterli tirik shaxslar emas, balki ma’lum tuyg‘u va hissiyotlar umumlashmalarini o‘zlarida namoyon qilishadi.

Glyuk o‘z operalarida XVIII asr opera san’atining an’anaviy shartli shakllari va qoidalaridan voz kecha olmadi. Shu tarzda u mashhur afsonaviy mavzuga qaramay, o‘z operalarini baxtli yechim bilan yakunlardi. “Orfey”da Glyuk va librettochi Kalsabidji Amurni o‘lik Yevridikani tiriltirishga majbur qiladi, vaholanki, afsonada Orfey Yevridikani bir umrga yo‘qotadi. “Alsesta”da yer osti saltanati kuchlari bilan jangga kirgan Geraklning kutilmaganda paydo bo‘lishi er-xotinlarni abadiy ayriliqdan xalos qiladi. Bularning barchasi XVIII asr opera estetikasining talablari bilan bog‘liq. Operaning mazmuni qanchalik fojeaviy bo‘lmasin, baribir u ez-gulik bilan yakun topishi kerak edi.

Yuqorida qayd etilgan opera islohotlaridagi zamon ruhi tufayli yuzaga kelgan cheklanish kompozitor ijodining tarixiy va badiiy ahamiyatini hech ham kamsitmaydi. Glyuk tinglovchiga ta’sir eta oluvchi mahobatli, qahramonona opera san’atini yarata oldi.

Glyuk musiqasi umuman olganda, har doim uning spektakllaridagi ulug‘vorlik xarakteri bilan bir butunlikni tashkil qiladi. Musiqqa sodda va yaxlit bo‘yoqlarda yozilgan. Har bir ariya bir tuyg‘u va bir hissiyotni gavdalantiradi.

Islohotchilik operalarida Glyukning badiiy meyor hissi va ifodadagi oliyjanoblighi o'zgarmagan.

Glyuk rechitativlaridagi dramatik ifodaviylik opera san'ati sohasida katta yutuq bo'ldi, ularda tuyg'ular dinamikasi yorqin ifodasini topgan. Ariya va rechitativlar bilan bir qatorda, operaning dramatik mazmuniga uzviy ravishda xor ham qo'shiladi, ular ariyalar va rechitativlar majmuida mahobatli opera kompozitsiyasini tashkil qiladi.

- Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi musiqaning organik sintezi va dramatik ta'siridan iborat edi.

- Glyuk musiqasi qahramonlarning his-tuyg'ularini ochish vositasidir va shuning uchun u dramaga bo'ysundirilishi, barcha dramatik o'zgarishlarga hushyor javob berishi kerak, deb hisoblardi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. I.S.Baxning organ ijodi xususida nimalarni bilasiz ?
2. Baxning klaver ijodi haqida gapirib bering!
3. Kompozitorning klaver uchun qayta ishlangan qanday asarlarini bilasiz?
4. Baxning qanday kamer asarlari mavjud ?
5. I.S.Baxning musiqali drama va kontatalari haqida nimalarni bilasiz?
6. Georg Fridrix Gendel hayoti va ijodi xususida gapiring.
7. Yosh kompozitorning Saxau bilan olib borgan mashg'ulotlari.
8. Kompozitorning Universitetidagi organchilik xizmati.
9. Gendelning Mattezon bilan do'stlashuvi.
10. Gendelning birinchi yozgan operalari xususida so'zlab bering.
11. Gendelning Italiya davri ijodi haqida gapiring.
12. Gendelning Ingliz milliy madaniyati bilan tanishuvi.
13. "Qirol musiqa akademiyasi" opera teatrida "Qashshoqlar operasi".
14. Gendelning ijrochilik faoliyati.
15. Gendel ijodida burilish, Bibliya oratoriyalari xususida gapiring.
16. Gendelning hayoti va ijodining so'nggi yillari.
17. K.V.Glyuk ijodiga xarakteristika bering.
18. Glyuk opera islohotchisi sifatida.
19. Glyuk o'zining opera islohotidagi asosiy tamoyillarni qayerda bayon etib bergan?
20. Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi nima edi ?
21. Glyuk operalaridagi ariyalar mohiyati nimadan iborat ?
22. Glyuk operalaridagi rechitativlar haqida gapirib bering.
23. Glyuk operalaridagi uvertyuralar haqida gapirib bering.
24. Glyuk operalarida baletning mohiyati nimadan iborat?
25. Glyuk o'z operalarida qanday syujetlardan foydalangan ?
26. Glyukning opera islohotidagi chegaralanish nimada ?

Mavzu: Vena klassik maktabi

Reja:

1. Y.Gaydn.
2. V.Motsart.
3. L.Betxoven.

Vena XVIII asr Yevropadagi eng yirik musiqiy markazlardan biri. Vena klassik maktabi – XVIII asr musiqa madaniyatining eng yuksak bosqichi. Gaydn, Motsart, Betxovenlar davri xususida.

Frans Yozef GAYDN (1732-1809)

Gaydn garchand operalar ham yozgan bo'lsa-da, lekin ijodida cholg'u musiqasi har qalay kattaroq ahamiyatni kasb etdi – u Vena maktabiga mansub klassik cholg'u musiqasi asarlari ijodkorlarining biri bo'ldi. 1755 yili Gaydn zo'r musiqa ixlosmandi, o'qimishli kishi – Fyurnberg degan pomeschchik mulkidagi musiqa to'garagining qatnashchisi bo'lib qoldi. Tez-tez kvartet kechalari uyushtirib turadigan Fyurnberg skripka partiyasining ijrochisi sifatida Gaydnni taklif etdi. Bu to'garak uchun Gaydn yigirmata kvartet yozib berdi. Yangi uslub xususiyatlari endi juda tayinli bir tusda ko'zga tashlanib qoladiki, bular uning keyingi asarlarida anchagina rivoj topib bordi: musiqasining nihoyat darajada jo'shqin va quvnoq, hazil-mutoyiba ohangida bo'lib, xalq raqsi va xalq qo'shig'iga asoslanganligi, gomofoniyali-garmonik prinsipda bayon qilinganligi shular jumlasidandir.

Gaydnning bir nechta dastlabki simfoniylari ham xuddi shu davrga mansub, ularni u 1759 yildan boshlab, chex grafi I.F.Morsin saroyida kapelmeysterlik lavozimida ishlagan paytida yozgan. O'sha graf o'zining Chexiyadagi Lukavets degan amlokida 12 kishidan iborat kichik orkestr kapellasini saqlar, bunga Gaydn rahbarlik qilar edi. Orkestr kapellasi tarkibining kichik bo'lishi XVIII asr o'rtalaridagi saroy musiqasi turmushi uchun tipik hodisa edi. Orkestr uchun yozilgan musiqa (divertismentlar, simfoniylalar) bilan kamer ansambli uchun yozilgan musiqa o'rtasida hali aytarli farq yo'q edi. Gaydnning birinchi kvartetlari bilan birinchi simfoniylari o'rtasida ham uncha farq bo'lmagan. Ikkinchi tomondan, musiqasining xarakteri, obrazlarining doirasi jihatidan simfoniya raqs divertisment-tiga yaqin turardi.

Shunday qilib, atrofdagi musiqali hayotning eng muhim va kerakli tomonlarini o'zlashtirib olish – Gaydn ijodiyoti dastlabki davrining eng asosiy natijasi mana shu bo'ldi. U yaratgan kvartetlar bilan simfoniylalar kompozitor ijodiyotining asosiy yo'nalishini belgilab berdi va cholg'u tafakkurining xarakterli xususiyatlarini endi o'ziga mujassam qilib oldi.

Gaydn ijodiy faoliyatining ikkinchi davri knyaz Estergazi saroyida kapelmeyster va kompozitor bo'lib ishlashi (1761-1791) bilan

bog'liq. Estergazi degan venger zodagonlarining nomi faqat Gaydn tarjimai holidagina emas, balki boshqa buyuk kompozitor-larning tarjimai hollarida ham uchraydi¹⁴.

Pavel Anton Estergazining Gaydn boshchilik qilgan orkestr kapellasi knyazning Eyzenshtadt shahridagi qarorgohida (Venadan 20 milcha narida) joylashgan bo'lib, avval 14 kishidan iborat edi. Orkestr hay'atiga, to'rtta skripka, alt, violonchel, kontrabas, fleyta, 2 ta goboy, 2 ta fagota, 2 ta valtorna kirardi. Bu orkestr uchun Gaydn simfoniylar, divertissementlar va boshqa bir qancha asarlar yozib beradi. Messalarni ijro etish uchun bu cholg'ularga qo'shimcha ravishda organchi va bir nechta ayol va erkak xonandalar qo'shilar edi.

Gaydn bilan Estergazi orasida tuzilgan shartnoma tarixiy jihatdan olganda juda ham qiziq bir hujjat bo'lib, feodal-absolyutistik tuzum sharoitlaridagi saroy musiqachisining ijtimoiy ahvolini xarakterlab beradi. Mana shu shartnomaga muvofiq, Gaydnning vazifalari jumlasiga quyidagilar kirar edi: mehmonlar keladigan ma'lum bir kunga (va albatta yakshanba kuniga) to'g'rilab simfoniya, kvartet yoki messa yohud qanday bo'lmasin boshqa biror asar yozish; yangi asarni o'z kapellasi bilan o'rganish va tayinlangan kunda uni ijro etish; har kuni ishga kelish va repetitsiyalar o'tkazib turish; knyaz qabulxonasida mazkur kun uchun musiqa xususida uning qanday buyruqlar berishini har kuni kutib turish; kapellada intizomni tekshirib borish va repetitsiyaga kechikkanlarni jarima daftariga yozib turish; musiqa asboblari va nota kutubxonasining yaxshi ahvolda saqlanishiga g'amxo'rlik qilish va bunga javob berish; xonandalar bilan shug'ullanish kabilar uning vazifasiga kirar edi. Knyaz xonadonida xizmatkor bo'lib qolgan saroy kapelmeysteri Yozef Gaydnning boshqa ko'pgina vazifalari ham bor ediki, bu narsa o'sha zamondagi saroy musiqa turmushi uchun tipik holat bo'lgan.

Ma'muriy vazifalari juda ko'p bo'lishiga qaramay, Gaydn ortiq darajada jadallik bilan ijod qilar edi. Estergazi xizmatiga kirgan birinchi yilning o'zidayoq (1761) u quyidagi programmali (dasturli) sarlavhalar qo'yilgan uchta simfoniya yozadi: "Subhidam", "Tushki payt" va "Oqshom". Bu simfoniylarida kompozitorning kelgusida yozilajak, yyetuk asarlariga xos bo'lgan xususiyatlar – musiqa asosining xalqchilligi, yumori, dinamik va mavzuli kontrastlari ro'y-rost ko'zga tashlanadi. Mangeym simfoniychilarining ta'siri ham ehtimoldan xoli emas. Lekin kapella tarkibining ixchamligi Gaydnning o'z imkoniyatlarini cheklab qo'yar edi.

Pavel Anton Estergazi vafotidan keyin uning o'g'li va vorisi – musiqaga juda ishtiyoqmand bo'lib, Versalning o'zi bilan raqobat

¹⁴ Shubert Estergazining qizlariga fortepiano o'qituvchisi sifatida dars berish uchun Seles degan venger qishlog'iga borgan; List Estergazi mulki – Doboryan degan joyda tug'ilgan.

qilishga ahd qilgan Nikolay Estergazi Eyzenshtadtga yaqin joyda o'ziga hashamatli saroy qurganidan keyin ahvol keskin o'zgardi. Bu saroyda u ikki teatr – opera teatri bilan qo'g'irchoq teatri qurdi. Kapella tarkibini 25 kishigacha yetkazdi. “Esterxaz” deb atalgan yangi qarorgohiga knyaz yoz oylari o'zining butun mulozimlari-yu malaylari bilan, kapellasi va kapelmeysteri bilan birga ko'chib ketar edi.

Estergazi xonadonida barcha o'yin-kulgilar orasida musiqa-birinchi o'rinda turar va u to'g'risida qayg'urish Gaydn zimmasiga tushgan edi. Orkestr kattalashtirilganligi va teatr tashkil etilganligi tufayli Gaydn ijodiy ishni rivojlantirishga oldingi vaqtlardagiga nisbatan amalda ancha katta imkoniyatga ega bo'lib qoldi. Gaydn simfoniylar, divertismentlar, kvartetlar, bariton (violonchelga o'xshash torli asbob) uchun talaygina asarlar, saroy teatri uchun operalar, qo'g'irchoq teatri uchun musiqa yozdi. Yangi asarlari qisqa muddatda o'qib o'rganilar va muallif rahbarligi ostida ijro etilar edi. Bularniig talayginasi Venada ham ijro etildi (kapella bilan birgalikda Gaydn knyazga hamroh bo'lib, necha martalab Venaga borgan).

Shu davrda yozilgan asarlarining juda ko'pchiligi quvnoqligi, jo'shqinligi, xalq raqslariga o'xshashligi bilan ajralib turadi, ularda hazil-mutoyiba, yumor ko'p. Lekin onda-sonda, ayniqsa 70-yillardagi asarlarida Gaydn musiqasiga g'amgin ruh, mungli emotsiyalar oralaydiki, bu – uning shaxsiy qalb kechinmalari bilan, knyaz kapelmeysteri lavozimida xo'rlik keltiradigan ahvolda bo'lishi bilan bir qadar bog'langandir. Ba'zi hujjat ma'lumotlari ko'plarning “Xushchaqchaq Gaydn bobo”ning hayoti go'yo bir maromda, osoyishta o'tgan, degan fikrni rad etadi. Hamma kunlar bir-biriga o'xshash bo'lib, bir taqlitda o'tgan hayot sirtidan osoyishtadek bo'lib ko'rinsada, o'zining bir qaroldek bo'lib yurganiga ko'nishga majbur bo'lgan Gaydn qanchadan-qancha qiynoqlarga tushar edi. Xatlaridan birida u mayuslik bilan mana bunday deydi: “Endi o'zimning qoq-quruq joyimda deyarli odam zotini ko'rmay, g'amga cho'mib o'tiribman... Oxirgi kunlari men kapelmeystermanmi yoki kapeldinermanmi¹⁵, bilmay qoldim... doim qul bo'lib yashash og'irda, ko'ngilga, axir...”.

Juda o'zboshimcha knyazdan necha qaytalab ko'ngli ranjigan va bekordan-bekorga ta'nayu-nadomatlar eshitgan Gaydnning ko'ngil mahzunligi tipik meshchanka bir ayolga nobob uylanganligidan battar zo'rayar edi, bu ayol zo'r iste'dodli erining badiiy havas-intilishlarida hech narsani tushunmas va tushunishni istamas edi. Mana shuning uchun ham. Gaydnning ko'tarinki ruh va jo'shqin quvonchga to'la simfoniylari bilan divertismentlari orasida “Motam simfoniysi”, “Xayrlashuv simfoniysi” va boshqalar singari asarlar paydo bo'ladi.

Gaydnning “Xayrlashuv simfoniya”si Motsartning g-moll 25-simfoniysi bilan deyarli bir vaqtda yozilgan (1773). Bu ikkala

¹⁵ Kapeldiner – kapella yoki teatr xizmatchisi, chipta nazoratchisi.

simfoniya musiqasining tabiatan bir-biriga juda yaqinligi, minor tonalligi, dramatik ta'sirchanligining zo'rliги – mana shularning hammasi o'sha zamon simfonik musiqasida odatdan tashqari bo'lib hisoblangan shu xildagi asarlarning yaratilishida shaxsiy motivlardan tashqari ijtimoiy motivlar ham rol o'ynagan degan xayolga olib boradi. Bu “Buroy va hujum” harakati boshlangan davr bo'lib, shu davr san'atida insonning ma'naviy hayoti, mustabidga qarshi, ruhiy istibdodga qarshi noroziligi birinchi o'ringa qo'yilar edi.

60-70 yillarda Gaydn opera janriga ham murojaat etdi. Goldoni tekstlariga yozgan ikkita “Dorixonachi”(1768) va “Oy jahoni”(1777) opera buffalari alohida ajralib turadi.

Kompozitor 80-yillarning o'rtalarida Motsart bilan yaqinlashish va do'stlashish bilan nishonlandi. Bu ikkala buyuk kompozitor ilgarilari ham bir-birini bilar va juda qadrlar edilar. Motsart Gaydnni o'zining “ma'naviy ustozlari”dan biri deb bilib, ilk asarlarida uning ta'sirini sezib turdi. Gaydn ham Motsartning ajoyib iste'dodiga munosib baho berar edi. Gaydnning 80-90 yillar oxiridagi asarlarida, bular har qancha mustaqil o'ziga xos bo'lsa ham, Motsart simfonizmining ba'zi prinsiplari ijodiy ravishda o'zlashtirilib olinganligini topish mumkin. Mavzuning kengroq ko'lamda rivojlantiril-ganligi, tonal planlarning boyitilganligi, divertismentga xoslik bartaraf etilib, yaxlit va yagona simfonik turkum yaratishga harakat qilinganligi shular jumlasidandir.

Gaydnning 80-yillardagi eng yaxshi asarlari jumlasiga birinchi marta Parijda Gossek boshchiligida ijro etilgan Parij simfoniylari deb atalgan oltita simfoniya kiradi (1786). Bu simfoniylar Gaydn simfonizmining yuksak darajaga ko'tarilmog'i – mashhur London simfoniylarining yaratilmog'i uchun ko'p jihatdan zamin tayyorlab berdi. Parij simfoniylarning yyetukligi mavzularining xarakteri hamda ularni rivojlantirish usullarida ko'zga tashlanadi. Ulardan ba'zilarida birinchi qismning sonata allegrosi oldidan vazmin sur'atli muqaddima va shu muqaddima bilan o'sha allegroning o'rtasida keskin kontrast namoyon bo'ladi. Gaydnning 60-70-yillardagi talaygina cholg'u asarlarida simfonik musiqa bilan kamer musiqa hali uncha ajralib turmaydigan va bularning ko'pchilik qismida divertismentlarga, syuitalarga o'xshashlik borligi, sikl qismlari o'rtasida o'zaro bog'lanish yo'qligi o'ziga xos bo'lsa, Parij simfoniylarini shu jihatdan olinganda oldinga qarab qo'yilgan ulkan ijodiy qadam bo'lganligini ta'kidlab o'tish muhim. Orkestrning tarkibi va mazmunining muhimligi jihatidan bular, garchand divertismentlarning turmushga oid raqs musiqasini o'ziga singdirib olgan bo'lsa-da, tom ma'noda aytganda endi simfoniylarning o'zi edi.

Gaydnning Parij simfoniylari ijodining dovrug'ini Avstriya chegaralaridan ancha uzoqqa yetkazdi. Avvalgi yillarda Gaydn simfoniylari asosan Esterhazi mulklarida va alohida bir voqealar

munosabati bilan Venada kompozitorning o'zi boshchiligida ijro etilgan bo'lsa, endilikda (80-yillardan boshlab), nafaqat Venada balki butun Yevropa mulkiga aylanib, Yevropa poytaxtlarining konsert estradalarida Gaydn simfoniylarining tag'in ham rasm bo'lishi 90-yillarning birinchi yarmida uning Londonga ikki bor (1791-1792, 1794-1795) qilgan safarlari bilan bog'liq bo'ldi. Bu yerda u o'zining London simfoniylari deb atalgan yangi simfoniylariga zo'r muvaffaqiyat bilan dirijyorlik qildi. Oltita simfoniya Gaydn ataylab Londonga qilgan birinchi safari uchun, yana olti simfoniya ikkinchi safari uchun yozadi. Bundan tashqari, 1791 yili Gaydn London uchun "Orfey va Evridika" operasini Estergazidagi xizmatdan ketish va Londonga birinchi bor safar qilish bilan Gaydn ijodining uchinchi, so'nggi (1791-1809) davri boshlanadi.

O'sha zamonlarda ilg'or kapitalistik mamlakat bo'lmish Angliya poytaxtida Gaydn o'ziga avval tanish bo'lmagan yangi sharoitga duch keladi. Londonda savdo va sanoat tashkilotlari hamda burjuakorholonlarning muassasalari juda ko'p bo'lib, bu konsert hayotiga ham o'z ta'sirini o'tkazmay qo'ymaydi. Bu yerda oqsuyak aslzodalarning saroy va salonlarida bo'lib turadigan yopiq konsertlar bilan bir qatorda, birmuncha katta zallarda hamma kirs bo'ladigan pulli konsertlar ham uyushtirib turilar edi. Gaydnga Londonda o'z simfoniylariga dirijyorlik qilishni taklif etgan antreprenyer va skripkachi Peter Salomonning konsertxonasi ham ana shunaqa edi. Londonda Gaydn 40-50 kishidan iborat orkestrni boshqarib bordi. Mana shu yangi shart-sharoitlar Gaydnning ijodiy maqsadlariga mos kelar edi.

London simfoniylari har jihatdan olganda ulug' kompozitorlarning simfonik musiqa sohasidagi ijodiy yo'lining eng yuksak nuqtasi va ajoyib yakuni bo'ldi. Hayotiy zo'r mazmunga to'lib toshgan bu simfoniylar dunyoga kelganiga bir yarim asrdan oshgan bo'lsa-da, hozirda ham o'z musaffoligini yo'qotgan emas edi.

Londonda Gaydn Gendel oratoriyalarini tingladi, bu oratoriyalarni vaqt-vaqtida ijro qilib turish u yerda odat tusiga kirgan edi. Shu oratoriyalar ta'siri ostida Gaydn Venaga qaytib kelgach, yangi kvartet, trio, sonata, messa va qo'shiqlar bilan bir qatorda ikkita monumental oratoriyalar – "Olamning yaratilishi" (1798) va "Yil fasllari" (1800)ni yaratdiki, bular uning so'nggi yirik asarlari bo'lib qoldi. "Olamning yaratilishi" oratoriyasi garchand qadimgi syujetlarga yozilgan bo'lsa-da, bibliyada tasvirlangan qahramonliklar Gaydnni kam qiziqtirar edi. Ikkala oratoriyaning asosiy mazmuni (ular birbiridan har qancha farq qilmasin) yorqin tabiat manzaralari qo'ynida insonning rohat va farog'atda yashashini ideallashtirilgan tarzda tasvirlangan edi. Oratoriyalar juda zo'r muvaffaqiyat qozondi va birinchi bor Venada ijro etilgan bo'lsa-da, ularning dovrug'i undan tashqariga, ancha uzoqlargacha yoyildi. "Olamning yaratilishi"

oratoriyasi 1802 yili Peterburgda Filarmoniya jamiyati konsertida ham yangradi.

Gaydn hayotining so'nggi yillari ijodiy sukutda o'tdi. Bu haddan tashqari zo'r ijtimoiy lahzalar zamoni edi. Bu paytda Fransuz revolyusiyasi bo'lib o'tadi. Napoleon Bonapart armiyalari Yevropaning hamma yog'ini izg'ib chiqishadi. Mana shularning barchasi o'zining olgan tarbiyasi jihatidan, o'rganishlari va dunyoga qarashlari jihatidan boshdan-oyoq o'tmish XVIII asrga mansub bo'lgan Gaydnni cho'chitar edi. Gaydn Venada 1809 yili vafot etdi.

Ijtimoiy hayot shart-sharoitlari o'zgarib qolganligi munosabati bilan kompozitorlar oldida yangi g'oyaviy vazifalar ko'ndalang bo'lib turib qoladi. Va ularni hal qilish kelgusi avlodlar zimmasiga tushdi. Endi revolyusion zamon oldinga surgan yangi-yangi g'oyalarni o'z ijodida aks ettirgan qudratli Betxoven dahosi zohir bo'ldi. Romantizm tongi otib kelayotgan edi. Qariyb, munkillab qolgan, badiiyotdagi o'z vazifasini ado etib bo'lgan Gaydn endi XIX asrning buyuk musiqachilariga "estafetani berib ketishi" kerak edi.

Yuqorida aytib o'tilganidek, Gaydn barcha (cholg'u va vokal) janrlarda musiqa yozdi. Biroq, cholg'u musiqasi sohasida – simfoniyalari, kamer ansambllari, turli cholg'u asboblari uchun konsertlari, vokal janri sohasida ikki so'nggi oratoriyasi – "Olamning yaratilishi" va "Yil fasllari" katta tarixiy ahamiyatga molikdir.

Vena klassik maktabining atoqli namoyandasi bo'lmish Gaydn juda to'laqonli va ko'p tahlitli avstriycha musiqali folklorni turli millatlarga – janubiy nemis, slavyan (ayniqsa xorvat), vengrlarga xos elementlar bilan qo'shib, o'z ijodida uyg'unlashtirib gavdalantirdi. Avstriya folklori Gaydn ijodiga shu qadar singib ketdiki, intonatsiyalari jihatidan Avstriya xalqlarining qo'shiq va raqslariga yaqin turadigan musiqa mavzularidan boshqa mavzularni Gaydn xayoliga ham keltira olmas edi; u asl xalq ohanglaridan ularni chinakamiga shaklan o'zgartirib foydalandi, shuningdek, xalq qo'shiqlari ruhi va xarakteridagi o'z ohanglarini ham yaratdi.

Gaydn ijodidagi asosiy, yetakchi obrazlar musiqa tilining xalqchil bo'lishida o'z bolalik chog'larini u Avstriya qishlog'ida, xalq turmushi bilan bevosita munosabatda bo'lib, dehqon oilasi quchog'ida o'tkazganligi muhim rol o'ynadi. Gaydn asarlari uchun dehqonlar mavzui hammadan ko'ra xarakterlidir. Albatta qishloq turmushi manzaralarini Gaydn birmuncha osoyishta qilib ko'rsatgan – bu dehqonlarning tinch-totuv, baxtiyor hayoti, raqs va qo'shiqlari, go'zal tabiat tarannumidir. Buni voqelikining soxta, buzib ko'rsatilgan tasviri deb o'ylash noto'g'ri bo'lur edi. Dehqon manglayidan marjon-marjon ter to'kib mehnat qilish bilan bir qatorda xursandchilik ham qiladi, ko'nglini ham yozadi-da, axir. Hayotga ko'tarinki ruhda qarash odatini xalq hech qachon tark etmaydi. Gaydn ham o'z asarlarida hayotni xuddi shu tariqa shodlik bilan his qilishni aks ettiradi.

Uning musiqasi tabiatan tetikligi, quvnoqligi bilan ajralib turadi, unda major tonalliklar ro'y-rost ustunlik qiladi, quvonchi va hayotiy kuch-quvvat ko'p. G'amgin kayfiyat, hatto fojiya his-tuyg'ular ham uchrasa-da, bular onda-sonda ko'zga tashlanadi va faqat kontrast bo'lib tushib, umumiy xursandchilik tonusi, shodiyona tabassum, sog'lom xalq yumorini tag'in ham yorqinroq qilib ko'rsatadi.

O'z simfoniylarini Gaydn XVIII asrning 50-yillari oxiridan to 90-yillarigacha yaratgan. Akademik, nashrdagi simfoniylarining soni 104 taga boradi, lekin haqiqatda ular bundan ko'ra ko'proq bo'lgan. Uning dastlabki simfoniylari Yevropa klassik simfonizmi, turli milliy maktablar hissasi bilan shakllanib olib, Vena klassik maktabi yyetuk simfonizmining asosiy uslublari shakllanishi jarayonida Gaydnning ilk simfoniylari mangeymli ustozlarning simfoniylari bilan bir qatorda, endi muhim halqa bo'lib qolgan davrga taalluqlidir. Gaydnning keyingi simfoniylari endi Motsartning barcha simfoniylari mavjud bo'lgan, yosh Betxoven esa fortepiano sonatalari va kamer ansambllarida o'z simfonik tafakkuri prinsiplarini ishlab chiqib, Birinchi simfoniya yaratishga yaqinlashib qolgan chog'da yozilgan. Shunday qilib, Gaydn simfoniylari ulug' kompozitor ijodiy yo'lini o'rganish uchungina emas, balki umuman XVIII asr klassik simfonizmining shakllanish va rivojlanish jarayonini tushunib olish uchun ham diqqatga sazovordir.

Gaydnning ilk simfoniylari mohiyat e'tibori bilan olganda shu simfoniylar bilan bir vaqtda yozgan kamer musiqalaridan hech bir farq qilmaydi va o'sha zamon uchun rasm bo'lgan turmushga oid xursandchilik janrlari doirasidan nariga o'tmaydi. Obrazlar va his-tuyg'ularning birmuncha chuqur dunyosini ifoda etuvchi asarlari XVIII asrning 70-yillaridagina paydo bo'ladi ("Motam simfoniya", "Xayrlashuv simfoniya" va boshqa ba'zi bir simfoniylari).

"Xayrlashuv simfoniya". Ilk simfoniylari orasida 1772 yili yozilgan va mazmuni, obrazlarining doirasi jihatidan ham, kompozitsion tuzilishi jihatidan ham keskin ajralib turadigan "Xayrlashuv simfoniya" alohida diqqatga sazovordir. Simfoniya siklga xos to'rtta qism o'rniga bu simfoniya beshta qism bo'lib, so'nggi qismi (Adagio) muayyan va g'alati bir maqsad bilan qo'shimcha qilib kiritilgan: uni ijro etish paytida, Gaydn rejasiga ko'ra, sozandalar navbati bilan shamlarni o'chirib, o'z asboblari yig'ishtirishlari va chiqib ketishlari kerak edi – avvaliga birinchi goboy bilan ikkinchi valtorna, so'ngra ikkinchi goboy bilan birinchi valtorna chiqib ketar edi va hokazo; simfoniya ikkita skripkachi poyoniga yetkazar edi¹⁶.

¹⁶ "Xayrlashuv simfoniya"ni hozir ham xuddi shu tariqa ijro etish odat bo'lgan. Shu munosabat bilan uning xotimasi to'g'risida bir afsona to'qilgan, bunda "knyaz Esterhazi o'zining yozgi qarorgohida kapellani uzoq ushlab qolib, sozandalarni dam oldirmaydi, shunda orkestr sozandalar Gaydn dan knyazga borib, o'zlari uchun harakat qilib ko'rishni iltimos qilib so'rashadi. Keyin Gaydn shu simfoniya yaratishga jazm qiladiki, simfoniya sozandalar galma-galdan chiqib ketishadigan xotimasi knyaz uchun bir ishora bo'lishi kerakligi nazarda tutilgan.

Bu aftidan, simfonik siklning vazmin sur'atli xotima bilan tugallanishiga birinchi misoldir.

“Xayrlashuv simfoniyasi”da ilk simfoniyalarga xos bo‘lgan ko‘ngil ochar divertisment musiqasiga endi o‘rin qolgan emas. Unda Motsart va hatto Betxoven musiqasining hayajonga soluvchi sahifalariga yaqin turadigan hayajonli-ta’sirchan obrazlar hukmronlik qilardi (ayniqsa, birinchi va to‘rtinchi qismlarida). XVIII asr simfonik musiqasida g‘oyat darajada kam uchraydigan fis-moll tonallik ham diqqatni o‘ziga jalb qiladi. (Gaydnning simfoniya-larida ham major tonalliklar ro‘y-rost ustun turadi.)

Simfoniya siklining yaxlitligini ham ko‘rsatib o‘tish kerak, – bu narsa ayrim qismlar mavzu jihatidan bir-biriga bog‘liqligi bilan ham, birinchi va to‘rtinchi qismlari musiqasining tabiatan va ruhan bir ekanligi bilan ham ifodalanadi. Birinchi qismi (sonata allegro)si, ayniqsa uning fis-molldagi asosiy mavzusi dramatik ta’sirchanlik va hayajonga to‘la. Gaydnning xuddi ba’zi boshqa simfoniya-larida bo‘lgani kabi bosh va yordamchi partiyalar bu o‘rinda ham bitta mavzu materiali asosida tuzilgan.

Jo‘rsolar akkordlarining sinkopali jaranglashi, sfersando aksentlari, tonika-subdominanta yo‘nalmalar, minordagi pasaytirilgan II pog‘ona – mana shu vositalarning hammasi jamlanib, musiqaga kishini hayajonga soluvchi hamda dramatik xarakter baxsh etadi. Mavzuning, keyinchalik (Motsart bilan Betxovenda) tez-tez uchrab turadigan hodisa bo‘lib qolganidek, akkord tovushlarga asoslanganiga, shuningdek, birinchi qism dramatizmini kuchaytiradigan tonika uchtovush va II pog‘ona sekundakkordi (dastlabki to‘rt takt)ning garmonik tartibiga alohida ahamiyat bermoq kerak¹⁷.

Birinchi qism ekspozitsiyasining XVIII asr musiqasida kamdan-kam uchraydigan tonal plani o‘ziga xosdir. Yordamchi partiya a-mollda, yakunlovchi partiya esa sis-mollda yangraydi. fis-moll uchtovushligi (simfoniyaning asosiy tonalligi) bo‘yicha joylashgan minor tonalliklar tersiyali zanjiri yuzaga keladi. Bunda uzoq kelajakka oldindan yo‘l ochib berilganini ko‘rmasdan iloj yo‘q, shuning natijasida minor yoki major tonalliklarni go‘zal tersiya nisbatlarida olish romantiklar ijodida katta ahamiyat kasb etdi.

Rivojlovda yangi qo‘shiq mavzui paydo bo‘lishi ham “Xayrlashuv simfoniyasi” sonata allegrosining o‘ziga xos bir tomonidirki, bu mavzu lirik kontrast beradi va shu qism ekspozitsiyasi (reprizasi ham)da kontrast yo‘qligini bilintirmay qo‘yadi.

“Xayrlashuv simfoniyasi”ning ikkinchi, vazmin sur'atli qismi (Adagio) lirik qo‘shiqsimon bo‘lsa, uchinchi qismi – raqs (menuet)dir. Simfoniyaning ayrim qismlari mavzu jihatidan bir-biriga bog‘langan

¹⁷ P.I.Chaykovskiy musiqasidagi xuddi shu garmonik tartibning tragik xarakterda ekanligini esga olaylik.

deb yuqorida aytib o'tilgan edi. Shu jihatdan olganda menuet mavzusidagi pastlama tersiya yo'llaridan iborat sekvensiyaga ahamiyat beraylik va uni ikkinchi qismning ikkinchi mavzusi bilan solishtirib ko'raylik.

Menuetning garmonik asossiz tersiya tovushi bilan yakunlanuvchi notugalligi juda originaldir, bu aftidan, keyingi, to'rtinchi qismni dam olmasdan (attacca) ijro etishni ko'zda tutadi. Dominantada to'xtab qoladigan va demak, to'g'ridan-to'g'ri xotimaga o'tishni talab qiladigan to'rtinchi qismning tonal jihatdan notugalligi Betxovenning Beshinchi va Oltinchi simfoniylaridagi xuddi shunday hodisalar va sikl qismlarining bir-biriga qo'shib ketishidan iborat romantik simfonizm an'anasiga oldindan yo'l ochib beradi. Xushohang va vazmin sur'atli beshinchi qism ko'ngilga orom beradi. Bunda musiqaning dramatik g'ayri ixtiyoriyligi majorli xotimaning osoyishta lirikasida yechim topadi. Bu xotimaning tonal plani simfoniya birinchi qismi ekspozitsiyasining tonal planiga bir qadar o'xshaydi, birinchi qism ekspozitsiyasida fis-moll uchtovushlik sadolarini xosil qiladigan minor tonalliklar tersiya zanjiri (fis--a--sis) bo'lsa, xotimada tonikalari xuddi boyagi uchtovushlik tariqasida joy olgan major tonalliklar zanjiri bor (xotima A-dur ohangida boshlanadi, o'rta qismida Sis-dur vaqtincha yangrab boradi va xotima Fis-dur ohangida – asosiy simfoniya tonalligiga nisbatan olganda nomdosh majorda tugaydi). O'zining osoyishta lirik xarakteriga ko'ra simfoniya dramatik birinchi qismga keskin kontrast bo'lib tushadigan final shu bilan bir vaqtda xuddi o'sha qismning go'yo tonal reprizasi bo'lib hisoblanadiki, bu ham siklning yaxlit, bir butun bo'lib chiqishiga juda ko'p yordam beradi.

Gaydn ijodida g'oyat muhim o'rinni egallab, XIX asr simfonik musiqasidagi ba'zi hodisalarga yaqin turgan bu simfoniyaning xususiyatlari ana shunaqa.

Biroq, Gaydn simfonizmining eng yuksak yutug'i 12 ta London simfoniylaridir. Bittasini (c-moll) hisobga olmaganda bularning hammasi major tonalliklarda yozilgan.

London simfoniylari, odatda, og'ir sur'atli, tantanali, xayolni oladigan yoki lirik, fikrga cho'mdiradigan xarakterdagi qisqacha muqaddima bilan boshlanadi (odatda Adagio yoki Largo sur'atida ijro etiladi). Vazmin sur'atli ana shunday muqaddima aslida simfoniyaning birinchi qismi bo'lib hisoblanadigan keyingi Allegroga keskin kontrast bo'lib tushibgina qolmay, unga zamin ham tayyorlab boradi.

Bu xildagi muqaddimalar mavridiga nisbatan olinganda fransuz (Lyulli va Ramo) opera uvertyuralaridagi boshlang'ich Grave bilan, shuningdek, ba'zi konserti grossi va syuitalar I.S.Baxning klavir uchun inglizcha syuitalari, orkestr syuitalari) ning kirish qismlari bilan ham bog'langandir.

Gaydnning London syuitalaridagi vazmin sur'atli muqaddimalar odatda undan keyin boshlanadigan Allegro bilan mavzu jihatidan bog'langan emas. Biroq, istisnalar ham borki, bunda Es-dur 103-simfoniyasi "litavrlar tremolosiga ega" muqaddimasining mavzusi o'zining asosiy ko'rinishida birinchi qism kodasida va boshqacha bir qiyofada rivojlovda yana bir bor namoyon bo'ladi.

D-dur 101-simfoniyasi ("Soat")¹⁸ ga muqaddima mavzusidan birinchi qism bosh partiyasining mavzusi yuzaga chiqadi.

London simfoniylari uchun bosh va yordamchi partiyalar o'rtasida kontrast yo'qligi xarakterlidir, shu partiyalar orasida kontrast yo'qligining o'rnini vazmin sur'atli muqaddima bilan keyingi Allegro o'rtasidagi yorqin kontrast to'ldirib beradi. Ular odatda xalq qo'shiq-raqlari xarakteriga ega. Faqat tonal kontrastgina mavjud bo'lib, bunda bosh partiyalarning asosiy tonalligiga yordamchi partiyalarning dominanta tonalligi qarshi qo'yiladi.

Bosh va yordamchi partiyalar mavzu material jihatidan olganda har xil bo'lgan hollarda ham, ularning aksariyati musiqasining xarakteri, obrazlarining tuzilishi jihatidan bir-biriga o'xshashdir.

Mana, masalan, Es-dur 103-simfoniyasidagi ("litavrlar tremolosiga ega") bosh va yordamchi partiyalarning mavzulari quyidagicha.

Gaydn simfoniylarida shunday hollar, ko'p uchraydiki, ularda bosh partiya bilan yordamchi partiya bitta mavzu materialiga, yakunlovchi partiya esa yangi mavzu materialiga asoslanishi mumkin. G-dur 100-"Harbiy simfoniya"sining birinchi qismi bunga misol bo'la oladi.

D-dur 104-simfoniyasida ham bosh va yordamchi partiyalar bitta mavzu material jihatidan asosida tuzilgan.

Mazkur misoldan ko'rinib turganidek bosh va yordamchi partiya o'rtasidagi tafovut faqat tonallikda (bosh partiya asosiy tonallikda, yordamchi partiya dominanta tonallikda ijro etiladi).

Hazildek bo'lib ko'rinadigan mana bunday usul Gaydn uchun xarakterlidir, bunda torli asboblarning gruppasi birinchi skripkalar boshchiligidan bosh partiya mavzusini *pianoda* chalib boradi, biroq, mavzu asosiy tonallik tonikasi bilan tugallanib kelayotgan paytda butun orkestr bir talay tovushlar bilan *forte* yoki *fortissimoda* shodon yangrab, "bosib tushgandek" bo'ladi va hozirgina sado berib o'tgan mavzuga keskin dinamik kontrast beradi.

Gaydn simfoniylarida rivojlovlar ancha ravnaq topdi. Bu sohada Gaydn joriy etgan yangilik shundan iboratki, rivojlov ohangi ajratib olish yo'li bilan tuzib boriladi, bosh yoki yordamchi partiya mavzusidan qisqa, ammo aktiv parcha ajratib olinadi va har xil

¹⁸Gaydn simfoniylarining ("Soat", "Harbiy", "Litavrlar zarbiga ega", "Ayiqlar" degan va boshqa) nomlari musiqasining qanday bo'lgan biror xil tashqi belgisidan olingan, ularni kompozitor qo'ygan emas.

tonallikda to'xtovsiz modulyatsiyalanib, turli sozlardan va turli registrlardan o'tkazilib, mustaqil holda rivojlab boriladi. Bu narsa rivojlovga dinamik xarakter beradi.

Klassik menuet (va shu jumladan Gaydn menuetlari)ning shakli hamisha murakkab uch qismli bo'lib, aniq reprizasida (da capo shakli) va odatda kontrast bo'lib tushadigan o'rta qismi bor. Menuetning o'rta qismi (trio) aksari cholg'ulanishining tiniqligi, dinamikasining mayin va sokinligi (piano yoki pianissimo), bir qadar nafisligi hamda "nazokatlilik" bilan ajralib turadi, bu narsa uni bosh va oxirgi hamda asosiy qismlariga kontrast qilib qo'yadi, chunki menuetning bosh va oxirgi hamda asosiy qismlarida forte dinamikasi, birmuncha quyuq cholg'ulanishi (orkestr tutti-si) hukmronlik qiladi, ana shu cholg'ulanishdagi *sfersando* aksentlari musiqaga bir qadar vazminroq xalq raqsi xarakterini beradi.

Gaydn simfoniylarining xotimalarida janr obrazlari diqqatni o'ziga tortadiki, bular ham xalq-raqs musiqasiga borib taqaladi. Xushchaqchaq simfoniya tez sur'atli xotima tugallaydi. Gaydnning London simfoniylarida ba'zi xotimalar sonata shaklida yozilgan (104-simfoniya), lekin, rondo-sonata shakli (103-simfoniya) ko'proq uchraydi.

104-simfoniya xotima bosh partiyasining mavzusi shaklan o'zgartirilgan ommaviy xalq qo'shig'idan iboratdir, u ham "Azizim, yonimda bo'l"¹⁹ degan chex xalq qo'shig'iga juda yaqin.

Yordamchi partiya ham xuddi shu mavzuga asoslangan, biroq u dominanta tonalligida keladi.

Gaydn London simfoniylarining deyarli barcha xotimalarida simfoniya to'qimasini yanada ko'proq jonlantiradigan variatsiyali va polifonik (imitatsion) rivojlov usullardan keng foydalanadi.

Gaydn simfoniylarida orkestr odatda juft tarkibda bo'lib, bunda - 2 ta fleyta, 2 ta goboy, 2 ta fagota, 2 ta valturna, 2 ta truba, bir juft litavra, torli kvintet bo'ladi, bunda "og'ir" mis asboblari (trombon, tuba) mutlaqo uchramaydi²⁰.

Klarnetlarni²¹ Gaydn hamma simfoniylarida ham qo'llayvermaydi. G-dur ("Harbiy") simfoniya klarnet siklining faqat vazmin sur'atli ikkinchi qismida ishtirok etadi. Gaydnning so'nggi ikkita London simfoniylari (Es-dur va D-dur) partituralaridagina bir juft fleyta, bir juft goboy va bir juft fagot bilan birga 2 ta klarnet bor.

Gaydn orkestrida yetakchi rolni birinchi skripkalar o'ynaydi, asosiy mavzu materialini bayon etish shularga topshiriladi. Biroq, bunda fleytalar bilan goboylar ham aktiv ishtirok etadi va dam skripkalarga qo'sh bo'lib sado bersa, dam mavzu yoki parchalarini

¹⁹ Qarang: Sbornik cheshskix, slovatskix i moravskix pesen. (V.Neyedli tahriri ostida) to'plam.

²⁰ Ma'lumki trombonlardan Betxovenning ba'zi simfonik musiqalari xotimalaridagina birinchi bo'lib foydalanilgan.

²¹ XVII asrda kashf etilgan klarnetni simfoniya Mangeym maktabiga mansub kompozitorlar amalda rosmiyan kiritib boshladilar.

ifodalashda ular bilan navbatlashib boradi. Violonchellar bilan kontrabaslar bitta BAS partiyasining o'zini ijro etadi – kontrabaslar violonchellardan ko'ra bir oktava past chaladi, xolos. Shu munosabat bilan Gaydn partituralarida bularning partiyalari bir satrga yozilgan. Valtornalar bilan trubalar, odatda, juda sodda funksiyani ado etadi va ba'zi-ba'zi joylarda garmoniya bilan ritmni ta'kidlab boradi. Orkestrning hamma sozlari (*tutti*) mavzuni bir ovozda *forte* qilib ijro etadigan hollardagina valtorna bilan trubalar boshqa sozlar bilan bir vaqtning o'zida barobariga ishtirok etib boradi. Lekin bunday hollar kamdan-kam uchraydi. Misol tariqasida G-dur 97-simfoniya¹ning butun orkestr *tuttida* ijro etiladigan bosh partiyasini misol tariqasida keltirish mumkin.

Simfoniyalardan tashqari Gaydn fortepiano, skripka, violonchel uchun, orkestr jo'rligidagi turli puflama sozlar uchun 50ga yaqin konsertlar yozgan. Odatda uch qismli sikl (sonata allegrosi, vazmin sur'atli qism, tez sur'atli xotima) dan iborat bo'lgan Gaydn konsertlari yakka holda ijro etiladi va konsert-simfoniya musiqasi prinsiplarni o'zida mujassam etadiki, bu narsa umuman shu janrga xosdir. Yakka sozning o'sha zamonda ko'rsatishi mumkin bo'lgan mohirlik va ifoda vositalaridan mumkin qadar ko'proq foydalanilgan.

Orkestrning yangrashi (ayniqsa *tutti* paytlarida, birinchi qismlarning orkestr ekspozitsiyalari va boshqalarda) jihatidan, ko'lam hamda mavzu materialini rivojlantirib borish usullari jihatidan olganda, Gaydnning ijodiy yyyetuk davrida yozgan konsertlari simfoniya²laridan qolishmaydi.

Simfoniya va yakka soz konsert janrlari Gaydndan oldin ham mavjud bo'lgan, lekin Yevropa simfonizmi endigina rivojlanib kelayotgan davrda Gaydn ijodi uning cho'qqilaridan biri bo'ldi.

Wolfgang Amadey MOZART (1756-1791)

Jahon musiqa madaniyatining eng buyuk bir dahosi Mozart (1756-1791) ham xuddi Gaydn singari, Vena klassik maktabiga mansub edi.

Mozart ijodi hayron qolarli darajada universal va ko'p qirralidir. Qisqa umri davomida yaratgan asarlari o'sha zamon musiqa san'atida mavjud bo'lgan musiqa janrlari va shakllarining hech istisnosiz barchasini o'z ichiga oladi. Ayni vaqtda u barcha janrlarda ham chinakam shohona asarlar yaratgan.

Mozart badiiy qiyofasining eng muhim xususiyati milliy-madaniy aloqalarining kengligidir. Mozart ijodi avstriycha milliy zaminda bunyodga kelib gullab yashnadi. Biroq, umrida Avstriyadan tashqariga chiqmagan (2 marta Londonga safarini hisoblamaganda) Gaydndan farq qilib, Mozart yosh bolaligidan Evropa bo'ylab sayohat qilgan; uning Italiya, Fransiya, Germaniya davlatlariga borib bergan konsertlari ijodida sezilarli iz qoldirgan. U avstriyalik kompozitor bo'lgani holda boshqa mamlakatlarda eshitgan, ko'rgan, kuzatgan narsalaridan ijodiy foydalangan. Chunonchi, Mozart kuylarida italyancha ta'sir ko'p, nozik rishtalar bilan fransuz musiqasiga bog'langanligi ham sezilib turadi.

Motsart musiqa san'ati sohasida g'oyat katta ahamiyatga molik bo'lgan hodisalar bo'lib o'tgan chog'da Evropaning musiqa hayotiga kirib keldi. Opera teatri endi katta-katta yutuqlarni qo'lga kirita boshlagan payt edi. Bu davrda yo'nalishlar kurashida istiqboli zo'r bo'lgan hammadan progressiv oqimlar g'alaba qozondi (Italiyada – "opera buffa", Fransiya – hajviy opera, Germaniya va Avstriyada – zingshpil). Motsartning o'zidan yoshi ulug'roq zamondoshi - Glyukning opera islohoti sezilarli natijalar bergan edi.

O'z zamonidagi opera san'atining progressiv yutuqlarini yakunlab, Motsart opera islohotini yaratdi va o'zining ilg'or opera estetikasini kashf etdi.

O'zidan oldingi an'analar bilan mahkam bog'langan novator - Motsart o'z o'tmishdoshlarini ham, o'z zamondoshlarini ham o'zidan ancha orqada qoldirib ketdi va Betxoven bilan XIX asr romantiklarining san'ati vujudga kelishi uchun zamin tayyorlab berdi.

Motsartning butun hayotini 2 davrga bo'lish mumkin - Zalsburg davri (1756-1780) hamda Vena davri (1781-1791).

Zalsburgda u tug'ilib, tarbiyalandi, o'qidi, arxiepiskop saroyida xizmatda bo'ldi, har turli janrlarda talaygina asarlar yozdi, ammo to'la ijodiy yetuklikka hali etishmagan edi. Zalsburg arxiepiskopi bilan aloqani uzganidan keyin Motsart Venaga ko'chib keladi, bu yerda u iste'dodli musiqachini tahqirlovchi saroy xizmatidan ozod bo'lgan edi. Musiqa san'atining barcha sohalaridagi o'zining eng buyuk asarlarini, hattoki mashhur Rekviyemini ham shu shaharda yaratdi.

Motsartning ijodiy faoliyati dastlabki yillari kompozitorning bolalik chog'idan boshlab "Mitridat, Pontiya shohi" (1770) operasini yozganiga qadar o'tgan davrni o'z ichiga oladi. Yosh Wolfgang 3 yoshida bemalol klavesinda improvizatsiya qila olgan, 4 yoshlik chog'ida esa klavesin uchun konsert yozgan edi.

Motsart o'sib-unib borgan muhit ijodining ravnaq topishi uchun juda qulay bo'ldi. Uning otasi Leopold Motsart yirik sozanda - atoqli skripkachi va pedagog bo'lsa, opasi Maria Anna (Nannerl) - iste'dodli klavesinchi edi. Shular bilan mudom aloqada bo'lish, turli shaharlar va mamlakatlarda birgalikda konsertlarda chiqish bolaning ijodiy o'sishi uchun keng yo'l ochdi. Otasi mahalliy arxiepiskop saroyida xizmatda bo'lgan Motsart Zalsburgda yashar ekan, bolalik yillaridayoq katta-katta konsert safarlariga bordi va turli mamlakatlarning musiqa hayoti bilan bevosita tanishdi. Bu ham uning badiiy bilimi kengayishiga yordam berdi.

Motsartning konsert safarlari Myunxenda boshlandi. Ijodiy evolyusiyasining keyingi muhim bosqichlari ham aynan shu shahar bilan bog'liq edi.

Yosh kompozitor badiiy bilim doirasining ijodiy jihatidan ravnaq topishi va kengayib borishida motsartlar oilasining Germaniya, Fransiya va Angliyaga qilgan uch yillik (1763-1766) konsert safarlari muhim rol o'ynadi. Yetti yashar Motsartning asarlari – skripka bilan klavir uchun yozgan to'rtta sonatasi Parijda birinchi marta nashr etildi.

Motsartga Londonda bo'lish muhim ahamiyat kasb etdi. U Gendelning "Iuda Makkavey", "Aleksandr bayrami", "Isroil Misrda", "Samson", "Messiya", "Sulaymon", "Atsisa bilan Galateya" oratoriyalari bilan yaqindan tanishdi. Bular bilan bir qatorda u Londonda Puchchini, I.K.Bax va boshqa zamondosh

kompozitorlarining italyancha operalarini diqqat bilan tingladi. Motsartning I.K.Bax bilan yaqinlashib qolganini alohida ko'rsatib o'tish kerak. Ularning yoshlarida katta farq borligiga qaramay ular do'stlashib qolishadi, va ko'p muloqotda bo'lib turishadi. Uning Londonda muvaffaqiyat bilab ijro etilgan birinchi simfoniyalari I.K.Bax musiqasining ta'siri ostida yozilgan edi.

XVIII asrning 60-yillar ikkinchi yarmida Motsart bir talay asarlar yaratdi. Shuningdek simfoniyalar, messa, orkestr uchun raqs syuitalari - divertistmentlar, serenadalar, kassatsiyalar shular jumlasidandir. Motsart syuitalarida avstriycha turmushga oid xalq qo'shiq va raqslarining ta'siri sezilib turadi. Bu davrda Motsart Zalsburg arxiepiskopi saroyida konsertmeysterlik qilgani vajidan o'zining xizmat vazifalariga muvofiq, diniy musiqa va saroyda o'tkaziladigan ballar uchun raqslar yaratishga majbur edi. Xuddi mana shu raqslar – kichik sonata “Allegro” sidan vazmin sur'atli lirik xarakterdagi qismlar, ikki menuet va sho'x finallardan tashkil topgan syuitalarni xosil qiladi. Bu davrda Motsart simfoniyalar ham yozgan, lekin bu simfoniyalar bilan raqs syuitalari o'rtasida hali chegara yo'q edi.

U Venada italyancha “opera seria” va “buffa”ni, jumladan, Glyukning “Alsesta” sini tingladi.

O'n ikki yoshli kompozitor Venadagi saroy teatri direktorining buyurtmasi bilan, saroy shoiri Koltellini tomonidan qayta ishlangan va to'ldirilgan Goldoni librettosiga “Qalbaki sodda dil qiz” (“La finta semplice”) “opera buffa”sini yozdi. Xuddi shu 1768 yilning o'zida gipnozchi doktor Anton Mesmer buyurtmasiga muvofiq uning xonaki teatri uchun Motsartning “Bastien va Bastiena” degan bir pardali zingshpili yaratildi.

“Opera buffa” va zingshpil bilan bir qatorda yosh kompozitor shu yillarda “opera seria” janrini ham o'zlashtirdi. 1769 yili Motsart otasiga hamroh bo'lib, Italiya bo'ylab katta safar qilganida (bu mamlakatning turli shaharlarida u bir qancha konsertlar bergan) u Rasin tragediyasi asosida “Mitridat, Pontiya shohi” opera seriasiga buyurtma oldi. “Mitridat”ning syujeti qadimgi tarixdan olingan bo'lib, Pontiya shohi Mitridatning Rim hukmdorligiga qarshi kurashiga bag'ishlangan. Uning birinchi premyerasi 1770 yil oxiri Milan shahrida bo'lib o'tdi. Opera katta muvaffaqiyat qozondi, natijada Veronadagi Filarmoniya akademiyasi Motsartni o'ziga a'zo qilib sayladi.

Shunday qilib, Motsart 15 yoshda har xil janrdagi bir talay cholg'u asarlar va to'rtta opera (2 ta “opera seria”, 1 ta “opera buffa” va 1 ta zingshpil) ning muallifi bo'lgan edi.

1773 yili Motsart o'sha yillardagi asarlari orasida alohida o'rinni egallaydigan g-moll 25-simfoniyasini yozdi. O'zining hayajonli, notinch xarakteri, drammatizmi, mayus ruhi bilan bu simfoniya ko'p jihatdan 1788 yilda yozilgan mashhur g-moll 40-simfoniya oldindan yo'l ochib berdi.

Zalsburgda o'tgan shu yillar ichida Motsart tomonidan yozilgan boshqa cholg'u asarlari orasidan burgomistrning qizi Elizavetta Xafnerning to'yiga bag'ishlangan, orkestr uchun yozilgan syuita – “Xafner serenada”sini tilga olib o'tmoq kerak. Bu asar divertistmentlar va serenadalarining turmushga oid musiqasidan ancha uzoqlashib ketgan. Obrazlarining – tragik, lirik, yumoristik xilma-xilligi va kontrastligi jihatidan ham, orkestr tarkibi jihatidan ham bu o'rinda

turmushga oid syuita va simfoniya o'rtasidagi chegara endi bilinmay ketgan edi. Bundan tashqari, Motsart bir talay orkestr serenadalari, triolari, kvartetlari, har xil yakka sozlar va orkestr uchun turli-tuman konsertlar yaratdi.

Skripka va orkestr uchun yozilgan konsertlari – shu turdagi XVIII asr musiqasining alohida ajralib turadigan ayniqsa ajoyib namunalaridan hisoblanadi. Uning ijodida yakkasozning barcha texnik va ifoda imkoniyatlaridan mukammal foydalanish, virtuoslik bilan ohangdorlikni payvasta qilib birga qo'shish, mana shularning hammasini konsert janrining taraqqiyotida yangi va progressiv xususiyat bo'ldi. O'zining dadilligi, obrazlarining yorqinligi va mavzu materialining go'zalligi bilan, shaklining ixchamligi hamda uyg'unligi bilan, ifoda vositalarining turli-tumanligi va boyligi bilan kishini hayratda qoldiruvchi D-dur va A-dur skripka konsertlari hozirgi ijrochilik amaliyotida ham nihoyat darajada ommaviydir.

Kompozitorning 70-yillardagi ijodida cholg'u musiqa asosiy o'rinda turishiga qaramasdan, teatr uchun o'z ijodini to'xtatmadi. Motsart "Askanio Albada" nomli teatrlashtirilgan serenadani sahnaga qo'yish uchun 1771 yildayoq Milanga jo'nab ketishga muvaffaq bo'ldi. Shu yilning o'zida Zalsburg uchun "Ssipation tushi" degan teatrlashtirilgan serenadasi yozdi. 1772 yili Milanda "Lusiy Sulla" nomli opera seriasi sahnalashtirildi, mazkur operani kompozitorga Milan teatri buyurgan edi.

Motsart ijodining so'nggida opera-dramatik prinsiplar asta-sekin shakllanib, yetilib bordi. Opera san'atining turli janrlarini o'zlashtirish protsessi davom etdi. Bu yo'lda uning 1775 yili yozilgan "Qalbaki bog'bon qiz" (La binta giardiniera) va "CHO'pon-qirol" deb nomlangan teatrlashtirilgan serenada kattagina bir bosqich bo'lib xizmat qildi.

Myunxen uchun Venalik shoir Koltellini tomonidan bir qator qayta ishlangan "Kalsabidji" librettosiga yozilgan "Qalbaki bog'bon qiz" – italyancha "opera buffa" an'alarini o'zlashtirishda olg'a qarab qo'yilgan kattagina qadamdir. Motsartning "Qalbaki bog'bon qiz" asari musiqasining hayot bilan sug'orilganligi, ohanglarining maftunkorligi, ayrim dramatik tomonlarining ustalik bilan xarakterlab berilganligi tufayli, u o'sha zamonning shu janrdagi talaygina asarlaridan ancha ustun bo'lib chiqdi. Lekin bularning hammasi hali buyurtmalar berib turadigan saroyga yaqin doiralarda rasm bo'lgan Italian opera san'ati sohasiga mansub edi.

Motsartning Parijdan Zalsburgga qaytib kelishi ijodining keyingi davrini (1778-1781) boshlab beradi, bu davr arxiepiskopi bilan aloqani uzil-kesil uzish va Venaga ko'chib o'tish bilan tugallandi.

O'sha yillarda Zalsburgga komediya, fars²², drama, tragediya, balet va operalarni sahnalashtiruvchi har xil sayyoh teatr truppalari ko'p kelib turardi. Bularning qo'ygan tomoshalarida hajviy va xayoliy mavzular g'alati bo'lib bir-biriga qo'shib ketar edi. Dramatik dialog kuylash va balet sahnalari bilan navbatlashib borardi. Mana shunday teatrlarning biriga administrator, antreprenyer, hajviy rollarni ham, tragik rollarni ham ijro etuvchi aktyor bo'lmish Emmanuel

²² O'rta asrlarda keng tarqalgan ommaviy drama va komediya janriga mansub asar.

Shikaneder bosh bo'lib turar edi. Motsart bilan do'stlashib qolgan Shikaneder Zalsburg teatrida antrepriza oldi. Shu tufayli Motsart Avstriya xalq teatriga avvalgidan ko'ra ko'proq yaqin bo'ldi, bu teatrning an'analari Motsart opera dramaturgiyasining ajralmas tarkibiy qismi bo'lib qoldi.

Motsart tomonidan 70 yillarning oxirlariga kelib yaratilgan teatr asarlari orasida "Zaida" degan nemischa opera, shuningdek Geblarning "Tomas, Misr qiroli" dramasi yozilgan musiqalar ham o'rin olgan. Kompozitor ularni tugatish va sahnaga qo'yishga muvaffaq bo'lmagan bo'lsa-da, "Zaida" uning shu sohadagi ijodida muhim bosqich bo'ldi, "Tomas"da esa "Sehrli fleyta" musiqali dramaturgiyasining manba'lari ro'y-rost seziladi ("Misrcha" ekzotikasi hamda zulmat bilan yovuzlik ustidan nur bilan yaxshilikning g'alaba qozonishi to'g'risidagi umuman insonparvar g'oya ularni bir-biriga yaqinlashtiradi).

Biroq, ijodiy cho'qqilar sari to'g'ridan-to'g'ri yo'l ochib bergan ayniqsa salmoqli asar Myunxen karnavaliga atab buyurtirilgan va 1781 yil yanvar oyida Myunxenda qo'yilgan "Idomeney" operasi bo'ldi. Troya urushi tarixiga aloqador bo'lgan, antik syujetda yozilgan mazkur opera (Janbattista Varresko librettosi) "opera seria"ga xos janr belgilarini va barcha shartli tomonlarini o'z ichiga olgan. Biroq, musiqali dramaturgiya prinsiplariga qarab aytiladigan bo'lsa, buni shu yo'nalishga kiritish, aslida noto'g'ri bo'lar edi.

"Idomeney"da Motsart Glyukning opera dramaturgiyasi bilan tanishligi sezilib turadi, bu xorlar va xor sahnalarining dramaturgik jihatdan katta rol o'ynashi, rechitativlar bilan arialarning dramatiklashtirilganligi, butun operaning yuksak tragedik pafosga to'lib-toshganligi bilan ifodalanadi. "Idomeney" operasida orkestrga keng o'rin ajratilgani bilan bir qatorda mavzularni simfonik rivojlantirib borish usullari Mangeym simfonik maktabining prinsiplari bilan izchil bog'langandir.

Kimki baland ijtimoiy martabaga iste'dod tufayli emas, balki nasl-nasabi tufayli erishgan bo'lsa, ularning hammasini Motsart mensimas edi. 1777 yil 16 oktabr kuni u o'zining ustidan kulishga jur'at etgan ikkita ausburglikka mana bunday deb yozgan edi: "Siz qo'lga kiritadigan ordenlarning hammasini olish menga ancha oson, lekin, siz ikki qayta o'lib yoki tirilganingizda ham menchalik bo'la olmaysiz".

Motsart ijodiy faoliyatining Venada o'tgan so'nggi o'n yilini shartli ravishda ikki davrga bo'lish mumkin: "Haramdan olib qochish" va D-dur simfoniya to'liq "Figaroning uylanishi"(1781-1786) gacha va "Don-Juan" hamda 1788 yildagi 3 ta simfoniya to'liq "Sehrli fleyta" va "Rekviem" (1787-1791) gacha bo'lgan davr.

Avstriya poytaxtidagi musiqiy hayoti ijodining ravnaq topishiga ijobiy ta'sir ko'rsatdi. Ko'chalarda har xil cholg'u ansambllari va xonandalar ijrosida tunu kun turmushga oid musiqa yangrar, yoz paytlari ochiq derazalardan qo'shiq va cholg'u kuylarining sadolari kelib turar edi. Venada uning xushchaqchaq bo'lib yuradigan har xil olomoni, har tomondan kelib turadigan tinmas qo'shiq va raqslari ichida yashash bayramga o'xshab ko'rinar edi. Dehqonlar folklorining xilma-xil elementlarini o'ziga singdirib olgan turmushga oid musiqa madaniyati milliy san'atning ravnaq topishi uchun ozuqa berib turadigan boy zamin bo'lib xizmat qildi.

80-yillarda yaratilgan Motsart musiqasi obrazlari mazmunining kengligi va teranligi, fikrlarining olijanoblighi, badihada fantaziyaga erk berilganligi - mana shularning hammasi I.S.Bax fugalari, tokkatalari va fantaziyalarini o'rganib chiqishga shakl shubhasiz bog'liq bo'lgan. Qadimgi nemis musiqasi an'analarini Motsart Vena musiqasi hayotining madaniyati bilan hamda endi to'la-to'kis etilib bo'lgan o'z ijodiy vazifalari bilan payvasta qilib, birga qo'shib bordi. D-moll va c-moll fortepiano konserti, c-moll fortepiano sonatasi va fantaziyasi, d-moll kvarteti (Gaydnga bag'ishlanganlardan) singari asarlarda garmoniya murakkablashib boradi, polifonik rivojlov usullari katta rol o'ynaydi, shakl jihatidan erkin, boy va xilma-xil namoyon bo'ladi.

Motsart italyanча tekstlarga ("Figaroning uylanishi", "Don-Juan", "Hamma shunday qiladi") operalar yaratar ekan, jonajon musiqasi madaniyati va musiqali teatr madaniyati bilan mahkam bog'langan milliy kompozitor bo'lib qoladi. Bu operada qatnashuvchilarning xarakteristikalarini, ularning psixologik holatlarini aniq qilib individuallashtirishda: Avstriya xalq teatrlariga yaqinlikda; nihoyat, Vena cholg'u musiqasi an'analariga aloqador simfonik rivojlov elementlari joriy etishda seziladi.

Motsartning librettochi Lorensoda Ponte bilan uchrashuvi va bir-biri bilan hamkorlik qilishi genial kompozitorning eng ulug'vor operalari paydo bo'lishiga olib keldi - "Figaroning uylanishi", "Don-Juan", "Hamma shunday qiladi" shular jumlasidandir. Sahnalarining holi bir qolipda bo'ladigan, qayta-qayta takrorlanadigan hajviy operalarning syujetlari Motsartni endi qiziqitirmay qo'ydi. U Bomarshe trilogiyasining ikkinchi qismiga - "Be'mani kun, yohud Figaroning uylanishi"ga (1784-yil Parijda qo'yilgan) - senzura tomonidan bu asar ta'qiq qilinganiga qaramasdan, murojaat qildi.

"Figaroning uylanishi" premyerasi 1786 yil 1 may kuni Venada bo'lib o'tdi. "Figaroning uylanishi" italyan opera buffasi tariqasida yozilgan edi. Bundan keyin yaratilgan opera - "Don-Juan" esa xoh shakliga xos belgilari jihatidan, xoh mohiyati jihatidan o'sha paytlarda ma'lum opera janrlarining birontasi qatoriga ham kiritilishi mumkin emas.

Motsart ijodining so'nggi davri (1787-1791) "Don-Juan" operasi bilan ochildi. Bu asar Praga opera teatrining buyurtmasiga muvofiq yaratilgan. Premyerasi 1887 yil 29 oktabr kuni kompozitor hozirligida bo'lib o'tgan.

1788 yilning yozi davomida Motsart o'zining simfonik musiqasi sohasidagi eng ulug'vor asarlari bo'lmish so'nggi 3 ta simfoniyasini, raqs janrlari asosida dramatik ta'sirchanlik yuksak darajaga yetkazib berilgan Es-dur 39-simfoniyasini; shu uchala simfoniya ichida eng lirik va juda dildash chiqqan g-moll 40-simfoniyani; "Yupiter" deb nom olgan monumental C-dur 41-simfoniyasini yozdi.

1790 yil Venada Motsartning da Ponte librettosiga yozilgan "Hamma shunday qiladi" ("Cosi fan tutte") nomli yangi "opera buffa"si qo'yildi.

"Tit sahovati" degan keyingi operani (Metastazio librettosi) Motsartning so'nggi yillardagi ijodida bir lavha deb hisoblash mumkin. Leopold II ning Chexiya qiroli tojini kiyishi munosabati bilan 1791 yilda yozilgan va Pragada qo'yilgan bu opera musiqaviy tomondan har qancha afzalliklarga ega bo'lsa-da, teatrlar repertuaridan mustahkam o'rin olmay qoldi.

Motsartning “Sehrli fleyta” degan so‘nggi zingshpili dahosining eng buyuk asarlar jumlasiga kiradi. Bu asar premyerasi 1791 yilning sentabr oyida bo‘lib o‘tadi.

“Sehrli fleyta” bilan bir paytda Motsart o‘zining so‘nggi asari – Rekviem ustida ham ishlab boradi. Xarakteri jihatidan olganda bulardan ko‘ra xilma-xilroq bo‘lgan asarlarni tasavvur qilish qiyin: bir tomondan, xushchaqchaq, sho‘x ertak bo‘lsa, ikkinchi tomondan - fojiaviy motam messadir.

Rekviem genial kompozitorning eng ulug‘vor asari va Baxning “Passion”, “Ehtiros”lari bilan bir qatorda XVI asr musiqa san‘atidagi eng ajoyib tragediyalarning biri bo‘lib hisoblanadi. Rekviyem musiqasi kompozitorga xos polifonik mahoratning yuksak yutug‘idir. Rekviyem Motsart ijodining yakunigina emas, bu - messa, kantata, oratoriya janrlaridagi, jumladan, Bax oratoriyalariga mansub bo‘lgan, lekin yangi tarixiy sharoitlarda yaratilgan eng hayotiy va zo‘r an‘analar umumlashmasidir.

Motsart qo‘lidan qalamni ajal juda erta yulib oldi. Biroq Motsartning musiqa san‘ati tarixiga qo‘shgan hissasi uni jahon madaniyatining o‘lmas daholari yotadigan sahnadagi eng faxrli joylardan birini olishga muyassar qildi.

Lyudvig Van BETHOVEN (1770-1827) va uning simfonik ijodi

Dunyo simfonizmining yuqori qat‘iy burilishi burjua revolyu-siyasining sodir bo‘lishi XVII asrga to‘g‘ri keladi. Bu burilishning mohiyatini to‘g‘ri anglash uchun biz, revolyusion simfonizmi ijodkori Betxovenni uning buyuk ijodkor vatandoshi XVIII asr 1-yarim yilligida yashagan Germaniya protestantlik burger vakili Iogann Sebastyan Bax bilan qiyoslaymiz. Iogann Sebastyan Bax va Gendel sifonizmni faol musiqiy ta’sir davri deb bilganlar. Baxda esa uning bosh asarlarida “Ishqibozlik” va messasi minori, uning kontata va organ uchun yozgan asarlari va nihoyat orkestr uchun keng ma’noli ustunlik rivojlanadi. Uning ovozi yer va osmon orasidagi borliqqa eshitilar edi. Baxning simfonik omegasini aynan xalq tashkil qilar edi. Baxning musiqalari ommobop xalq uchun edi. Uning asosiy protestanlik Xorali Engels tomonidan “18 davr Marseleza” deya asri nom berildi. Nemis musiqachilarining bir necha avlodlarigacha Xoralni o‘z asarlarida foydalandilar. Bax o‘zining ijodida buyuk umumiylilikni Xoral musiqasiga bir necha davr yondashdi.

Baxning Oratorial kontata madaniyati janri xalq musiqiy materiallar asnosida o‘tdi. Baxning simfonizmining ayrim tomonlarini ko‘rib chiqamiz. Bu voqeylikning ko‘p belgilari mavjud. XVIII asr revolyusion burjua davrida Betxoven tarixiy arenaga chiqqan paytida, nafaqat konstansion xalq ijodi balni harakat to‘g‘riligi bilan qo‘shiqlar yaratilishiga sabab bo‘ldi, bunday da’vat etishlar 1772 yili Fransuz Marselezasida alangali jarangladi.

XVIII asr Yangi revolyusion gimni Marselezasi protestant Xorali singari Engels tomonidan (XVIII asr Marselezasi) deb nomlangan “Einfeste Burg ist unser Golf” ikala davrning ajralmas xalq musiqiy yodgorligidir. Betxoven oldida ijodkorona 2 ta masala turardi: o‘zining asarlarida nafaqat eskirgan feodal tizimiga qarshi balki shaxs erkinligi chegaralangan burjua yuqori falsafasini taqqoslaydi. Bu Betxovenning simfonizmining asl mohiyati. Asosiy mohiyati chuqur muammoliligi kompozitorlik musiqiy dialektik fikrlashini xarakterlaydi, lekin Betxovenning to‘la

musiqiy shaklini bermay: muammo bilan bir qatorda Betxovenning sifoniyasi buyuk birdamlik erkinligida u ijodiy amalda mulohazali butunlikni yechadi. Betxoven simfonizmi bo‘limli ijodga aylanadi. Simfonizmi bo‘linma kuchida jo‘r urib va Betxoven ijodi yyetukligi shu yerdan boshlanadi. Betxoven simfonizmi tantanali suratda ijodiy mehnati bilan bo‘lim yuzasida Tragik qiyofa paydo bo‘ladi.

Xalq kuyining simfoniya dramalarida Betxoven aniq fikrni tasdiqlash, bo‘limning 2 ta farqi ishlatiladi. Xarakter jihatdan olingan bosh musiqiy ishlanmasi qahramonona shaxs ishlatilishida, balki revolyusion energiyasi ajralmas erkinligi aks etishidagi mavzusidadir.

Birinchi kolossa yaratilishi Betxoven ijodi qahramona simfoniya (1804) novatorlik simfonizm belgilarini ko‘rsata bildi. Bu Dunyo musiqiy orkestrining kattakon masshtabidir. Musiqa tilida bu psixologik qiyinchilik tug‘dirmaydi (“Har doim oson” - derdi Betxoven) – u aksincha musiqa obrazini aniqlashtiradi, nozik ish motivini yengillashtiradi. Uning ko‘p qirrali dinamik aksi tomonini ochib beradi. Eng yaxshi simfoniya deya Betxoven “Qahramonlik” deya tan olingan asar edi. Bu baholash 9-simfoniya yaratilishida kompozitor tomonidan aytilgan. Buyuk simfonistning 9-simfoniya fikrlash jihatidan o‘zining oratorlik pishiqligidan chiroyi va aniqligi bilan “Qahramonlik”dan ustun turadi. Uchinchi simfoniya revolyusion qahramonona orkestr janri shakllanishga yo‘l ochadi. Ko‘pgina tomondan 9-simfoniya doir Betxoven ijodi uzlukkan tomoni, bu yo‘l shakllanishi musiqiy orkestr simfoniya yotibgina qolmay, bo‘linma to‘qimalarda ham kuzatiladi.

Betxovenning ijodiy demokratik tomoni dasturi doimiy izlanish, harakatlari bilan chegaralanibgina qolmay, uning oxirgi simfoniya juda keng obrazli turda aks etilib, ammoboplashdi. 3-simfoniya qaraganda 9-simfoniyaning elementlarida kuchli kurash aks etgan. Buyuk kontrast amalga oshirilgan 9-simfoniya – biz birinchi bo‘limdagi tragik yorqinligi va zavqli tugalliga haqida gapiryapmiz bu Bilan bir qatorda barcha qismida uyg‘unlik kuzatilib qahramonning obrazi butun bir asarda quvonch mavzusidagi finalda qahramonona Betxoven simfonizmining musiqiy obrazi kelajak insoniyatning yorqin namoyandasi.

Chexoslovakiya milliy qahramoni o‘zining oxirgi xatlarining birida 1943 yil 31 avgust Berlin gestapo qamoqxonasidan qatl qilinishidan bir hafta oldin shunday deb yozadi. Menga ishonib mening bu ahvolim hecham meni quvonchli kunlarimdan bir lahza ham ayirmadi, u mening qalbimda kunsayin Betxoven motivi singari yashaydi. Odamzod tanasi yarmi chopib tashlangani bilan kamayib qolmaydi. Men judayam xohlardimki bular hammasi tugagandan keyin meni qayg‘u-alam bilan emas, balki shod-xurramlik bilan yod olishsin, chunki men abadiy yashaganman.

Xususan Betxoven asarlari ma’noli qismining cholg‘u asbobiy asarlari merosidir.

Kompozitorning barcha Betxoven ijodining ko‘zga ko‘ringan oralig‘i simfoniya musiqasida. U buyuk yutuqlarining ma’naviy dunyosi Baxning “zavq”, Gyote va Pushkin poeziyasi va Shekspir tragediyasi san’at voqeyligining qatoriga kiradi. Betxoven birinchilardan bo‘lib, simfoniya adabiy va falsafiy fikrlarni

oldinga suradi. Aynan kompozitor simfoniyasi revolsion-demokratik falsafiy yyetuklikni o'z ichiga oladi.

Eng to'liq va yyetuk ifodasini monumental xususiyat birligida topdi. Betxoven simfonizmi venalik klassiklar bilan uzviy bog'liq. Bu sohada ularning uzluksiz an'alarini davom qildirdi. Gaydnning Motsartdagi simfonik asnosi Betxovenning eng mukammal asarlari ammoboplashgan. Venalik klassiklar ijodida simfonik fikrlar asosiy sifat deya qo'llandi. Ular musiqasida "uzluksiz musiqiy ongning bir element" bilan o'ylab bo'lmaydigan va ko'pchilik mustaqil umumlashgan kabi ko'llaniladi.

Motsart va Gaydn simfoniyasi umumlashgan keng xarakterligi bilan ajralib turadi.

Ular o'z davrlarida keng yunalishli rus obrazlarini g'oyalashtirdilar. Betxoven yo'nalishi ko'pgina sungi simfonyaalarini yaaratib motsartning ichki yaqinligiga tayorladilar Betxovenga uning asarlaridagi dramatik, yemotsional kenglik, badiiy uyg'un hamroh yodi nihoyat Betxoven bosh simfonyasi yorqin keng talqinda olib borilganligi XX asr Vena musiqasiga singib bordi. Simfonik madaniyat bu davrda ko'zga ko'rinarli bog'liqligi marifati Betxoven asarlari undan oldingi ijodkorlardan ancha farqlanadi. Butun yashab ijod etgan faoliyaati mobaynida bu ajoyib san'at xalqning ustasi 9 ta simfoniyanı yaratdi. Motsartning 40 dan ziyod asarlari bilan solishtirsak va yanada 100 dan oshiq simfoniylari bilan taqqoslaymiz. Betxoven o'zining birinchi asarini 30 yoshlarida yozdi. O'z davrining an'alarini fortepiano yo'nalishidan chiqmagan holda ijod qildi. Bu holat bir muhit asnosida tushuniladi. Har bir asarning yaralishi butun bir olam tug'ilishi bilan qiyoslanadi. Betxoven simfoniyasi ijodi davomida turlashtirilgan qabul qilingan umumiy o'rni takrorlanuvchi obraz va fikrlar edi. Emotsional ta'sirning fikrlash uygunligi individual mundariyasi Betxoven asarlari asbobi XVIII asr madaniyatida ko'klarga ko'tarilgan. Dunyo musiqiy ijodida har bir uning asari o'z o'rnini topgan.

Birinchi asari boshlang'ich davrining mukammal izlanishlariga olib keladi.

2-, 3-, 5- simfoniylari revolyusion qahramonlik asnosida olib borilgan bo'lsa; 4-, 6-, 7-, 8- simfoniylari o'zining lirik janrdagi hazilomuz qiyofasini naimoyon etgan. Va nihoyat 9-simfoniyaasida Betxoven tragediyasiga mavzusiga kurash asnosi bilan kiritib berildi. U badiiy yorqinlik bilan falsafiy tubida ko'rinadi. Asrning chorak qismida Betxoven o'zining 1-simfoniyaasidan toki 9-simfoniyaasiga qadar ulkan bir yo'lni bosib o'tdi. Milliy – janrli obraz elementlari o'yinli va sho'x shodonlik kamerli erkin orkestr bu hammasi Vena simfoniyasi bilan davrlar maktabiga birlashtiradi. Gaydn bilan uyg'unligi ayniqsa bu yaqqol ko'rinadi. Bu yerda mavzu tuzilishida klassiklarning xarakteriga bog'liq. Vena simfoniyasi-ning tinglovchilari yangi musiqiy qiyofani his qilishdi, va haqiqatdan ham barcha ananaviylik belgilari yashirin kuchni ko'rsatdi.

Ularni kutilmagan ovozi dissonans bayonida yangradi. Asosiy mavzudagi oddiy "raqs" simmetrik chegaralanib qolgan harakat o'rniga o'z oldiga qo'yan maqsadi sari yetaklaydi. Bu davr venalik klassiklar sonata allegrosida ajoyib rollarni yaratdilar. Bu yerda orkestrli tutti rivojlanishida qatnashadi. Mavzuning summerlanishiga qaytalanishiga kirib keladi, ammo bu vaqtda uning tugallanishini

Betxoven yangi mavzuda keskin va yorqin holda aks ettiradi. Uning deyarli elementar gamma sifat kuyida ajoyib tasirli ifoda yashirin. Unga onning fortissimosini tabiiy yanada ko'rgazmali tarraqqiy yetishi. Bu mavzuda fikran Fransuz revolyusiyasi qahramonlik marim va qisman marselezaning ommaviy ko'rgazmali ko'rinishini aks etgan. Partiyani tasiri kata uyin orqali tugallanadi. Keskin kuchli ohanglar (ifodali chiqishlar) ritmik bulinishlar noaniq garmoniyali aksent, dinamik tez o'sishi pianissimo tori fortissimo tutti sining qarishlik hissi jumbushga kelishiga chaqiradi. 3 ta talqinning qayta ishlash ketma-ketligi tashkillashtiriladi to'sqinlikni astoydil bartaraf qilish hissi kuchaygandi. Simfoniyaning ikkinchi qismi *larghetto* (sonata allegro formasidagi) Betxovenning eng tarixiy satirlariga tegishli. Bu qismda ko'zga ko'rinarli musiqiy nafislik davomiyli, endi mavzuning chuqurlashib jiddiyroq va qayg'uli ruhda musiqiy ohang taratadi. Sonata allegrosi butun formasi dramallashtirilgan. Simfoniya ikkinchi qismi Andante kantabeli kon moto XVIII asr hissiy uslubda yozilgan musiqiy iboraning frazeolik detallashtirilgan, ornamentning xilma-xilligi. Mavzu doirasida poetik shakllanadi. Ammo bu tazida Betxoven drama elementlarini keltirgan. Buya shirin eshitilar eshitilmas akkomponement xar tomonlama urganilib kuchli jaranglab asta pasayadi. Andante reprizasi materialning kodaning ma'noli xajmda qisman tugallanadi. Birinchi simfoniya – eng botirona va haqiqiy Betxoven sikllar qismidan.

Tez sur'atda uzlukli yangragan *staccato* keskin tez-tez talaffuz kontrast dinamikasidan bu qism talqinidan ajratadi. Unda aksincha esa maksimal harakatchanlik intiluvchanlikni ta'kidlaydi. Shunday ruhdagi traktovkaning uch qismli shakli an'ana bo'lgan. Xursandchilik aylanasi menuetida xilma-xil komik ruhiyat namoyon bo'ladi. Asarning finalida esa Betxoven an'anaga qaytganday bo'ladi. Ammo orkestr tarkibining ko'payishi Gaydnning simfonik ijodiga qaraganda Betxovenda badiiylik, tartibda o'tkirroq va katta masshtabda kechishini kuzatish mumkin. Betxoven tomonidan oldindan komik taassurot yaratilgan. Betxovenning 1802 yilda ijod qilingan ikkinchi *D-dur* "Geyligeshtad vasiyati" simfoniyasi qadimiy dunyosining o'zaro taniqliligini namoyon etadi. Yangi Betxoven simfoniyasi oldinga yetaklovchi ulkan qadam singari takomillashtiriladi. Ikkinchi simfoniya mashhur ikkilik, ya'ni an'anaviy yangi jasuronlik seziladi. Bunda qisman uning Motsart simfoniyasi bilan yaqinligi ko'zga tashlanadi. Betxovenning ikkinchi simfoniya an'anaviyligida ayrim novatorlik xususiyatlarini keng baholaydilar. Katta masshtablar yuksaklikni beradi. Betxovenning eng yoqimli emotsional effekt qabul qilib olishga yetib keladi. Simfoniyaning birinchi qismi nafaol to'lqinlar orqali ifodalansa, asosiy qismi chiroyli yangralishlar bilan ajralib turadi. Uning badiiy ta'siri to'siqlarni bartaraf qilishi bilan bog'liq. Musiqa akkordi konturlar asnosida tashkil topib jonli ritmik tus energiyali harakatda qabul qilinadi. Allegro qismi uzluksiz o'sish orqali namoyon bo'ladi. Intiluvchan harakatni unchalik katta bo'lmagan ifodalash chegaralab qo'yadi. Musiqiy ohangning ideal davomiyli poetik misrani eslatuvchi, mayda nafis iboralashtirilgan uslubini ta'sirlantirilganida ko'rish mumkin. Chuqur past registrlil violonchellar, altonlar va kontrabaslarning ishlatilishi, uchinchi qismida esa skerso shakli yaratiladi. Harakatning qo'pol,

kutilmagan, o'zgarmas shakli Betxovenning skerso natijasi. Jonlantirilgan yumaristik harakatlar finalga butun his bilan kiritilgan ko'pgina ta'sirli tuzilishlar Vena klassiklarining o'ziga xos uslubi bilan amalga oshirilgan.

Mavzu uchun savol va topshiriqlar

1. Vena klassik maktabi namoyondalari haqida nimalarni bilasiz?
2. Yozef Gaydnning simfonik musiqasi haqida gapirib bering.
3. Gaydn ijodiy faoliyatining birinchi davri.
4. Gaydn ijodiy faoliyatining ikkinchi davri.
5. Gaydnning Esterxazi saroyidagi faoliyati nimalardan iborat edi.
6. Uning ilk yozgan simfoniylari qanday nomlangan edi.
7. Gaydnning "Xayrlashuv simfoniya"si xususida nimalarni bilasiz.
8. Gaydnning 80-yillarda Parij simfoniylari deb atalgan olti simfoniya sirasiga qaysi simfoniylari kiradi? Ular haqida nimalarni bilasiz.
9. Gaydn mashhur London simfoniylari haqida nimalarni bilasiz.
10. Gaydn ijodining uchinchi, so'nggi davri haqida gapirib bering.
11. Gaydnning umumiy simfoniylari soni nechta ?
12. Gaydnning vokal musiqasi sirasiga kiruvchi asarlaridan nimalarni bilasiz.
13. Motsartning hayoti va faoliyati xususida so'zlab bering.
14. Yosh Motsartning Yevropa bo'ylab sayohatlari xususida gapirib bering.
15. Motsartning Zalsburg davri haqida nimalarni ayta olasiz.
16. Motsartning Vena davri ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.
17. Motsartning "Idomeney" operasi qaysi kompozitorning uslubiga tayanib yozilgan edi. Bu asar haqida nimalarni bilasi.
18. Motsart italyancha mavzularga operalari qaysilar, ular haqida gapirib bering.
19. 1788 yilning yozida Motsart o'zining simfonik musiqa sohasidagi eng ulug'vor asarlari bo'lmish so'nggi 3 ta qaysi simfoniylarini yaratdi ?
20. Bu simfoniylari haqida nimalarni bilasiz.
21. Motsartning "Sehrli fleyta"si qanday janrda yozilgan? Bu asari haqida nimalarni bilasiz.
22. Motsartning vokal musiqasi haqida nimalarni bilasiz.
23. Motsartning cholg'u musiqasiga kiradigan qanday asarlarini bilasiz?
24. Betxovenning simfonik ijodi xususida nimalarni bilasiz.
25. Betxovenning qahramonlik mavzusida yozilgan simfoniylari qaysi asarlarida aks etgan.
26. Uning lirik janrda yozilgan hazilomuz qiyofani ifodalovchi simfoniylari qaysilar?
27. Betxovenning ikkinchi *D-dur* "Geyligeshtad vasiyati" simfoniya haqida nimalarni ayta olasiz.
28. Betxovenning asarlaridan nimalarni bilasiz.

Mavzu: Musiqiy romantizm namoyandalari

Reja:

1. Frans Shubert.
2. Robert Shuman.
3. Frederik Shopen.
4. Ferens List.

Romantizm – san’atga nafaqat yangi mavzu va yangi qahramonlarni olib keldi, balki, yangi musiqa formalarini ham olib kirdi.

XIX asr musiqa ma’daniyatining eng yorqin namoyondalaridan biri Frans Shubert buyuk avstriya kompozitori hisoblanadi. Revolyusiya va Napoleon jangi Yevropadagi Avstriya imperiyasiga ham ozgina bo’lsa ham o’z ta’sirini o’tkazmay qo’ymadi. Gabsburg monarxiyasi ko’pmillatli “lokust” davlati edi. Bu yerda avstriyalik nemis, chex, slovak, xorvat, venger, italyan va boshqa millat xalqlari yashagan.

Avstriyada yashovchi nemislar son jihatidan kamchilikni tashkil etsa ham, ular shu yerda yashaydigan boshqa xalqlarni boshqarar, bu xalqlar qadim-qadimdan qon-qarindoshlik rishtalari bilan bog’langan edi.

Gabsburg imperiyasida yashovchi xalqlar, o’zlarini mustaqilligiga erishishni judayam istashardi.

Bu vaqtga kelib Gabsburgni kansler Metternix boshqarar edi. Uning uchun urush va revolyusiya muhim edi. Burjuaziyaning ahamiyatli qismi olib borilayotgan siyosatdan norozi edi.

Shubertning ijodi XIX asrning 20 yillariga to’g’ri keladi. Bu paytda ozodlik, erkinlik, tenglik haqida tasavvurga ham keltirib bo’lmasdi. Odamlar esa o’zlarining oila tashvishlari bilan ovvora bo’lib qolgandilar. Ana shunday achinarli turmush tarzi Shubert asarlarida o’z aksini topgan edi.

Lekin bu paytda kompozitor yashayotgan Vena nafaqat Avstriyaning, balki, butun Yevropaning eng yirik mamlakatlaridan biri edi.

Bu yerga o’sha vaqtning eng mashhur kompozitorlari ko’chib kelishgan edi. Vena teatrining sahnasida operalar, simfonik va kamer asarlar namoyish etilardi.

Virtuozlar o’z mahoratini isbotlash maqsadida turli xil musobaqalar o’tkazib turar edilar. Bu yerda dunyoga mashhur Gaydn, Motsart, Betxovenlar yashab, ijod qilishgan.

Shubert asarlaridagi barcha qahramonlar Avstriyadagi siyosiy tartibni noto’g’ri ekanligini tubdan his etardilar.

Frans SHUBERT (1797-1828)

Frans Shubert 1797 yili Venaning Lixental shaharchasida tug’ilgan. Shubertlar oilasi juda katta bo’lib, Frans 14 farzand ichidan 12chisi edi. Lekin 14 nafar farzanddan faqatgina 5tasigina tirik qoladi. Shubertning otasi maktabda o’qituvchi bo’lib, u dehqon oilasidan edi. Shubertning oilasi musiqani juda yaxshi ko’rganligidan ularning uyida har doim musiqa oqshomlari bo’lib turar edi. Uning otasi violonchelda, akalari esa boshqa musiqa cholg’ularida ijro etishardi. Fransda musiqaga bo’lgan iqtidorni ko’rib, uning otasi Frans Teodor va uning akasi Ignats kichik Shubertni skripka va fortepianoda chalishga o’rgatishdi. Tez orada Shubert oilaviy musiqa oqshomlarida ijro eta boshlaydi.

Frans judayam chiroyli ovoz sohibi bo'lib, u cherkov xorlarida yakkaxon partiyalarni kuylar edi. Uning otasi o'g'li bilan juda ham faxrlanardi. Frans 11 yoshga to'lganida, uni Konviktdagi cherkov qo'shiqchilarini tayyorlovchi maktabga taklif etadilar. Maktabdagi shart-sharoitlar Shubertning musiqa qobiliyatlarini yanada rivojlantirishga katt yordam beradi. U maktabdagi o'quvchilar orkestrida 1-skripkachilar guruhida ijro qiladi va ba'zi paytlarda dirijyorlik ham qiladi.

Shubert juda ham turli xil musiqa janrlari, simfoniylar, uvertyuralar, kvartetlar, turli xil vokal va boshqa asarlar bilan tanishadi. Motsartning "sol minor simfoniyasi" Shubertda katta taasurol qoldiradi. Lekin Betxovenning musiqa asarlari uning asarlari uchun namuna bo'lib xizmat qiladi.

Bolalik paytidanoq Shubert asarlar yaratishni boshlaydi. Uning birinchi yaratgan asari fortepiano uchun yozilgan fantaziya va bir qator qo'shiqlar edi.

Yosh kompozitor juda ko'p asarlar yozdi, ba'zi vaqtlarda u darslarga kirmasdan ijod bilan mashg'ul bo'lardi. Bu yosh kompozitorning iste'dodini ko'rgan mashhur saroy kompozitori Salyerida unga nisbatan qiziqishi uyg'onadi. Salyeri Shubert bilan bir yil davomida shug'ullanadi va bunda u garmoniya va kontrapunkt fanilaridan tahsil oladi. Salyeri tez orada Shubert musiqa to'g'risida hamma narsani bilishini ma'lum qiladi. Bu vaqtga kelib Shubertning bir qancha asarlari ommaga taqdim etiladi. 1813-yilda u o'zining birinchi simfoniyasini yaratadi.

Yillar o'tgani sari Shubertning musiqaga bo'lgan iste'dodi uning otasida xavotir va qo'rquv uyg'otadi. Chunki Teodor o'zi musiqani sevishga qaramay, musiqa bilan shug'ullanib pul topish qiyinligini bilgani uchun ham o'g'liga musiqa bilan shug'ullanishni, hattoki, bayram kunlari uyga kelishini ta'qiqlab qo'ygan edi. Lekin uning musiqa bilan shug'ullanishiga hech qanday to'siqlar to'sqinlik qila olmadi.

Shubert konviktdan ketishga qaror qiladi. Bu yerdagi zerikarli darslar, kitoblar, umuman hamma-hammasidan voz kechib, ozodlik sari ketishni xohlar edi va butun hayotini faqat va faqat musiqaga bag'ishlashni istardi. 1813 yil 28 oktabrda Shubert o'zining birinchi "Re major" simfoniyasini tugatadi.

Shubertning otasi ikkinchi marta uylanganidan so'ng, uni o'zining maktabiga ishga taklif qiladi. Shubert majburan bunga rozi bo'ladi va bu ish unga yoqmasa ham, unga kam maosh to'lashsa ham, bu yerda u uch yil mobaynida ishlaydi.

U bu yerda ustoz yordamchisi bo'lib, boshlangich sinflar o'quvchilariga grammatikadan dars beradi. Bu vaqtga kelib Venada eng mashhur kompozitorlardan biri Rossini o'z ijodining yuksak darajasiga ko'tarilgan edi. Keyinchalik Shubert uning uslubi bo'yicha bir qancha operalar yaratadi. Lekin uning asarlari muvaffaqiyatga erishmaydi, eng omadlilari ham ko'pi bilan 12 kun davom etardi.

Shubert nihoyat o'z iste'dodini boshqa yo'nalish, boshqa uslubdaligini tushunib yetadi. Uning yangi musiqalar yaratish istagi kundan-kunga ortib boradi.

1814 yildan 1817 yilgacha bo'lgan vaqt Shubert hayotining og'ir kunlari hisoblansa ham, shu yillar mobaynida bir qancha asarlar yaratadi. Birgina 1815

yilning o'zida Shubert 144 ta qo'shiq, 4 ta opera, 2 ta simfoniya, 2 ta messa, 2 ta fortepiano uchun sonata, torli cholg'ular uchun kvartet yaratadi. Bu asarlari orasida tragik si-bemol major 5-simfoniyasi, "Rozochka", "Margarita za pryalkoy" va "Lesnoy sar" qo'shiqlari juda mashhur hisoblanadi. Uning "Margarita za pryalkoy" qo'shig'i monodramma hisoblanadi.

"Lesnoy sar" drama hisoblanib bir qancha ishtirokchilar tomonidan ijro etiladi. Bu ishtirokchilarning hammasi turli xarakterga ega bo'lib, bir-biridan keskin farq qiladi. "Bu asarning yaralishi tarixi juda qizik bo'lgan" deb, uning do'sti Shpaun eslaydi: «Bir kuni men do'stim Shubertning uyiga bordim, do'stim qo'lida qandaydir kitob bilan uni baland ovozda o'qigan holda xonaning u yog'idan bu yog'iga yurar edi. Bu asar "Lesnoy sar" edi. U birdaniga stolga o'tirib, nimalarnidir yozishni boshladi va qiska vaqt ichida juda ham chiroyli ballada tayyor bo'ldi. Shu tariqa "Lesnoy sar" asari tayyor bo'ldi deb aytgan. "Lesnoy sar" drammatik asar hisoblanib, u askar va uning kasal farzandi haqidagi turli voqea va hodisalar ilgari suriladi. Asar musiqasi dam sokin, dam xavotirli, dam tragik obrazlarda ijro etilishi, asarning o'ziga xosligidan dalolat beradi.

Uning ballada va romanslarida eng ahamiyatli rolni tabiat sahnasi o'ynaydi. "Priyut" romansining to'lqinlarga boy musiqasi, asar qahramonlarining ichki tuyg'ulari, dengizning kuchli oqayotgan to'lqinlari misolida ifodalanadi. Otasining Shubertni oddiy o'qituvchilik bilan shug'ullanishini istashiga qaramay, Shubert bu safar qolgan hayotini musiqaga bag'ishlashga qaror qiladi va maktabdan ketadi.

Uni hattoki otasi bilan urishib qolishi ham to'xtatib qololmaydi. Qiska muddatli lekin sermazmun umrini Shubert musiqaga bag'ishlagan edi. U moddiy tarafdin qiyinchiliklarga qaramay deyarli har kuni yangidan yangi asarlar yaratardi.

1816 yil Shubert Laybaxdagi musiqa direktori lavozimiga o'tirishni iltimos qiladi, lekin Salyeri uni qo'llab quvvatlamagani sababli bu lavozimni egallay olmaydi. Ammo shu yili Shubert "Prometey" kontatasi uchun 100 florin pul oladi. Bu pullar uning asari uchun olgan birinchi maoshi edi.

Moddiy tomondan yetishmovchiliklar Shubertni sevgan qiziga uylanishiga to'sqinlik qiladi. Tereza Groub – cherkov xorida kuylardi. U tashqi ko'rinishidan aqlsiz, unchalik chiroyli bo'lmasa ham, kuylaganida uning yuzidan nur yog'ilardi. Lekin beshafqat hayot ularga yon bosmadi. Terezaning onasi qizini otasiz, muhtojlikda o'stirgani sababli hamma umidi qizini – o'ziga to'q oilaga turmushga berish edi. Tereza ham onasiga qarshi chiqa olmay qandolatchi yigitga turmushga chiqadi va uzoq vaqt baxtli hayot kechirib 78 yoshida vafot etadi. Shubert o'zining kundaligiga "O'ziga yaxshi do'st topgan inson yana ham baxtliroqdir, lekin o'sha do'stlikni xotinida topgan inson yana ham baxtliroqdir" deb yozgan edi. Shubert umri davomida bir qancha do'stlar orttiradi, bu do'stlari uning uchun ko'p yaxshiliklar qilishgan. Mana shunday do'stlardan biri Frank Fon Shober bo'lgan. Shober boy oiladan bo'lib, o'zi medik edi. Shoberning oilasi musiqani juda yaxshi ko'rishgani uchun ular Shubertni tez-tez uylariga taklif etardilar. Shoberlarning uyida Shubert dunyoning mashhur baritoni Mixael Fogl bilan tanishadi. Fogl Shubertning ko'p asarlarini kuylab ularni mashhurlik darajasiga yetkazgan. Bir qancha yillar mobaynida Shubert bir u, bir bu do'stinikida yashab yurar edi.

Uning eng yaxshi do'stlari Shpaun va Shtadler hisoblangan. Keyinchalik ularning qatoriga Shober, Shvind, Mayrxofur ham qo'shiladi.

Shubert kalta bo'yli, ixchamgina bo'lishiga qaramay istarasi issiq, yoqimli inson bo'lib, uni jigarrang sochlari, nurli yuzi, uning tashqi ko'rinishiga ko'rk bag'ishlab turardi. Do'stlar uchrashganda turli xil adabiyotlar haqida maslahatlashar, oldingi va zamonaviy she'riyatni solishtirishar va ko'p masalalar yuzasidan bahslashar edilar. Ba'zan bunday uchrashuvlar Shubertning ijodiga bag'ishlanib, bunday uchrashuvlarni "shubertiada" deb atardilar. Bunday oqshomlarda Shubert fortepiano yonidan ketmas, shu vaqtning o'zida yangi ekosezlar, valsar, lendlerlar va boshqa turli asarlar yaratardi.

1817 yilda u "Forel" va "K muzike", "4-simfoniya" kabi asarlarini yaratadi. Shubertning asarlari odamlar orasida mashhur bo'lishni boshlaydi. Shubert kuniga o'ntalab qo'shiqlar yozar, u asarlarni shunchalik tez yozib tugutardiki, bir asarni tugatib, yana yangisini boshlab yuborardi. Shubert hattoki bir she'rga yetti xil variantli qo'shiqlar ham yozganligini ko'rish mumkin. Shu davrda u o'zining eng mashhur "Neokonchennaya simfoniya" ("Tugallanmagan simfoniya") va "Prekrasnaya melnichixa" ("Chiroyli tegirmonchi ayol") qo'shiqlar siklini yaratadi.

Shubert qo'shiqlari uning ijodini yuqori cho'qqisini egallab turardi. Nafaqat son jihatidan, balki qo'shiqlar orqali u musiqaga olib kirgan yangilikni ifodalab ko'rsatgan, kerakmas deb qaralgan bu janrni Shubert mukammallik darajasiga yetkazgan.

Uning dunyosi – oddiy, lekin hissiyotlarga ustun bo'ladigan insonlar dunyosi edi. Insonning dilidagi tuyg'ularini, hissiyotlarini na qalam va na so'z bilan, balki, faqat musiqa yordamida ifodalab berardi. Betxovenning qahramonlari – haqiqat uchun kurashuvchi, mustaqil bo'lishga intiladigan xalq bo'lsa, Shubertning qahramonlari – jiddiy va hayotda baxt va quvonchga erishishni xohlaydigan insonlardir. Yana Shubertning qahramonlari oddiy biroz hayotdan norozi, orzulari ushalmagan, lekin ularning yagona va ishonchli do'sti – tabiat bo'lib, ular tabiat bilan sirlashib, suhbatlashadigan insonlardan iborat edi. Shuning uchun, uning qo'shiqlarida ko'llar, o'rmonlar, gullar, qushlar obrazlari ko'p marotaba o'z ifodasini topadi.

"Prekrasnaya melnichixa" qo'shiqlar to'plami bunga misol bo'la oladi. Bu asarni u mashhur nemis shoiri Vilgelm Myuller she'ri asosida yozgan. Bu shunday asarki, u quvonch va romantikaga boy, unda insonning ichki hissiyotlari tasvirlangan. To'plam 20 ta alohida-alohida nomerlardan tashkil topgan. Ularning hammasi bir bo'lib bitta dramatik pyesani tashkil etadi.

Shubertning oxirgi 10 yil ichida yozgan asarlari xilma xil bo'lib, bunda – simfoniylar, sonatalar (forteplano uchun), kvartetlar, kvintetlar, trio, messalar, operalar, va yana bir qancha qo'shiqlar yaratilganini ko'rish mumkin. Kompozitor hayotligida uning asarlari kamdan kam ijro etilgan, ko'pchiligi yozilganicha qolib ketgan. U moddiy tomondan qiyin ahvolda bo'lganligi uchun, uning mablag'i asarlarini nashrdan chiqarishga yetmas edi.

Shubertning birorta operasi namoyish etilmagan, bitta ham simfoniyasi orkestr bilan ijro etilmagan edi. Shubertning mag'rurligi martabali insonlar oldida

bosh egmasligi uni moddiy jihatdan qiynalishining sabablaridan biri edi. Vaqt o'tishi bilan Shubertda hatto fortepiano ham yuk bo'la boshladi, natijada u fortepianosiz ijod qiladi. Uni ijodidaga moddiy yetishmovchilik ham uning serko'lam ijodiga to'sqinlik qila olmadi...

1818 yil u graf Esters bilan tanishadi va uning ikki qiziga musiqadan dars beradi. Lekin graf unga doimiy ish taklif eta olmaydi. Shubertning italyan uslubidagi ikkita uvertyurasi namoyish etiladi va "Egizaklar" operasi uchun unga maosh to'lanadi. 1821 yilga qadar uning asarlari ommaga taqdim etilmaydi, keyinchalik do'stlarining qistovi bilan bor yo'g'i 187 ta qo'shiqlari va boshqa asarlari nashr etiladi. Shunga qaramay Shubertni ko'pchilik tanir, uning musiqalarini sevib tinglashar edi.

Shubertning qo'shiqlari xalq orasida shu darajada mashhur ediki, bu qo'shiqlar insonlar qalbidan joy olishga ulgurgandi. Uning qo'shiqlari mashhur bo'lishining yana bir sababi, bu qo'shiqlarni mashhur bariton Iogann Mixael Fogl ijro etganida edi. Hayotdagi omadsizliklar Shubertning sog'lig'iga jiddiy ta'sir o'tkaza boshlaydi. Uning vujudi kundan kunga holsizlanib boradi. Hattoki, uning otasi bilan yarashib olishi ham ahvolini yengillashtira olmadi. Shu ahvolda ham Shubert kuy bastalashni to'xtatmadi, ammo musiqa yozish uchun uning kuch quvvati tobora susayib borardi. 27 yoshida kompozitor o'zining do'sti Shoberga shunday deb yozgan edi – "Men o'zimni baxtsiz va gadoy insondek his qilayapman". Bu tushkun kayfiyat uni asarlarida ham namoyon bo'ladi, eshitilib turadi. Oldinlari Shubert quvnoq qo'shiqlar bastalagan bo'lsa o'limidan bir yil oldin uning asarlarida tushkunlik ruhi hukmronlik qiladi. Shu davrlarda yaratilgan "Zimniy put" asari shu ruhiyatdan darak berib turadi.

Shubert bunday ahvolga hech qachon tushmagan edi. U faqat sog'inch, qiynoqlar haqida yozardi va o'zi ham sog'inchdan, qiynoqlardan g'am chekardi. U yurakni qiynog'ini, dardini yozardi va bu azoblarni his qilardi.

"Zimniy put" – lirik qahramon va muallifning azoblarini aks ettirgan bo'lib, u bir odamning hayoti, uni sevgan yori tashlab ketganidan so'ng, telbalik darajasiga borib qolishi to'g'risidagi epizodlarni aks ettiradi. 1828 yili Shubertning do'stlari, uning asarlari ijro etiladigan konsert dasturi tashkillashtirishadi. Bu konsert katta muvaffaqiyatga erishadi va Shubertni juda quvontiradi. Konsertdan so'ng Shubertning hayotga bo'lgan intilishi ortsada, lekin undagi tif kasalligi tanasining zirqirab og'riqlariga dosh berolmay 1828 yil 19 noyabrda vafot etadi. Shubertning o'limidan so'ng uning ko'pgina asarlari g'oyib bo'ladi. Shubert Venada Betxoven bilan bir vaqtda yashagan, uni kuzatgan, ammo u bilan tanishishga jur'at etmagan edi.

Shubert 31 yil umr ko'rgan bo'lsa hamki, juda misli ko'rinmagan darajada ijod qildi. U hayotlik chog'ida hech qaysi simfoniyasi ijro etilmagan, 20 fortepiano sonatasidan 3 tasigina taqdim etilgan edi xolos.

Shubert lirik fortepiano miniatyurasining asoschilaridan biri bo'lib, dunyo tarixida buyuk melodiya degan nom qoldirgan.

Robert SHUMAN (1810-1856)

R.Shuman nemis kompozitori, pedagog va taniqli musiqa tanqidchisi. Romantizm oqimining yirik namoyandasi sifatida e'tirof etiladi. Uning ustozlari

Fridrix Vik yosh kompozitordan pianinochi sifatida katta umid qilgan, biroq qo'lini shikast qilgani bois u pianist orzusidan voz kechib kompozitorlik va targ'ibotchilik faoliyati bilan shug'ullandi.

1840 yilga qadar Shumanning barcha asarlari deyarli fortepiano uchun yozilgan edi. So'ngra ko'plab qo'shiqlari, to'rtta simfoniya, opera va boshqa orkestr xor va kamer asarlari nashr yuzini ko'rdi. Musiqa haqidagi bir qancha maqolalari "Yangi musiqa gazetasi"da chop etilgan.

Otasining raiga qarshi 1840 yili Shuman Fridrix Vikning qizi Klaraga uylanadi, uning rafiqasi musiqa bastalash bilan birga katta konsert beruvchi pianist ayol sifatida ham tanilgan, konsertlardan tushgan daromad otasining mablag'ini katta qismini tashkil qilgan.

Kompozitor ruhiy kasallikka duchor bo'ladi. Uning birinchi alomatlari 1833 yili katta depressiya bilan kuzatildi. Joniga suyoq qilish oqibatida (1854) o'z taklifiga binoan ruhiy kasalliklar klinikasiga joylashtiriladi. 1856 yil kompozitor vafot etadi.

Shuman XIX asr taraqqiyparvar romantik san'atning eng yorqin namoyandaligidan biridir. Uning ijodiyotida ma'naviy qashshoqlikka qarshi chiqib, yuksak insonparvarlik, odamgarchilik olamiga chaqiradi. Kompozitor asarlarida yuksak, beg'ubor his-tuyg'ularning chiroyi, kuchi va boyligi kuylanadi. Shuman musiqasining eng xarakterli xususiyatlari - taassurot va fikrlar cheksiz oqimining betoqat ehtirosi va g'ururli mardligi, nafis lirizm va nozli o'zgaruvchanligi bo'lib hisoblanadi.

1830-yillar – Shuman ijodiyotining birinchi rivojlanish payti bo'lib hisoblanadi. Shu davrda kompozitorning eng zo'r fortepiano asarlari yaratiladi. Bulardan miniatyuralar sikllari "Kapalaklar"(1831), "Karnaval"(1835), "Davidsbyundliklar" (1837), "Kreysleriana" (1838), mashhur variatsiyalar sikli – "12 simfonik etyudlar"(1837, 1852), turli xarakterdagi pyesalar to'plamlari – "Fantastik pyesalar"(1837), "Bolalar sahnalari"(1838), "Yoshlar uchun albom"(1848), "O'rmon sahnalari"(1849), hamda fortepiano uchun 3 ta sonata, fantaziya S-dur va boshqa bir qancha asarlarini kiritish mumkin.

"Karnaval" (22 ta pyesadan iborat) to'plami Shumanning g'oyaviy-estetik qarashlarining, ya'ni san'atda va hayotdagi eskilik va chegaralanganlik bilan kurashining namoyonidir. Shuman o'zi va u boshqargan "Yangi musiqiy gazeta" atrofida birlashgan do'stlar va hamfikrlarining davrasini "Davidsbyund" deb atagan edilar (Bibliyada hikoya qilib aytilgan, Dovud shoh san'atkorlarga homiylik qiladi va falastinliklarni yengib oladi). Bundan tashqari, Shuman qaysi-ki san'atkorda jasurlik, oliyjanoblik fazilatlarini ko'rsa, uning izlanishlarini sezsa, uni ham "Davidsbyund" jamoaning a'zosi deb hisoblardi (xususan, Shopen, Berlioz, Mendelson). "Karnaval"da David jamoa a'zolarining musiqiy portretlari tasvirlangan va ularning hammasi falastinliklarga, ya'ni san'atdagi eskilik tarafdorlariga qarshi chiqishlari ko'rsatiladi.

"Karnaval" sfinks deb nom olgan 3 ta qardosh motivdan boshlanadi. Bu motivlar asarning intonatsion asosini yaratadi va har bir miniatyurada turlicha qo'llanilib, sikl pyesalarini intonatsion jihatdan birlashtiradi. Motiv tovushlarining harfiy belgilari Ash degan Chexiya shaharchasini nomini tashkil etadi: acch – as-c-

h, a-(e)s-c-h, (e)-s-c-h-a. Bu shaharchada Shumanning o'sha paytda yoqtirgan fortepianochi qiz Ernestina fon Frikken yashap edi.

Asarda bayramona sahnalar, raqs, maskalar (Pero, Arlekin, Kolombina, Pantalone, "o'yinga tushuvchi harflar") qatorlashib o'tadi. Ikkita qarama-qarshi romantik vals "Kiarina"ni (Klara Vik) va "Estrella"ni (Ernestina Frikken) tasvirlab beradi. Boshqa pyesalarda buyuk musiqachi – Paganini va Shopen – musiqiy portretlari namoyon qilinadi. Shuman o'zining ikkilama obrazi ikkita qarama-qarshi avtoportretida – "Evsebiy" (nafis, xayolparast, lirik shaxsning obrazi) va "Florestan" (tez g'ayratga keluvchi, bebosh quvonch odam obrazida) gavdalanadi. Siklni yakunlaydigan "Davidsbyundliklar marshi" asarning musiqiy-dramaturgik va g'oyaviy avji hisoblanib, romantik qalbning kuchi va rom bo'lmaydigan g'ayratini ifodalaydi.

Shuman "Kapalaklar" siklini Jan Pol adabiy romanidagi maskarad sahnasidan ta'sirlanib yozgan. Bu asarida Shumanga xos bo'lgan vokelikni g'alati tarzda qarama-qarshilik bilan va turlicha aks ettirishga qiziqishi ifodalandi.

"Davidsbyundler" siklidagi qarama-qarshi – goh jo'shqinli romantik yoki hazilkash, goh muloyim, xayoliy kayfiyatlar Florestan va Evsebiy ismlari bilan bog'liqdir.

Qarama-qarshiliklarning taqqoslamasi "Kreysleriana" siklining ham dramaturgik asosini tashkil qiladi. Bu sikl 8 ta "fantaziya"dan iborat. Uning nomi yozuvchi A.Gofman asaridagi qahramonning – "devona kapelmeyster" Ioganes Kreysler ismidan kelib chiqadi.

Shuman o'z vokal ijodiyotida Shubertning lirik qo'shiq turini rivojlantirdi. Atoqli vokal sikllaridan biri G.Geyne "Lirik intermetssosi"dagi she'rlariga yozilgan "Shoirning muhabbati"dir (1840). Siklning 16 ta qo'shig'ida yurak siqilishining birdaniga o'zgarishlari, xotiralarning mayus go'zalligi, dilafro'z osoyishtalik, chuqur fojialikning momentlari va boshqa emotsional tuslar ifodalandi.

"Ayolning sevgisi va hayoti" siklida (1840, A.Shamisso she'rlari) ayolning kundalik hayotidagi hodisalar – yosh qizning oshiqligi, erga tegish shodligi, ona bo'lish xursandligi, nihoyat o'limining dramasi aks etildi.

"Mirti" qo'shiqlar to'plami (1840) F.Ryukkert, G.Geyne, V.Gyote, R.Byorns, Dj.Bayron so'zlariga yozildi.

"Qo'shiqlar davrasi" to'plami(1840) Y.Eyxendorf she'rlariga yaratildi.

Shumanning balladalarida har xil syujetlar yoritiladi. "Aka-uka – dushmanlar"(G.Geyne), "Musiqachi"(G.K.Andersen), "Bechora Peter"(Geyne), "Ikki askar"(Geyne), va boshqalar.

Musiqaning vokal-cholg'u sohasiga tegishli asarlar (sahna uchun asarlar).

Kompozitor adib Tomas Murning "Lalla Ruk" sharqona ruhda yozilgan romanidagi bir qismi syujeti asosida "Ray va Peri"(1843) oratoriyasini yaratgan. Gyotening "Faust" romani asosida "Faustdan sahnalar"(1853) nomli asarini yaratadi.

Uning birdan bir "Genoveva"(1848) operasi o'rta asrlar afsonasi syujetiga yozilgan.

Shuman 1849 yil Jorj Bayronning “Manfred” dramatik poemasiga bir qator musiqalar, shuningdek, uvertyura va 15 ta musiqiy nomerlardan iborat.

Shuman yaratgan quyidagi 4 ta simfoniya yorug‘, xushchaqchaq kayfiyatlar hukmronlik qiladi.

1-simfoniya “Bahoriy”(1841) tabiatning uyg‘onishini ko‘rsatadi.

2-simfoniya (1846) – odam irodasining kurashi va galabasi tasvirlagan.

3-simfoniya “Reyn”(1850) – eng hashamatli simfoniya, kompozitorning shaxsiy taassurotlari bilan bog‘langan. Ulug‘ Reyn daryosi Shuman uchun – vatan ruhining, nemis milliy hayotining ramzi sifatida qo‘llanilgan.

4-simfoniya (1851) – lirik kayfiyatlar muhrlangan, bayramona final bilan yakunlanadi.

Shuman eng samarali va o‘ziga xos bo‘lgan musiqiy tanqidchilar qatoriga kiradi. 10 yil mobaynida (1834-1844) u “Yangi musiqiy gazeta”ning boshqaruvchisi edi. Shuman jurnalining muhim vazifalari deb musiqiy klassiklarning merosini targ‘ib qilish, zamonaviy musiqadagi badiiy qimmatini bo‘lmagan intilishlarga qarshi kurashish, yangi romantik milliy maktablarni, yosh iste’dodli musiqachilarni qo‘llab quvatlashdan iborat deb hisoblagan.

Uning birinchi maqolasi Shopenga bag‘ishlangan. Bax, Betxoven, Shubert, Shopen, Berlioz, Brams, Mendelson, List asarlari to‘g‘risida to‘g‘ri tushunib zavq bilan yozgan.

Shuman tanqidchiligining xarakterli xususiyati shundaki, bunda samimiylilik va istehzo (kesatib aytish, ironiya)ning uzviy qo‘shilishida namoyon bo‘ladi.

Frederik SHOPEN (1810-1849)

XIX asrning 30 – 40 yillarida jahon musiqasi yangi badiiy hodisalar bilan boyidi. Musika san’ati tarixida Shopen, List va Glinka ijodlari ila yangi sahifalar ochildi. Ular o‘z xalqlari tomonidan to‘plangan ulkan qadriyatlar mohiyatini oydinlashtirgan holda milliy musika maktablarining asoschilari bo‘lishdi. Shu jumladan, Friderik Shopen musiqasi polyak xalqi ruhining ifodasi bo‘ldi. Buyuk kompozitor o‘z hayotining katta qismini vatanidan tashqarida o‘tkazgan bo‘lishiga qaramasdan, butun jahon ahli ko‘z o‘ngida Shopen san’ati uchun shunday o‘zigaxoslik mavjud ediki, bular uni barcha boshqa zamondoshlaridan ajratib turar edi. Uning ijodidagi originallik zamondoshlari tomonidan birdaniga his etilgan polyak milliy manbalariga borib taqaladi.

Shopen ijodidagi eng muhim qirra uning keng omma uchun tushunarli ekanligidir. Shopenning musiqiy asarlari go‘zalligi hamda shaklining ixchamligi bilan birgalikda tinglovchini hayajonga soladigan fikr va tuyg‘ulari bilan ziynatlangan. O‘z zamondoshlaridan farqli o‘laroq, Shopen deyarli faqat fortepiano uchun asarlar yozdi. Undan bironta ham opera, simfoniya yoki uvertyura qolgan emas. Vaholanki, u fortepiano musiqasi sohasida shunchalik ko‘p yorqin yangiliklar yaratib ulgurgan ediki, iste’dodiga shubha qolmagan edi. Shopen uchun fortepiano musiqasi ham ijodiy laboratoriya, ham o‘zining eng a‘lo darajadagi yutuqlari namoyon bo‘lgan soha bo‘ldi.

Shopen ijodida Vatan mavzusi bosh mavqeni tutadi. Uning butun ijodida jonajon Polsha timsoli “qizil ip” bo‘lib o‘tadi. Bular uning buyuk o‘tmishi, milliy

adabiyot obrazlari, zamonaviy polyak maishiy hayoti, milliy raqs va qo'shiqlar ohangi edi.

Friderik Shopen 1810 yil 1 martda Polsha poytaxti Varshavadan unchalik uzoq bo'lmagan Jelyazova Volya degan joyda dunyoga keladi. Shopenning onasi polyak, otasi fransuz bo'lgan. Shopenning oilasi graf Skarbekning imeniyesida yashashgan. Otasi bu xonadonda uy o'qituvchisi vazifasida ishlagan. O'g'li tug'ilganidan keyin Nikolay Shopen Varshava litseyida (o'rta bilim yurti) o'qituvchi bo'ladi va butun oila poytaxtga ko'chib o'tadi. Kichkina Friderik musiqa qurshovida ulg'ayadi. Uning otasi skripka va fleyta chalar, onasi yaxshigina kuylar hamda biroz fortepiano chalardi. Friderik besh yoshga yetganidayoq kattaopasi Lyudvika rahbarligida o'rgangan murakkab bo'lmagan pyesalarni ijro eta olgan. Tez orada Varshavada mashhur bo'lgan chex musiqachisi Voysex Jivniy unga ustozlik qila boshlaydi. Sezgir va tajribali tarbiyachi sifatida u o'z o'quvchisiga mumtoz musiqaga, ayniqsa, I.S.Bax asarlariga bo'lgan muhabbatni singdirdi. Baxning klavir uchun prelyudiyalari hamda fugalari keyinchalik bastakorning ish stolidagi doimiy asarlarga aylangan edi.

Kichkina pianinoning birinchi chiqishi Varshavada, yetti yoshga to'lganida sodir bo'ladi. Konsert juda muvaffaqiyatli o'tadi va tez orada Shopenning nomini butun Varshava biladi. Xuddi shu davrda uning dastlabki asarlaridan biri fortepiano uchun sol minor polonezi nashr etiladi. Boladagi ijrochilik qobiliyati shu darajada tez o'sib boradiki, u o'n ikki yoshida eng yaxshi polyak pianinohilarining birontasidan ham kam emas edi. Jivniy yosh qobiliyat egasi bilan mashg'ulotlar olib borishdan bosh tortadi. Bunga sabab qilib esa unga boshqa hech narsa o'rgata olmasligini ko'rsatadi.

Bola musiqa mashg'ulotlari bilan birgalikda yaxshigina umumiy ma'lumot ham oladi. Bolaligidayoq Friderik fransuz va nemis tillarida erkin gapira olar, Polsha tarixini katta qiziqish bilan o'rganar, badiiy adabiyotni ko'p o'qirdi. U o'n uch yoshida litseyga o'qishga kirib, uch yil muvaffaqiyatli tamomlaydi. O'qish davomida bo'lajak bastakorning ko'p qirrali iste'dodi namoyon bo'la boshlaydi. U yaxshigina rasm chizar, ayniqsa karrikaturalar chizishga juda mohir edi. U mimika sohasida ham shu darajada yorqin qobiliyat egasi ediki, hatto teatr aktyori bo'lishga ham munosib edi. Juda yoshligidanoq Shopen o'tkir aqli, kuzatuvchanligi hamda haddan tashqari qiziquvchanligi bilan ajralib turardi.

Bolaligidan boshlab, Shopenda xalq musiqasiga muhabbat namoyon bo'ladi. Ota-onalarining aytishiga qaraganda, otasi yoki o'rtoqlari bilan shahar tashqarisiga chiqishganida bola xalq ohanglari taralib turgan uy derazasi oldida uzoq qolib ketar edi. Yozgi ta'tilda litseydagi o'rtoqlarining o'tirishlarida bo'larkan, Friderikning o'zi ham xalq qo'shiqlari va raqslari ijrosida ishtirok etar edi. Yillar o'tib, xalq musiqasi kompozitor ijodining ajralmas qismiga aylandi va Lining asl mohiyatini tashkil eta boshladi.

1826-yilda Shopen litseyni tugatib, Varshava konservatoriyasiga o'qishga kiradi. Bu yerda Lining mashg'ulotlariga tajribali pedagog va bastakor Iosif Eysner rahbarlik qiladi. Eysner juda tezlikda o'z o'quvchisining oddiy iste'dod egasi emas, balki favqulodda qobiliyatli ekanligini anglaydi. Uning qaydlari orasida o'zi tomonidan yosh musiqachiga berilgan qisqacha tavsif saqlanib qolgan edi, bunda

quyidagi ta'riflar keltiriladi: "G'ayratli, qobiliyatli, Musiqiy daho". Bu vaqtga kelib, Shopen allaqachon Polshaning eng yaxshi pianinotchisi sifatida e'tirof etilgan edi. Uning bastakorlik iste'dodi ham kamolga erishadi. Bunga 1829-1830 yillarda orkestr va fortepiano uchun yozilgan ikkita konserti guvohlik beradi. Bu konsertlar (f-moll va e-moll) hozirgacha ham o'zgarmagan holda jaranglab kelmoqda hamda barcha mamlakatlar pianinotchilarining eng sevimli asarlaridan hisoblanadi. Mixail Oginskiy, Karol Kurpinskiy singari bastakorlar qiyofasida yaratilgan milliy an'analarga tayangan holda Shopen o'z polonez va mazurkalarini yaratadi. Shuningdek, kompozitorning 1826-1828 yillar mobaynida yaratgan asarlari orasida Rondo va a-moll 68-mazurkasi, hamda Motsartning fantaziyasiga yozgan variatsiyalari musiqadagi milliy ruh va koloritning yangiligi bilan ajralib turadi.

1829-yilda Shopen Varshavadan Venaga keladi. Uning konsertlari katta muvaffaqiyatlar bilan o'tadi. Kompozitorni birinchi darajali iste'dod egasi sifatida qabul qilishadi va Mosheles, Kalkbrenner, Gers singari o'sha davrning eng mashhur pianinotchilari qatoriga qo'yishadi. Shopen imperator Opera teatrida or. 2 ga variatsiyalar, fransuz bastakori Bualdening "Oppoq ayol" operasidan olingan mavzularga improvizatsiyalari hamda polyak mavzusidagi "Xmel"²³ asarlari bilan chiqishlar qiladi. Shopenning do'stlari va tug'ishganlari uning uzoq muddatli konsert dasturlari bilan safarga chiqishi zarurligini anglab yetishadi. Shopen uzoq vaqtgacha ushbu qadamni qo'yishga ikkilanib yurdi. Uni bo'lajak ishlarga irim bilan qarashlari qiynardi. Unga go'yo Vatanini bir umrga tashlab ketayotganday tuyulaverardi.

U 1830-yil kuzida do'sti Titus Voysexovski bilan birgalikda ikkinchi marta Venaga jo'nab ketadi. Xayrlashuv oldidan do'stlari unga polyak tuprog'i to'ldirilgan ko'zachani sovg'a qilishadi. Hattoki, u bilan o'qituvchisi Eysner juda hayajonli tarzda xayrlashadi. Varshavaning Shopen o'tadigan go'shalaridan birida u o'z o'quvchilari bilan xuddi shu munosabat bo'is yaratilgan xor asarini ijro etadi.

Shopen yigirma yoshga to'lganda, undagi – izlanish, umid, zafarlarga to'la baxtli bolalik ayyomi tugaydi. Irimlar Shopenni aldamadi. U Vatanidan bir umrga judo bo'ldi.

O'ziga Venada ko'rsatilgan munosib ehtiromlarni ko'rgach, Shopen shu yerda o'z konsertlarini boshlashni ma'qul ko'radi. Biroq kuchli taraddudga qaramay, u mustaqil konsert berishni uddalay olmaydi, noshirlar esa uning asarlarini bepul bosib berishga rozi bo'lishadi, xolos.

Kutilmaganda yurtidan tashvishli xabar keladi. Varshavada rus samoderjaviyasiga qarshi polyak vatanparvarlari tashkil etgan qo'zg'olon ko'tariladi. Shopen konsert dasturlarini to'xtatmoqchi va Polshaga qaytmoqchi bo'ladi. U qo'zg'olon ko'targanlar orasida do'stlari, ehtimolki, otasining ham borligini bilardi. Zero, bolalik chog'larida Nikolay Shopen Tadeush Kostushka rahbarligidagi xalq qo'zg'olonida ishtirok etgan edi. Biroq kompozitorga uning qarindosh urug' va do'stlari xatlarida zo'r berib bu yerlarga kelmay turishni maslahat berishadi. Shopenga yaqin bo'lgan kishilar uning ham ta'qib qilinishi

²³ Xmel - bu so'zning ikki ma'nosi bo'lib, 1) o'simlik; 2) sarxushlik ma'nolarini anglatadi

mumkinligidan cho‘chishardi. Bundan ko‘ra, uning tinchlikda yashagani va Vataniga o‘z san‘ati bilan xizmat qilgani afzalroq edi. Bastakor chuqur qayg‘u bilan bu fikrlarga bo‘ysunadi va Parijga yo‘l oladi. Yo‘lda Shopenni larzaga solgan xabar yetib keladi: qo‘zg‘olon shafqatsiz ravishda bostirilib, uning rahbarlari qamoqqa olingan holda Sibirga surgun qilinadi.

Vatanning fojiali taqdiri haqidagi fikrlar bilan bog‘liq holda, hali Parijga kelmasidanoq paydo bo‘lgan Shopenning mashhur “Inqilobiy” deb nom olgan etyudi yaratilgan edi. Bunda noyabr qo‘zg‘oloni ruhi, shuningdek, g‘azab va qayg‘u mujassamlashgan. Orzularga to‘la bolalik shaxsi yangi obrazlar tragizmi oldida ikkinchi planga suriladi. Vatan mavzusi Shopen uchun yetakchi mavzuga aylanadi.

1831-yilning kuzida Shopen Parijga keladi. Bu yerda u umrining oxirigacha yashaydi. Biroq Fransiya bastakorga ikkinchi vatan bo‘la olmaydi. O‘z turmush tarzi bilan ham, ijodi bilan ham Shopen polyakligicha qoladi. U hatto o‘limidan keyin yuragini Vataniga olib borishni vasiyat qiladi.

Shopen Parijni dastlab pianinochi sifatida “ishg‘ol qiladi”. U tinglovchilarini birdaniga o‘ziga xos va noodatiy ijrolari bilan lol qoldiradi. O‘sha paytlarda Parij turli-tuman mamlakatlardan kelgan musiqachilar bilan to‘lib-toshgan edi. Bu yerda opera teatri san‘atining yulduzlari jamlangan edi. Jumladan, Ober, Galevi, Rossini, Meyerber, Bellini, Donisettilar juda katta shuhrat qozonishgan edi. Mashhur pianinochilar turkumini favqulodda iste’dod egalari – Kalkbrenner, Gers, Talberg, List boshqarardi. Ularning ijrosi ommani lol qoldiradigan texnik mukammalligi, jozibadorligi bilan ajralib turardi. Shopenning dastlabki konsert dasturlari shunday keskin ziddiyatda yangraganligi bejiz emas. Zamondoshlarining xotiralariga ko‘ra, uning ijrosi hayratli darajada ko‘tarinki va poetik bo‘lard. Uning ijrosidagi ifodaviy-texnik jihatlar kam-ko‘stsiz ado etilardi. Shopenning eng kuchli jihati, nodir tovush go‘zalligi, nozik tovushlar rang-barangligida yashiringan edi. Uning ko‘tarinki obrazlari shopencha o‘xshashi yo‘q rubato – bazo‘r ilg‘anadigan taktlararo sekinlashish va tezlashish kayfiyatlaridagi murakkab o‘zgarishlarni berish vositasi bo‘lib, XIX asr romantik san‘atiga xos bo‘lgan tuzilishi bilan ijro usuliga uyg‘unlashib ketardi.

Shopen Parijni maftun qildi, bu bir paytlar Venani Motsart, Betxovenlar egallaganiga o‘xshab ketardi. Listga o‘xshab u ham jahon pianinochilarining eng yaxshisi sifatida e’tirof etiladi. Konsertlarda Shopen, asosan, o‘zi yozgan asarlarini, orkestr bilan birgalikda fortepiano uchun konsert, konsert rondolari, mazurkalar, etyudlar, noktyurnlarni, Motsartning “Don Juan” operasidan olingan mavzular variatsiyalarini ijro etardi. Ayni mana shu variatsiyalar haqida mashhur nemis bastakori va tanqidchisi Robert Shuman Shopenga atab shunday deb yozgan edi: “Bosh kiyimingizni qo‘lga oling, janoblar, huzuringizda daho turibdi”.

Shopen musiqalari xuddi uning konsert chiqishlariga o‘xshab umumxalq zavq-shavqini uyg‘otdi. Faqat musiqiy adabiyotlar noshirlarigina kutib turishardi. Ular Shopen asarlarini nashr etishdi, faqat Venadagi singari bu yerda ham ular bepul bosildi. Shuning uchun dastlabki nashrlar Shopenga daromad keltirmadi. U har kuni besh-olti soatlab musiqadan dars berishga majbur bo‘ladi. Bu ish uni to‘la ta‘minlasa-da, ko‘p vaqt hamda kuch talab etar edi. Keyinchalik, hatto jahon

miqyosidagi bastakor shuhratini olgan paytida ham Shopen o'zini qattiq charchatadigan o'quvchilar bilan mashg'ulotlar olib borishdan voz kecholmasdi.

Shopenning pianinochi va bastakor sifatida shuhrati oshgan sayin uning tanishlari doirasi ham kengayib boradi. Do'stlari orasida List, buyuk fransuz bastakori Berlioz, fransuz san'atkori Delakrua, nemis shoiri Geynelar bor edi. Yangi do'stlar qanchalik afzal bo'lmasin, Shopen ustunlikni har doim vatandoshlariga berar edi. U Vatan haqida, qarindosh-urug'lar va do'stlarning hayoti haqidagi suhbatlarga soatlab quloq tutardi. Bolalarcha qoniqmaslik bilan u polyak qo'shiqlaridan huzur olar, ayrim yoqib qolgan she'rlarga esa ko'pincha musiqa bastalardi. Ko'p hollarda qo'shiqqa aylangan bu she'rlar yana qaytib Polshaga borar va xalq mulkiga aylanib ketardi. Agar uning qadrdon do'sti, polyak shoiri Adam Miskevich kelib qolguday bo'lsa, Shopen birdaniga fortepianoga o'tirar va uning uchun soatlab chalishdan tolmasdi. Shopen singari majburiyat yuzasidan xorijda, vatanidan uzoqda yashayotgan Miskevich ham vatan sog'inchi bilan to'lib-toshgan edi. Shopen musiqalarigina bu ayriliq og'riqlarini birozgina yengillashtirar, uni o'sha yoqqa, olis va jonajon Polsha tomonga yetaklardi. Miskevich sharofati bilan "Konrad Vallenroda" asaridagi keskin drammatizm tufayli uning birinchi balladasi paydo bo'ladi. Shopenning ikkinchi balladasi ham Miskevich poeziyasidagi obrazlar bilan aloqador.

Polyak do'stlar bilan uchrashuvlar Shopenga shuning uchun ham qadrli ediki, uning o'z oilasi yo'q edi. Uning boy polyak amaldorlaridan birining qizi Mariya Vodzinskayaga uylanish umidlari yo'qqa chiqadi. Mariyaning ota-onasi qizlarini nomi olamga mashhur bo'lsa ham, tirikchilik uchun mablag'ni bazo'r topadigan musiqachiga berishga rozilik berishmaydi. Ko'p yillar mobaynida u o'z hayotini Jorj Sand taxallusi bilan ijod qilgan mashhur fransuz adibasi Avrora Dudevan bilan bog'laydi. 1838-yil kuzida Shopen Jorj Sand va uning bolalari bilan Mayorka oroliga sayohat qilishadi hamda uning asosiy shahri Palmada to'xtashadi. Mayorkada Shopen yigirma to'rt prelyudiyadan iborat turkumni, *F-dur* ikkinchi balladasini, op.40 polonezlarini, *sis-moll* uchinchi skersosini yaratadi.

Shopen va Jorj Sand bir muddat Marselda to'xtashadi, yozni esa adibaning Noanadagi imeniyesida o'tkazishadi. Noanada Shopen *b-moll* sonatasini tugatadi. Shopenning ikkinchi *b-moll* sonatasi (Motam marshi bilan) ham to'laligicha romantik san'atning oliy darajadagi yutuqlari qatoriga kiradi. Yuzef Xominskiy sonataning dastlabki ikki qismini tavsiflab shunday yozadi: "Qahramonona kurashdan keyin Motam marshi, chamasi, dramaning so'nggi akti sifatida namoyon bo'ladi". Shopen Motam marshiga emotsional xulosa, obrazlar rivojiga dramatik yakun sifatida qaragan. Biz Shopen sonatasida obrazlari rivojlantirilgan bu dramani milliy tragediya, deb aytishga haqlimiz.

Shopenning Motam marshi shu janrdagi asarlarning eng mashhuri sifatida e'tirof etilgan. Ushbu marsh faqat musiqiy adabiyotlar orasidagina emas, balki, butun insoniyat taqdirida ham alohida, maxsus o'rin egalladi, zero, qayg'u va iztiroblar ifodasining bundan ham ko'tarinkiroq, bundan ham go'zalroq, bundan ham fojialiroq mujassamlashgan holati mavjud emas.

30 va 40-yillar Shopen ijodida eng samarali bo'ldi. Bu davrda kompozitor mazmunan eng teran va ahamiyatli asarlarini yaratdi. Jumladan, ikkinchi, uchinchi

va to'rtinchi balladalari, *b-moll* va *h-moll* sonatalari, eng yaxshi polonezlari, shuningdek, polonez-fantaziyalari, ikkinchi, uchinchi, to'rtinchi skerso va boshqa ko'pgina asarlar yaratilgan davr bo'ldi. Italyan *bel cantolaridagi* kantilenalik - operaga xos rechitativ-deklamatsion unsurlar, slavyan qo'shiqchiligi orqali o'zgarib, moslashib shopencha individual melodizmni shakllantirdi. Operadagi teatrallik, manzaraviylik, polyak eposidan ruhlanish natijasida mahobatli qahramonona – epik ko'rinishlarda o'zining murakkab qayta o'zgacha aksini topdi.

O'z xalqining fikr va tuyg'ularini, zamonning yuksak ideallarini aks ettirar ekan, Shopen xalq san'atining ko'p asrlik tajribasi hamda klassiklarning realistik an'analarga tayanadi. Bax fikridagi qat'iyat va mantiq, Motsartga xos shakllardagi go'zallik va tugallik, Betxovendagi drammatizm va simfonik rivojlanish kuchi uning uchun har doim beqiyos namuna kasb etdi. Yangi tarixiy sharoitda Shopen ularning izchil davomchisi bo'la oldi.

Shopenning Parijdagi hayoti baxtli kechmagan bo'lsa-da, uning ijod qilishi uchun qulay bo'ldi. Iste'dodi shu yerda kamolga yetdi. Asarlari nashri endi to'siqqa uchramas, undan dars olish esa katta sharaf, uning chalgan asarlarini eshitish esa saralangan, sanoqli odamlargagina nasib etadigan nodir baxtga aylandi. Bastakor hayotining so'nggi yillari ayanchli kechadi. Uning do'sti Yan Matushinskiy, undan keyin esa jon-u dildan yaxshi ko'rgan otasi vafot etishadi. Jorj Sand bilan bo'lgan bahs va ayriliqlar uni mutlaqo yakka qo'yadi. Shopen taqdirning bunday qattiq dashnomlaridan o'zini chetga ololmaydi. Buning ustiga Shopenni bolaligidan qiynab kelgan o'pka shamollashining xuruji kuchaya boradi. Oxirgi ikki yil davomida bastakor deyarli hech narsa yozmaydi.

O'zining og'ir moddiy ahvolini tuzatish uchun u angliyalik do'stlari taklifini qabul qilgan holda Londonga yo'l oladi. Oxirgi kuchini to'plab, kasal holida u yerda konsertlar uyushtiradi, darslar beradi. Hayajonli kutib olishlar dastlab uni xursand qiladi, unga tetiklik bag'ishlaydi. Biroq Angliyaning nam iqlimi tezda o'zining halokatli ta'sirini o'tkaza boshlaydi. Besaranjom hayot, dunyoviy tashvishlar, bo'sh va mazmunsiz ovunishlar uni holdan toydira boshlaydi. Shopenning Londondan yozgan maktublari uning qayg'uli kayfiyatini, gohida esa iztiroblarini aks ettiradi. "Men esa behuzur bo'lishni ham, xursand bo'lishni ham bilmayman, nimanidir his qilishdan tashqaridaman, faqat xo'rlikni tiyaman hamda bularning barchasi tezroq tugashini istayman, xolos", deb yozgan edi u o'z do'stlaridan biriga.

Uning Londondagi so'nggi konserti (bu konsert uning hayotida ham so'nggi konsert bo'lib qolgan) polshalik muhojirlarga bag'ishlangan edi. Shifokorlar maslahatiga ko'ra u shoshilinch tarzda Parijga qaytadi. Bastakorning so'nggi asari fa minor mazurkasi bo'lib, uni muallifning o'zi ijro eta olmas, faqat qog'ozdagina aks ettirgan edi. Uning iltimosiga ko'ra, Polshadan katta opasi Lyudvika keladi. Shopen opasining qo'lida jon beradi.

Shopenni dafn etish marosimi tantanali tarzda o'tadi. Parijning eng mohir artistlari u yaxshi ko'rgan Motsartning Rekviyemini ijro etishadi. Uning o'z asarlari ham yangraydi, ular orasida orkestr ijrosidagi si bemol minor fortepiano sonatasidan Motam marshi ham bor edi. Do'stlari uning qabriga jonajon polyak tuprog'i solingan ko'zachani ham keltirishadi. Shopen Parijda, o'z do'sti

Bellini qabri yoniga dafn etiladi. Uning yuragi esa, o‘z vasiyatiga ko‘ra, idishga solinib Polshaga, Varshavaga keltiriladi, u hozirgacha ham Ilohiy Xoch kostelida ehtiyotkorona saqlanib kelinmoqda.

Ferens LIST (1811-1886)

Ferens List – buyuk venger kompozitori, pianinochi, dirijyor, Vengriya musiqa san’ati rivojiga katta hissa qo‘shgan jamoat arbobi. Listning taqdiri shunday bo‘ldiki, u Vengriyani juda erta tark etadi. Kompozitor umrining ko‘p yillarini Fransiya va Germaniya shaharlarida o‘tkazdi.

San’atkor List doimo o‘zining venger ekanligini ta’kidlagan. U o‘z xalqi, Vatani bilan faxrlanib, doimo venger musiqa madaniyatini qo‘llab-quvvatlagan va rivojlantirishga harakat qilgan. Hayoti davomida List venger mavzusiga ko‘p murojaat qiladi. Buni kompozitor tomonidan yaratilgan bir qancha asarlarida ham ko‘rish mumkin. Jumladan, “Venger uslubidagi qahramonlik marshi”, “Vengriya” kantatasi, bir nechta “Venger milliy kuylari” daftari, vatan obrazlari bilan bog‘liq uchta simfonik poema, “Qahramonlar haqida girya”, “Vengriya”, “Gunnlar jangi”, xalq ohanglari qo‘llanilgan erkin shaklli venger rapsodiyalari, Vengriyaning mashhur arboblari SH.Petefi va M.Vereshmartilarning musiqiy xarakteristikasidan iborat “Venger portretlari” fortepiano uchun mo‘ljallangan qo‘shiqlar turkumini keltirish mumkin. Shuningdek, Venger mavzularini quyida damli cholg‘ular uchun maxsus yozilgan asarlarida ham eshitish mumkin, masalan, “Gran ibodati”, “Muqaddas Yelizaveta haqida afsona”, “Venger toj kiyish marosimi” messasi va boshqa bir qancha asarlarini keltirib o‘tish mumkin.

Listning Vengriya bilan bo‘lgan aloqalari haqida uning “Venger lo‘lilari musiqasi” haqidagi kitobida va uning Budapeshtdagi milliy musiqa akademiyasi birinchi prezidenti etib tayinlanishi (1875) guvohlik beradi.

List – musiqiy romantizmning eng yorqin namoyandasi. U kompozitor sifatida turli g‘oyaviy qarama-qarshiliklar, ziddiyatlar va romantik estetikaning ta’sirini ham boshidan o‘tkazgan edi. Listning o‘zi ham ziddiyatlardan xoli emas edi. Ijod qarama-qarshiligi bir tomondan dasturiylikka, musiqa aniq obrazlilikiga intilishida ko‘rinsa, ikkinchi tomondan bu vazifalarni bajarishda reallikdan uzoqlashish namoyon bo‘ladi.

Listning dasturiylikka munosabati progressiv hodisa edi. Kompozitor o‘z san’ati bilan uni qadrlaydiganlarning tor doirasi bilan cheklanmay, tinglovchilarning keng ommasi bilan so‘zlashishni istardi. Chuqur fikrlar va tuyg‘ularni gavdalantirishga harakat qilib, u ko‘pincha abstraksiya, noaniq falsafa to‘qish holatiga tushib qolar va shu sababli beixtiyor tarzda o‘z asarlarining ta’sir doirasini cheklab qo‘yardi. Lekin ularning eng yaxshilarida dasturning bunday umumiy noaniqligi va noravshanlik yengib o‘tilardi. List yaratgan musiqa namunalari aniq va tushunarli, mavzusi ta’sirli va ravshan, shakli aniq edi. Dasturiy an’analar Listning ko‘plab transkripsiyalarida ko‘zga tashlanadi, negaki, ular opera va romanslarning aniq syujeti bilan bevosita bog‘liq. Listning venger xalq hayoti manzaralarini aks ettiruvchi rapsodiyalari ham dasturiy asarlar hisoblanadi.

Listning dasturiylik tamoyillari Berlioznikidan farq qiladi. Berlioz simfoniyasida syujet rivojini bayoniy uslubda bersa, Listni ko‘proq asosiy poetik g‘oyaning umumlashmasi qiziqtiradi.

O‘zining rang-barang topilmalari bilan List melodika sohasini kengaytirgan holda bir vaqtning o‘zida u garmoniya sohasida ham yangiliklar kiritadi. Ferens List – “simfonik poema” janri va “monotematizm” deb ataluvchi musiqiy rifojlanish usullarining yaratuvchisi bo‘lib hisoblangan. Listning fortepiano texnikasi, faktura sohasidagi muvaffaqiyatlari ahamiyatlidir, negaki, List daholig darajasidagi ijrochi bo‘lgan va tarixda unga yetadigani bo‘lmagan.

Ferens List 1811 yil 22 oktabrda Doboryan qishlog‘ida (Vengriya) dunyoga kelgan. Bolaligidan lo‘lilar ohanglari va venger dehqonlarining quvnoq qo‘shiqlariga maftun bo‘lib qoladi. Listning otasi, graf Esterxazining katta yermulkida boshqaruvchi, havaskor musiqachi bo‘lgan va o‘g‘lining musiqaga qiziqishini rag‘batlantirib turgan. Aynan otasi yosh Ferensga fortepiano chalish sirlarini o‘rgatgan. Yosh ijrochi 9 yoshida qo‘shni Shoprone shaharchasida o‘zining birinchi konsertini beradi. Tez orada u Esterxazining ajoyib qasriga taklif etiladi. Bolakayning ijro mahorati graf mehmonlarini shunchalik hayratlantirdiki, bir nechta zodagonlar Listning musiqiy ta‘lim olishi uchun pul to‘lash istagini bildirishadi. Natijada Ferensni o‘z bilimini oshirishi uchun Venaga yuborishga qaror qilishadi. Bu yerda kompozitsiyani A.Salyeridan va fortepianoni Yevropaning yirik pedagogi Karl Chernidan o‘rganadi.

Listning Venadagi debyuti 1822 yil 1 dekabrda bo‘lib o‘tadi. Tanqidchilar hayratda qolishadi va shu kundan e‘tiboran, List uchun shuhrat va to‘la zallar ta‘minlanadi. U mashhur noshir A.Diabellidan vals mavzusiga variatsiyalar yozish taklifini oladi. Shunday qilib, noshir xuddi shu iltimos bilan murojaat qilgan buyuk Betxoven va Shubertlar davrasiga yosh musiqachi List ham qo‘shilib qoldi. Shunga qaramay List (xorijlik sifatida) Parij konservatoriyasiga qabul qilinmagan va o‘z bilimini oshirish maqsadida to‘lovli darslarga qatnaydi. List musiqa nazariyasi bo‘yicha Parijda italyan operasi kapelmeystri F.Pauer va konservatoriya professori A.Reyxdan (millati chex bo‘lgan) ta‘lim oladi.

Listning dastlabki kompozitorlik tajribalaridan biri 1825 yili Grand Operada qo‘yilgan “Don Sancho” yoki “muhabbat qasri” operasi bo‘ldi. Bu vaqtda u konsertlar bilan Fransiya va Angliyaga bir qator safarlarni amalga oshiradi. Otasining o‘limidan so‘ng (1827) List dars bera boshlaydi. O‘sha paytda yosh bastakorlar G.Berlioz va F.Shopen bilan tanishadi. Ularning san‘ati Listga katta ta‘sir ko‘rsatib, Berliozning partiturasidagi milliy-mahalliy boylikni “fortepiano tiliga o‘girish” hamda Shopenning mayin lirizmini o‘zining jo‘shqin temperamenti bilan qo‘shib olib borishni uddalay oldi. List Shopenga bag‘ishlangan ko‘plab nozik va aniq tavsiflar va kuzatishlardan iborat bo‘lgan kitob yozadi.

1830 yil boshida italiyalik virtuoz skripkachi N.Paganini Listning eng yaxshi ko‘rgan san‘atkoriga aylandi. List o‘sha darajada ajoyib fortepiano uslubini yaratishni maqsad qilib oldi va hatto, Paganinining konsert estradasida o‘zini tutishidagi ayrim xususiyatlariga taqlid qilardi. Endi List virtuoz pianinochi sifatida raqobatchiga ega emasdi.

List hissiyotli va jozibali inson bo'lgan. Uning har bir konserti haqiqiy tomoshaga aylanadi. O'z davrida List butun Yevropaning idealiga aylandi va konsert safarlariga uch yil davomida muttasil baland va ommaviy muhokama etiluvchi "romanlar"ga hamrohlik qildi. 1834 yil List grafinya Mari d'Agu²⁴ bilan birgalikdagi hayotini boshlaydi. Ularning turmushida bir o'g'il va ikki qiz farzand tug'iladi²⁵.

1835-yildan 1839-yilgacha List Mari d'Agu bilan Shveysariyadan Italiyagacha katta sayohatni amalga oshiradi. O'zining Shveysariya haqidagi taassurotlarini List "Sayohatchi albomi"(1835–1836) nomi bilan fortepiano asarlari turkumida gavdalantirgan. Bu turkum to'rt bo'limdan iborat bo'lib, birinchi bo'lim – "Taassurot va poetik kechinmalar" deb nomlanadi, bu bo'lim quyidagi yettita pyesani o'z ichiga oladi. Jumladan, "Lton", "Buloqda", "Vallenshtadt ko'lida", "Jeneva qo'ng'iroqlari", "Oberman vodiysi", "Vilgelm Tellning butxonasi", "Psalom" pyesalar jamlanmasidan iborat. Ferens Listning "Sayohatchi albomi"ning ikkinchi bo'limi "Alp yaylovi gullari" kabi nomlangan bo'lsa, uchinchi bo'lim "Parafrazalar"dan iborat.

1837-yilning may oyida List Mari d'Agu bilan Italiyaga jo'naydi. Uyg'onish davri italyan san'ati yodgorliklari ta'siri ostida List tomonidan keyinchalik "Sayohatning ikkinchi yili" shaklida qayta ishlangan quyidagi asarlari yaratiladi. Jumladan, "Nikoh" (Rafael surati bo'yicha), "Mutafakkir" (Mikelanjelo haykali bo'yicha), uchta "Petrarka soneti", "Danteni o'qigach" sonata-fantaziyasi kabi asarlari kiradi.

F.Listning serunum konsert faoliyati 1839–1847-yillar qayd etiladi. Kompozitor Avstriya, Belgiya, Angliya, Fransiya, Vengriya, Shotlandiya, Rossiyada bir qancha chiqishlar qiladi²⁶ va 1849 yilda konsertlar turkumini yaratadi. Mazkur konsertlarda List tomonidan ijro etilgan asarlar ko'lami juda keng bo'lib, shaxsiy transkripsiyadagi turli opera uvertyuralari, shuningdek, "Don Juan", "Figaroning uylanishi", "Iblis Robert", "Gugenotalar", "Norma" operalari mavzulariga parafrazalar, Betxovenning Beshinchi, Yettinchi simfoniylari, Paganini kaprizlari, Bax, Betxoven, Shopen, Shubert, Shumanlar asarlari va ko'plab shaxsiy asarlarini (Venger rapsodiyalari, "Petrarka sonetlari" va boshqalar) mohirlik bilan ijro qiladi.

1842 yilning aprel oyida List Rossiyaning Peterburg shahrida 1843-yil may oylarida esa yana Peterburg va Moskva shaharlarida o'zining konsert chiqishlarini amalga oshiradi. 1847-yil List Ukrainaning Kiyev va Odessa shaharlarida, Moldaviyada, Qora dengizdan Turkiyaga o'tib, Konstantinopolda bir qator konsertlar beradi, keyin esa Ukrainaga qaytib, bu yerdagi Yelizavetgrad shahrida pianist-virtuozning sayohatlari davri o'z yakuniga yetadi.

²⁴ Mari d'Agu – Daniyel Stern taxallusi bilan yozuvchi sifatida bir qancha asarlarga mualliflik qilgan.

²⁵ Farzandlarining kichigi Kozima buyuk pianist va dirijyor G.Fon Bulovga turmushga chiqqan, keyin esa R.Vagnerning rafiqasi bo'lgan.

²⁶ Konsertlardan tushgan mablag' Bonn shahridagi Betxoven yodgorligini barpo etish uchun sarflangan.

1839 yil Mari D'Agui bilan ajrashgach, List polyak pomeshtigining qizi Karolina Vitgenshteyn bilan uchrashadi. 1848 yilning boshida List Karolina Vitgenshteyn bilan birgalikda Germaniyaning Veymar shahriga kelib joylashadi.

Kichik nemis shaharchasi Veymar bir vaqtlar gullab-yashnagan madaniy markaz bo'lgan va List unga san'at poytaxti sharafiga qaytarishni orzu qilgan. List Veymar opera teatri dirijyori etib tayinlanadi. Opera teatriga o'n yillik rahbarligi davrida List turli bastakorlarning operalarini ko'plab sahnalashtirish ishlarini amalga oshirdi. Jumladan, Glyukning "Orfey", "Alsesta", "Armida"; Meyerberning "Gugenotlar"i, Betxovenning "Fidelio"si, Motsartning "Don Juan" va "Sehrli nay"i, Rossinining "Vilgelm Tell" va "Otello"si, Veberning "Freyshyus" va "Evrianta" kabi asarlari sahnalashtirildi.

Veymarda List o'z zamondoshlari operalarini targ'ib etadi. 1852 yili u Berliozning "Benvenuto Chellini", 1855 yili esa Shumannning "Genoveva" operalarini qo'yadi. Shuningdek Vagnerning "Tangeyzer"(1849), "Loengrin" (1850), "Uchar gollandiyalik" (1853) operalari qo'yiladi.

List Fransiya Berliozning romantik uslubi tushunilmagan bir paytda bu bastakor musiqasi kunlarini uyushtiradi. List tomonidan Berliozning "Fantastik simfoniya", "Garold Italiya", "Romeo va Juletta", "Faustni qoralash" va "Rim karnavali" kabi asarlari ijro etiladi. 1856 yilda Motsart tavalludining 100 yilligi munosabati bilan List Venada dirijyorlik qiladi.

Listning adabiy faoliyati yangi musiqani bosma so'z bilan faol targ'ib qilishida namoyon bo'ldi. U Berliozning "Garold Italiya"si, Vagnerning "Tangeyzer", "Uchar gollandiyalik", "Loengrin" operalariga bag'ishlangan maqolalari katta tadqiqot bo'lib, ularda sanab o'tilgan kompozitorlar ijodi va ularning asarlari tahlili berilgan. Veymarda Listning ikkita kitobi yozilgan bo'lib, bular "Shopen" (1849) va "Venger lo'lilari" musiqasi haqida (1854).

Veymar davrida Listning pedagogik faoliyati. Ommaviy chiqishlardan voz kechgach, List o'zini yosh musiqachilarni tarbiyalashga bag'ishladi. List o'quvchilari qatorida yyetuk pianinchi va dirijyor Gans Bulov, pianinchi Karl Tauzig, bastakorlar Petr Kornelius va Ioaxim Rafflar bo'lgan. Butun umri davomida Ferens List 337 nafar o'quvchini tarbiyalagan. Ular orasida rossiyalik o'quvchilar ham bo'lgan (Aleksandr Ziloti, Vera Timanova).

1854 yili List Veymarda "Yangi Veymar uyushmasi"ni tuzdi, 1861-yili "Umumnemis musiqa uyushmasi"ga asos soldi. Ularning vazifasi yangi, ilg'or musiqa san'ati g'oyasini yoyish va buyuk kompozitorlar – oldingi va zamonaviy kompozitorlarning ijodini targ'ib etishdan iborat bo'lgan edi. Veymarda List chex musiqasining buyuk klassigi Bedrix Smetana, Iogannes Brams, venger skripkachisi Edde Remini, rus kompozitorlari A.N.Serov, A.G.Rubinshteyn va boshqalar bilan uchrashadi.

Veymar davrida 12 ta simfonik, 15 ta venger rapsodiya, fortepiano konsertlarining yangi tahriri, "Oliy mahorat etyudlari" va "Paganini kaprizlari bo'yicha etyudlar" yozildi. Shuningdek, h-moll sonatasi ham shu davrda ijod qilingan.

Listning 12 ta simfonik poemasi dasturiy musiqaning go'zal namunalari hisoblanadi. Unda musiqiy obrazlar va ularning tadriji poetik

hamda ma'naviy-falsafiy g'oyalar bilan bog'lanib ketgan. List bir qismli shaklda yozilgan yirik dasturiy asar bo'lgan yangi romantik janr – “simfonik poema” yaratuvchisi bo'ldi. Simfonik poemalarda List tomonidan gavdalandirilgan obrazlar doirasi juda kengdir. Viktor Gyugoning she'rlariga yozilgan “Tog'da eshitganlarim” simfonik poemasida tabiatning ulug'vorligi, insoniy iztiroblar va kechinmalarga zid qo'yishdek romantik g'oyalarni mujassamlashtiradi.

F.List Gyotening yuz yillik yubileyiga yozilgan “Tasso” simfonik poemasida Tassoning hayotligidagi iztiroblari va Lining vafotidan so'ng ulug' iste'dodining zafarli tantanasi tasvirlanadi. “Orfey” (1854) simfonik poemasi Glyukning Veymardagi “Orfey” operasi postonovkasiga uvertyura sifatida yozilgan. Mazkur simfonik poemada List san'at ramziga aylangan frakiyalik xonanda Orfey haqidagi mashhur qadimgi yunon afsonasini gavdalandirdi. “Prometey” (1850) simfonik, poemasi dastlab Garderning “Prometeyning ozod etilishi” dramasi postanovkasiga uvertyura edi. Bu asar xudolardan olovni o'g'irlab, odamlarga tuhfa etgan yunon afsonasi qahramoni Prometeyning azamat obrazi bilan uyg'unlashgan. “Prelyudlar” simfonik poemasi avval Lamartin she'ri asosida yaratilgan bo'lib, Jozef Otranning matni asosidagi to'rt erkaklar xoriga kirish tarzida yaratilgan edi. Keyinroq uni qayta ishlash asnosida mustaqil simfonik poemaga aylantirish jarayonida List Lamartinning “Poetik mushohadalar” she'rini tanlaydi va uning matni musiqaga ko'proq mos kelishini anglab yetadi.

Ferens Listning yana boshqa simfonik poemalarini sanab o'tish mumkin, jumladan, “Mazepa” (1851, V.Gyugo asari asosida), “Bayram jarangi” (1853), “Qahramon haqida yig'i-yo'qlov” (1850 – 1854), “Vengriya” (1854), “Gamlet” (1858, Shekspir tragediyasi bo'yicha), “Gunnlar jangi” (1857, nemis rassomi Vilgelm Kaulbax freskasi bo'yicha), “Ideallar” (1857, Shiller asari asosida) shular jumlasidandir.

F.Listning Veymar davrida ikki dasturiy simfoniya yozilgan. 1854 yilda “Faust” simfoniyasi, u uch qismdan iborat bo'lib, “Faust”, “Gretxen”, “Mefistofel”ni o'z ichiga oladi. 1857 yilda Dantening “Ilohiy komediya”si bo'yicha ikki qismdan iborat simfoniya, bunda “Do'zax” va “Arosat” qismlaridan iborat. Shuningdek, Lenauning “Faustdan ikki epizod”, “Tungi namoyish” va “Mefisto-vals” (1860)asarlari yozilgan.

Rim va ikkinchi Veymar davri 1861-yilda List knyaginya Vitgenshteyn bilan nikohini ilojisiz qilib qo'yayotgan bir qator siyosiy va diniy xarakterdagi g'ovlarni bartaraf etishga umid qilib, Rimga otlandi. Rim katolik cherkovi ularning ittifoqiga fотиha berishdan bosh tortgach, g'ayratli musiqachi charchagan va hayotdan hafsalasi pir bo'lgan holda tarki dunyo qiladi. 1865 yil List abbatlik darajasini qabul qildi va bir necha yirik diniy asarlar yozadi, bulardan “Muqaddas Yelizaveta” (1862), “Xristos” (1866) oratoriyalari, “Venger tojlanish messasi” (1867).

Rim davrida List dunyoviy yo'nalishda ham bir muncha musiqalar yozdi, masalan “O'rmon shovqini” va “Gnomlar yurishi” mashhur fortepiano etyudlari (1862), “Ispan rapsodiyasi” (1863), Betxoven, Verdi va Vagner asarlari transkripsiyalari shular jumlasiga kiradi.

1869 yili List Veymarga qaytadi, bastakor ijodining so‘nggi davri boshlandi. Bu davrda List Vena, Parij, Budapeshtga borib turar edi. Vatani, Budapeshtda u milliy musiqa akademiyasining birinchi prezidenti va o‘qituvchisi etib tayinlangan (1875). Veymarda Listning oldiga ko‘p sonli o‘quvchilar kelishar edi. Jumladan, A.Ziloti, Sofya Metner, Vera Timanova. Listning huzurida A.P.Borodin bir necha marta bo‘lgan. List tashabbusi bilan A.Borodinning simfoniyasi ilk ijrosi Baden-Badenda uyushtiriladi (1880).

List rus bastakorlarini yaxshi ko‘rar va ularning asarlariga ko‘plab transkripsiyalar yozgan edi: “Ruslan va Lyudmila” operasidan Chernomor marshi, Chaykovskiyning “Yevgeniy Onegin” operasi, Alyabyevning “Bulbul”, Rubinshteynning “Azra”sidan polonezlar. List tomonidan Aleksey Tolstoyning “So‘qir mashshoq” matniga melodeklamatsiyasi yozilgan.

Hayotining so‘nggi yillarida List “Sayohatlarning uchinchi yili”ni yozdi. Unda bastakorning Rim taassurotlari aks etgan (“dyeste villas! sarvlari”, “dyeste villasi favvorolari”). So‘nggi davrda List ijodi turli qarama-qarshiliklarda o‘tadi, bunda diniy mushohada unsurlariga ega bo‘lgan musiqiy asarlar bilan birgalikda, musiqiy impressionizm manbalarini ochib beruvchi asarlar ham uchraydi (“Qo‘ng‘ir bulutlar” (1881), “Motam qayig‘i” (1882). Shuningdek List maishiy raqs janri bilan bog‘liq bo‘lgan yorqin asarlar ham ijod qildi. Bunda uchta “Yoddan chiqqan vals” (1881-1883), ikkinchi va uchinchi “Mefisto-vals” (1880-1883), “Mefisto-polka” (1883), “So‘nggi venger rapsodiyalari”ni yozdi. So‘nggi yillarda List ommaviy chiqishlarini qayta boshlaydi. Vagner vafotidan so‘ng 1883 yili List Veymarda xotira konsertini o‘tkazadi. 1886 yil boshida 75 yoshli List Angliyaga boradi, u yerda qirolicha Viktoriya tomonidan qabul qilinadi va uni qadrllovchilar tomonidan hayajon bilan kutib olinadi. Charchagan va o‘zini yomon his qilayotgan List Angliyadan Bayretga har yilgi Vengriya festivaliga keladi. U ana shu shaharda 1886 yil 31 iyulda o‘pka shamollashiga chalinib vafot etadi.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. Musiqiy romantizm deganda nimani tushunasiz ?
2. Asosan xalq musiqasiga murojaatlar qaysi kompozitorlarning ijodida yaqqol namoyon bo‘ldi?
3. Musiqa san’atidagi romantizm badiiy yo‘nalishining asosiy xususiyatlarini tavsiflang.
4. Musiqiy romantizm namoyondalaridan kimlarni bilasiz.
5. Romantik kompozitorlar ijodida qaysi janrlar ustivorlik kasb etdi ?
6. Frans Shubert ijodidan nimalarni bilasiz.
7. Shubert ijodida qanday janr muhim rol o‘ynadi ?
8. Uning ijodidagi qo‘shiqlar to‘plamlari qanday nomlangan ?
9. Robert Shumannning hayoti va ijodi haqida nimalarni bilasiz.
10. R.Shumannning fortepiano ijodi xususida so‘zlab bering.
11. Frederik Shopen ijodiy faoliyatidan nimalarni ayta olasiz.
12. Uning konsert ijrochilik faoliyati xususida nimalarni bilasiz.
13. Unga muvaffaqiyat keltirgan konsert chiqishlari asosan qayerlarda kechdi.
14. Shopenning ijodida eng samarali bo‘lgan davr.

15. Shopenning yuksak mahorat bilan ijro etib kelinayotgan qanday asarlarini bilasiz.
16. Uning asarlaridan nimalarni ayta olasiz.
17. Buyuk venger kompozitori Ferens List haqida nimalarni bilasiz.
18. Listning "Sayohatchi albomi" nomli fortepiano asarlar turkumi xususida nimalarni bilasiz.
19. Listning serunum konsert faoliyati qaysi davrlarga to'g'ri keladi ?
20. Veymar davrida Listning pedagogik faoliyati.
21. Listning 12 ta simfonik poemasi dasturiy musiqaning go'zal namunasi, qaysi asari haqida so'z bormoqda.
22. F.Listning Veymar davridagi ikki dasturiy simfoniyasi haqida nimalarni bilasiz.

MAVZU: XIX asr Yevropa musiqa san'ati

Reja:

1. V.Bellini, G.Donitsetti, J.Rossini.
2. J.Verdi, J.Bize, G.Berlioz, R.Vagner, B.Smetana.
3. A.Dvorjak, E.Grig, I.Albenis.

Bu davrda opera janrida ijod qilgan ilg'or kompozitorlardan – V.Bellini (1801-1835), G.Donitsetti (1797-1848), J.Rossini (1792-1868), J.Verdi (1813-1901)larning ijodiy faoliyatlarida yaqqol namoyon bo'ladi.

Vinchenso Bellini (3.11.1801, Italiya, Kataniya – 23.09.1835, Fransiya, Pyuto) – italyan kompozitori, u 11 ta opera yaratgan. Kompozitor jahon musiqa madaniyati tarixiga belkanto uslubining mohir ijodkori sifatida kiritildi. U italyan operasida o'z yo'li va uslubiga ega kompozitor hisoblanadi. Uning sevimli ilk "Adelson va Salvini" (1825) opera buffasida italyan milliy janri namoyon bo'ladi.

Gaetano Donitsetti (29.11.1797, Bergamo, Lombardiya – 8.04.1848, Bergamo, Lombardiya). Uning ijodida asosan opera, messa, psalm va kantatalar ijod qilinganini ko'rish mumkin. U 24 yillik kompozitorlik faoliyati mobaynida 74 ta opera ijod qildi. Uning ilk operalari "Enriko, graf Burgundskiy" (1818) va "Livonskiy plotnik"(1819) bo'lsa, kompozitorning "Lyubovniy napitok"(1832), "Lyuchiya di Lammermur"(1835), "Favoritka"(1840), "Don Paskuale"(1843) operalari uning shoh asarlari hisoblanadi.²⁷

Joakino Rossini (29.02.1792, Italiya, Pezaro – 13.11.1968, Fransiya, Passi)ning operadagi ijodi Italiyadagi milliy ozodlik harakati bilan bog'liq bo'ldi. Uning operalaridagi kuy tuzilmalarida xalq milliy qo'shiq va raqslarining o'ziga xos jihatlari keng ifodalanadi. Kompozitorning jami 39 ta opera va bir qator kamer va damli cholg'ular uchun yozgan asarlari mavjud bo'lib, uning "Seviliyalik sartarosh" operasi – Italiya buffa operasining cho'qqisi bo'lib xizmat qildi. Bu davrda musiqaning demokratik, realistik xususiyatlari ustivorlik kasb etgan edi. J.Rossinining "Vilgelm Tell" – milliy qahramonlik operasi – uning buyuk opera

²⁷ William Ashbrook. Donizetti and His Operas. – Cambridge University Press, 1983. – P.8-9. (-p.709)

kompozitorligidan darak beradi. Uning ijodida opera-seria janrining qayta yaratilishi namoyon bo'ladi.

Juzeppi Verdi (10.10.1813, *Italiya Ronkola* – 27.01.1901, *Italiya, Milan*) – Italiya musiqasining buyuk klassigi. Uning ijodiy faoliyatida o'z davridagi milliy ozodlik g'oyasining ta'siri ustivorlik qiladi. Verdini opera dramaturgiyasi va musiqa tilidagi realizm va demokratizm uchun kurashi yaqqol namoyon bo'ldi. Uning "Rigoletto", "Trubadur" operalarida ijtimoiy adolatsizlik mavzusi keng targ'ib qilinadi. Bu davrda Italiya operalarining an'anaviy shakllar talqinidagi yangi ko'rinishlari, realistik xususiyatlarni ochib berishda bir vosita bo'lib xizmat qildi. Opera ijodkorligida hayotiy janrlardan keng foydalanildi.

Ayniqsa J.Verdining "Aida" operasida – milliy zulm, inson huquqlari va qadr-qimmat uchun kurash g'oyalari aks etadi.

XIX asr ikkinchi yarmida Parij musiqa san'ati keng ravnaq topdi. Bunda qator opera teatrlarining konsert ijrochilik faoliyatlari sezilarli tus oldi. Bu davr kompozitorlarining operalarida romantikaga moyillik yaqqol namoyon bo'ladi. Ayniqsa bu davrda Fransuz operalarida yuksak romantik ustivorlikni ko'rish mumkin.

Jorj Bize (25.10.1838, *Fransiya, Parij* – 03.07.1875, *Fransiya, Bujival*) – Fransiya musiqasi realistik yo'nalishining vakili. Fransuz romantik kompozitori Jorj Bizening ijodida orkestr uchun asarlar, romanslar, fortepiano pyesalari hamda opera ijodkorligi yaqqol namoyon bo'ladi. Ayniqsa, uning "Karmen" operasi – jahon opera san'atidagi realizm ko'rinishining yuksak cho'qqisidan biridir. Uning negizida xalq orasidan chiqqan inson qadr-qimmat, haq-huquqlarini qaror topishi uchun kurash g'oyalari aks etadi²⁸.

Gektor Berlioz (11.12.1803, *La-Kot-Sent-Andre* – 08.03.1869, *Fransiya, Parij*) – fransuz kompozitori, dirijyor, musiqiy romantizm oqimining yorqin namoyondasi. Uning musiqalarida mavzu va obrazlar yig'indisi. Uning dasturiy simfonik asarlari o'ziga xos ahamiyat kasb etib, bunda mazmun va tasvir kompozitsiyalashuvining o'ziga xos xususiyati: leytmotiv, orkestrni tembrkoloristika bilan boyitish, natijada musiqa cholg'ulari mukammalligiga erishishda yaqqol namoyon bo'ladi. U nafaqat kompozitor sifatida, balki Vagner kabi yangi dirijyorlik maktabiga asos soldi.

Rixard Vagner (22.05.1813, *Leypsig, Reyn* – 13.02.1883, *Venetsiya, Italiya*) - buyuk nemis kompozitori, dirijyor va nazariyotchi. Yorqin opera islohtchisi. Uning opera va simfoniya janrida o'ziga xos ijod yo'li mavjud. Uning ijodining 30-yillarida romantikaga moyillik sezilsa, 40-yillarda yaratilgan operalaridagi romantik lavhalar, jumladan, "Darbador dengizchi", "Tangeyzer", "Loengrin" operalari hamda ularning musiqiy dramaturgiyasidagi realizm ko'rinishlarida yanada yaqqol namoyon bo'ladi. R.Vagnerning 40-yillar oxiri 50-yillarning boshidagi qilgan nazariy ishlari yuksak baholanadi. Vagner ijodidagi g'oyaviy-badiiy qarama - qarshiliklarining keskinlashuvi, inqilobning inqirozga yuz tutish oqibati inikosi sifatida tarixda iz qoldirdi.

²⁸ Jorj, Bize // Ensiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Yefrona. V 86 t. – SPb., 1890-1907.

Berdjix Smetana (02.03.1824, *Litomishl, Chexiya* – 12.05.1884, *Praga, Chexiya*) - Chexiya musiqasining dahosi, milliy musiqa maktabining asoschisi. Uning yorqin ijod yo'li, opera sohasidagi ijodiy faoliyati. Chexiya klassik komediyasiga – “Kelin sotildi” operasidagi optimistik g'oyalari bilan javob beradi. Operaning musiqaviy dramaturgiyasidagi ommaviy va xor sahnalarining roli, bosh qahramonlar (ayniqsa Morjenka)ga berilgan keng xarakteristika operadagi xalq qo'shiqchiligiga yaqin tili uning “Polka”, “Sosedka” asarlarida namoyon bo'ladi.

Antonin Leopold Dvorjak (08.09.1841, *Nelagozeves, Chexiya* – 01.05.1904, *Praga Chexiya*) – buyuk chex kompozitori, musiqiy romantizm davomchilaridan. Chexiya musiqasining yirik vakili, xalq-milliy musiqa san'ati uchun Smetananing safdoshi, simfonik janrning Dvorjak merosi uchun mohiyati, uning xalq qo'shiq san'ati bilan uzviy bog'liq. Xalq maishiy musiqasi janrini simfoniylashtirish borasida uning “Slavyan raqslari”, “Slavyan rapsodiyasi”larida ko'zga tashlanadi. Dvorjak chex klassik simfoniya asoschisi sifatida, u yaratgan 5-simfoniya – chex simfonizmining cho'qqisi hisoblanadi.

Edvard Xagerup Grig (15.06.1843, *Bergen, Norvegiya* - 04.09.1907, *Bergen, Norvegiya*) – Norvegiya musiqa madaniyatining buyuk dahosi. Uning vatan mavzusi ijodida mazmun mohiyat kasb etadi. Ijod yo'lining asosiy bosqichlari sirasiga dramaturg G.Ibsen qalamiga mansub “Per Gyunt” dramasi yozgan musiqasi ulkan ahamiyatga ega. Kompozitor asarlarida xalq yuksak orzularini o'z asarlariga singdirilishi, yorqin afsonaviy obrazlar, lirik manzaralar, janr-hayotiy sahnalar o'z ifodasini topadi (xallit, spring, dans, xullok orkestrlashdagi yorqinlik va ifoda boyligi).

Isaak Albenis (29.05.1860, *Kamprodon, Ispaniya* – 18.05.1909, *Kambo-leben, Fransiya*) – buyuk ispan kompozitori, pioninachi, ispan milliy musiqa maktabining asoschilaridan biri. XIX asr Ispaniya realistik musiqa san'atining yorqin vakili. I.Albenis ijodining demokratik, optimistik xarakteri uning asarlarida o'z aksini topgan. List bilan uchrashuvi (1878-1879 yy.) uning ijodida katta burilish yasadi. Albenis keng miqiyosda pianist bo'lib yetishdi. Kompozitor ispan millati uchun juda katta ijodiy meros qoldirdi, uning 500 ta asarlari, shundan 300 ta fortepiano uchun, qolganlari – opera, simfoniya, romans va boshqalarni tashkil etadi. Kompozitorning eng yaxshi asarlarida ispan xalqining milliy qo'shiq va raqslari ruhi singdirilgan. Uning “Kordova”, “Granada”, “Sevilya”, “Malaga” asarlarida Ispaniya koloriti va manzaralari o'z aksini topgan.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. XIX asr Yevropa musiqa san'atida yorqin ijod etgan kompozitorlardan kimlarni bilasiz.
2. Bu davrda Norvegiya musiqa madaniyati haqida nimalarni bilasiz.
3. Chexiya musiqa madaniyati haqida gapirib bering.
4. XIX asr Fransiya musiqa maniyati xususida so'zlab bering.
5. XIX asr Italiya musiqa madaniyati xususida nimalarni bilasiz.
6. V.Bellining ijodiy faoliyatidan nimalarni ayta olasiz.
7. V.Bellini nechta opera yozgan ularni aytib bering ?
8. Gaetano Donitsetti haqida nimalarni bilasiz.
9. Joakino Rossini hayoti va ijodidan yana nimalarni bilasiz.

10. J.Rossinining ijodiy faoliyatidan nimalarni bilasiz.
11. J.Verding hayoti va ijodi haqida soʻzlab bering.
12. J.Verding qanday asarlarini bilasiz.
13. J.Bizening hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.
14. J.Bizening eng yorqin operasi qanday nomlanadi, u haqda nimalarni bilasiz.
15. Gektor Berliozning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz.
16. Rixard Vagnerning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz.
17. Berdjix Smetananing Chexiya musiqa madaniyatida tutgan oʻrni.
18. Buyuk chex kompozitori Antonin Dvorjakning simfoniya ijodi.
19. Edvard Grigning Norvegiya musiqa madaniyatidagi tutgan oʻrni.
20. Isaak Albenisning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz.

IKKINCHI BOB. Rus musiqasi tarixi

Mavzu: XIX asr rus musiqa sanʼati

Reja:

1. Oʻrta asr rus musiqa madaniyati.
2. M.I.Glinka va A.S.Dargomijskiylarning hayoti va ijodi.
3. N.A.Rimskiy-Korsakov va M.P.Musorgskiylarning hayoti va ijodi.
4. A.P.Borodin va P.I.Chaykovskiylarning hayoti va ijodi.

Oʻrta asr rus madaniyati. Oʻrta asr rus madaniyati yetti asr mobaynida, yaʼni XVII asrga qadar tarkibidagi barcha qismlar birlikda hamda parallel ravishda rivoj topib keldi. Sanʼatlararo sintezli jarayonga – bunyodkorlik, monumental freska rassomchiligi, ikona yozuvlari, kichik plastika, amaliy sanʼat va adabiyot namunalari bilan bir qatorda qadimgi rus cherkov musiqasi ham kirgan. Oʻrta asr rus musiqasi bir ildizdan rivoj etgan. Rus cherkov musiqasining ming yillik tarixida Qadimgi Rusni asosiy qoʻshiqchiligi - znamenniy raspev boʻlgan. Bu musiqa monumental va dabdabali boʻlishiga qaramay, uning ifodali vositalar tarkibi oʻzining soddaligi bilan eʼtiborlidir - monodik unison ijro, loʻnda va jiddiy boʻyoqli jarangdorlik. Qadimgi rus musiqa ijodkorlari tashqi effektlardan uzoq edilar, chunki ularning asosiy maqsadi chuqur hissiyot va fikrni yetkazib berish. Soʻz maʼnosi qoʻshiqchilikni poydevori edi.

Qadimgi Rus musiqa madaniyatini shakllanishida Vizantiya madaniyati barcha yoʻnalishda oʻz taʼsirini oʻtkazdi. U rus diniy musiqasining estetik tarkibini, janrlar tabiatini, madhiyaviylik va uni amaliy muhitini belgilab berdi, hamda Qadimgi Rus musiqasini notalashtirish va yozib olish tizimini yoʻlga qoʻydi.

Vizantik marosimlari Rus cherkovida musiqiy kanon va uning qoidalarini (choʻqintirish kabi) shakllanishiga asos soldi.

Qadimiy rus musiqiy kanoni asosida osmoglasia tizimi (osm-sakkiz) yotadi. Osmoglasia (sakkiz ovoz) yordami bilan cherkov marosimlarini musiqiy bezatish tarzini jiddiy ketma-ketligi belgilab olindi. Sakkiz ovozning har biri oʻzining soʻz matni va kuy formulasiga ega edi. Oʻziga xos kanonlashgan ushbu

kuy-ritmik oborotlar maxsus belgilar – qisqartirilgan nevma yozuvi yoki grafik formula yordamida qog‘ozga tushirilgan. Qadimiy rus qo‘shiqchiligining ladi (parda) tashkillanishi ham kanonik edi. Cherkov ladi deb nom olgan musiqiy lad tizimi o‘zi bilan o‘n ikki tovushli tovushqatorni tashki etgan ton va yarimtonlar ketmaketligidan iborat edi.

Ikono yozuvchilar va madhiyachilar tomonidan asar yaratilishida tayyor model-arxiteplar qo‘llanilgan. Shu kabi modellar musiqada ham bo‘lgan, ular podobn (ya’ni, o‘xshash)lar tizimi edi. Cherkov musiqasining har bir asosiy janri uchun maxsus podobn – modellari yaratilgan - stixir, kondak, tropar, irmos, kinonik.

XI – XIV asr rus xalqi hayotida katta o‘rin xalq qo‘shig‘i va cherkov ko‘shiqchiligi egallagan edi. Xalq musiqa og‘zaki ravishda otadan o‘g‘ilga o‘tgan edi, cherkov musiqasi esa kitobiy bo‘lgani uchun ma’lum bir bilimni talab etgan. Xalq va cherkov qo‘shiqchiligining musiqiy tuzilishi asosida popevka(kuycha)lar omili yotadi. Xalq qo‘shiqlarining popevkalari ochiq hissiy emotsional xarakterga ega bo‘lib o‘ziga xoslik, keng intervalli yurishlar va ritmik sur’atni o‘tkirliги bilan cherkov qo‘shiqlaridan farq qiladi. Xalq qo‘shiqlari takrorlanuvchi baytlarga, naqoratli shaklga va ko‘pincha raqs ritmining harakatiga asoslanadi. Diniy musiqaning kuy rivojida uzluksizlik va parvozklik hukum suradi, raqs ritmga yaqinlik esa man etiladi.

Bu davrda Kiyev Rusi madaniyati uchun juda muhim voqea bo‘lgan – aka - uka Kirill va Mefodiy slavyan yozuvini kashf ettilar. X – XI asrlarda yozuv, ta’lim va kitobchilik ishini rivojiga Kiyev knyazlaridan bo‘lgan Vladimir va Yaroslavlar katta hissa qo‘shadilar. Kiyev Rusida uchta asosiy nota yozuvi turlari mavjud bo‘lib, ularning har biri faqat bir turdagi raspevni qog‘ozga tushirish uchun mo‘ljallangan bo‘lib, znamenniy (znamenniy raspevdagi cherkov qo‘shiqlari), kondakar (faqat kondak, kinonik va prokimn qo‘shiqlari) hamda ekfonetik (Muqaddas kitoblar - Yevangliya, Apostol, Prorochestv o‘qishga mo‘ljallangan qo‘shiqlar) nota yozuvlaridan iborat edi.

XI – XIV asrga qadar Rusda ikkita qo‘shiqchilik uslubi - kondakar va znamenniy raspev mavjud edi. Znamenniy ijro uslubi xor uchun mo‘ljallangan bo‘lib, ko‘pincha rechitativga asoslangan. Kondakar ijro uslubi esa yakkaxon ijrosi uchun mo‘ljallangan.

Znamenniy raspevni bir necha turlari mavjud bo‘lib, ularga – oddiy, kichik va qadimiy znamenniy raspevlar kiradi. Shu bilan bir qatorda jiddiy rechitativli kundalik qo‘shiqlar – kuychan, katta znamenniy raspev va tantanavor qo‘shiqlar o‘rin egallagan.

Qadimgi Rus qo‘shiqchiligining asosiy kitoblaridan bo‘lgan Oktoix, Irmologiy, Prazdniki, Minei, Triold – stolpovoy znamenniy raspevda ijro etilgan. Cherkov musiqasi murakkab va ko‘pqirrali musiqiy janrlar tizimiga ega bo‘lgan. Qo‘shiqlarni ma’lum bir janrga mansubligi ularni ijro etish uslubida namoyon bo‘ladi, jumladan, xor tarzida, yakkaxon tarzida, antifon (ikki xorni birin ketin ijrosi) tarzida va responsor – yakkaxon, naqoratda xor yoki xalq ijrosi. Janrlarni xronologik ravishda paydo bo‘lishiga – psalm, tropar, kondak, stixir, irmos, kanon. Madhiyaviy janr - psalm bibliya podshosi David ismi bilan bog‘liq bo‘lgan.

Psalmilar vaqt o'tishi bilan keyinchalik 150 ta qo'shiqdan iborat bo'lgan Psaltir kitobiga to'plandi.

Cherkov musiqasi bilan bir qatorda saroy, knyazlar va xalq musiqa turlari mavjud edi. Kiyev Rusida qahramonona shuhratli-qo'shiq keng tarqalgan bo'lsa, Novgorodda bilina janri xalq hayotida muhim o'rin egallagan. XIX asr Rus musiqa madaniyatining gullashi va rivoj topishi bilan belgilanadi. Asrlar osha xalq ichida musiqiy san'atning bebaho durdonalari to'planib, asrab avaylab kelingan. Bir qancha rus kompozitorlari bu merosni ardoqlab, to'plab o'rganadilar. Shular qatorida Balakirev, Rimskiy-Korsakov, Lyadovlar rus qo'shiqlaridan tuzilgan to'plamlar yozib qoldirdilar.

Ma'lumki, XVIII asrda akkordli garmonik jo'rligida ijro etilgan dastlab maishiy – shahar qo'shiqlari paydo bo'ladi. Mazkur yillarda rus xalq qo'shiqlarining notaga tushirilgan ilk namunalari chop etiladi. Ushbu davrda so'zlashuv operalar misolida birinchi rus operalari yaratila boshlaydi.

Mazkur yillarda Peterburgda keng ommaviy "Rossiya teatri" faoliyat olib boradi. XVIII asrning so'nggi choragi Rossiyada o'zining kompozitorlik maktabi shakllanadi. Dubyanskiy, Berezovskiy, Bortnyanskiy, Fomin, Xandoshkin kabi bir qancha yosh kompozitorlar – ifodaviy romanslar, rus qo'shiqlarni qayta ishlovi, fortepiano va torli cholg'ular uchun asarlar, simfonik uvertyuralar, opera va spektakllar uchun asarlar yaratadilar.

Mixail Ivanovich GLINKA

M.I.Glinka – buyuk rus kompozitori rus klassik musiqa asoschilari-dan biri. Kompozitorning ilk musiqiy taasurotlari xalq musiqa bilan bog'liq edi. Bolalik chog'laridan u professional musiqa san'atiga qadam qo'yadi. Glinkaning yoshlik damlari Peterburgda o'tgan. Kompozitorning dunyoqarashi shakllanishiga u 1818-1822 yillarda o'qigan pansiondagi V.K.Kyuxelbeker bilan tanishuvi muhim rol uynadi.

Glinka fortepiano bo'yicha taniqli pianist va kompozitorlar Dj.Fild va SH.Mayerlardan dars saboqlarini oladi. 20-yillarda Glinka musiqiy jamoa doirasida pianinochi va xonanda sifatida taniladi. Ayni shu vaqtda uning birinchi asarlari bo'lgan kamer, cholg'u, vokal va fortepiano uchun asarlar yozilgan.

M.I.Glinkaning kompozitorlik iste'dodi yorqin qirralari bilan romans janrida namoyon bo'ladi ("Ne iskushay!", "Bedniy pevets" va h.k.) Kompozitori A.Pushkin, V.Jukovskiy, V.Odoyevskiy va dekabristlar bilan yaqindan tanishuvi kompozitorning ilg'or g'oyaviy qarashlari va estetik tamoyillarini shakllanishida katta ta'sir o'tkazdi.

1830-1834 yillarda Mixail Glinka – Italiya, Germaniya, Avstriya bo'ylab sayohat qiladi. Yaqindan yirik madaniyat markazlarining hayoti, san'ati, musiqiy janrlari bilan tanishadi. Turli uslub va janrlarni o'zlashtirgan kompozitor "belkanto" uslubini chuqur o'rganib shu asosda bir qancha asarlar yaratadi.

M.I.Glinka ijodining yetuklik pallasi 1836 yildan dramaturg N.V.Kukolnikning "Jizn za sarya" librettosi asosida yozilgan shu nomli operasi bilan boshlanadi. Olti yil davomida kompozitor "Ruslan va Lyudmila" (1842) ustida ish olib boradi. Boshqa janrlarda ham kompozitor yuqori mahoratli asarlar yaratadi. Jumladan, romanslar "YA pomnyu chudnoye mgnovene", "Somneniye",

“Peterburg bilan xayrlashuv” nomli vokal turkum asarlari, shuningdek, “Vals-fantaziya”si (1839 yil, oxirgi tahrir 1856 y.) N.V.Kukolnikning “Knyaz Holmskiy” tragediyasiga musiqa (1840)lari shular jumlasidandir. 1837-1839 yillar mobaynida Glinka Peterburgdagi kapellaning kapelmeystri lavozimida faoliyat olib boradi.

1844-1847 yillarda Fransiya va Ispaniya shaharlarida ijodiy safarlarda bo‘ladi. Safarlardan ta’sirlangan Glinka “Ispan uvertyuralari” – “Aragon xotasi” (1845), “Madridagi tun” (1848), Varshava orkestri uchun “Rus skerso” – “Kamarinskaya” asarlarini yaratadi.

1850-yillarda kompozitor atrofida uning ijodini quvattlagan do‘st va hamkasblari to‘planadi. Ular orasida – A.N.Serov, V.V.Stasov, A.S.Dargomijskiy, M.A.Balakirevlar bor edi. Mazkur yillarda Mixail Glinka “Taras Bulba” simfoniyasi va “Dvumujnitsa” operasini yozish niyati paydo bo‘ldi. Berlinda yashab rus kontrapunktining yangi tizimini yaratish niyatida M.I.Glinka bir vaqtda qadimgi polifoniya maktabi ustozlarining san’ati va znamen kuylash mahoratini o‘zlashtirib boradi. Keyinchalik uning g‘oyalari rus kompozitorlaridan S.I.Taneyev va S.V.Raxmaninovlar ijodida keng davom etirildi.

M.I.Glinka ijodi rus milliy madaniyat rivojini yuksalishidan dalolat beradi. Rus adabiyotida A.S.Pushkin, rus musiqa tarixida Glinka kabi daholar yangi tarixiy davr asoschisi sifatida sahnaga chiqdi. Glinkaning asarlari rus musiqa madaniyatining umummilliy va jahondagi ahamiyatini ko‘rsatdi. Uning ijodi chuqur ildizlari bilan milliy xalq san’atiga borib taqalar ekan, rus qo‘shiqchilik va qadimgi xor an‘analari ta’sirida XVI – XIX asr kompozitorlik maktabining eng sara namunalarida o‘z aksini topdi.

Rus klassik musiqasining asoschisi Mixail Glinka rus xalq ijodiyotining xarakterli belgilarini umumlashtirgan holda o‘z opera va simfonik asarlarida xalq qahramonlik mavzularini, doston va xalq ertaklarining mazmun mohiyatini keng ochib berdi.

Kompozitor shahar folklori bilan bir qatorda qadimgi dehqon qo‘shiqlariga murojaat qilib o‘z asarlarida qadimgi ladlar, ovoz yurgizish qonun qoidalari va xalq ritmlariga tayanib kelgan. Shu bilan birga uning ijodi ilg‘or Yevropa musiqa madaniyati yutuqlari bilan hamohang tarzda rivoj topgan. Shuningdek, uning asarlarida Vena maktab an‘analari, turli Yevropa milliy maktablarining romantik uslublari keng qo‘llanganini ko‘rish mumkin.

Glinka o‘z ijodida deyarli barcha janrlarga murojat qilgan. Shuningdek, opera janrida kompozitor rus klassik davrini ochib berdi, kompozitorning asosiy yo‘nalishlari - xalq musiqiy drama, ertak-opera, doston-opera rivojiga asos soldi. Glinkaning tubdan yangilik kiritishi asosan musiqiy dramaturgiya sohasida namoyon bo‘ldi. Birinchi bo‘lib u operada so‘zlashuv dialoglaridan kechib, opera shaklini yaxlit simfonik rivojlanish asosida yoritdi. “Jizn za sarya”(1836) va “Ruslan va Lyudmila” (1842) operalari katta va keng epik bayonot, qahramonona – fidoiylilik yo‘nalish, xor sahnalarini monumentalligi bilan ajralib turadi. Bosh qahramon – Susanin obrazida kompozitor rus xalqining eng yaxshi sifatleri, hayotiylik ifodasini yorqin belgilarda namoyon etganidadir. Susanin vokal partiyalarida Glinka yangi turdagi ariozli-kuychan rechitativni yaratadi. Bu uslub keyinchalik rus kompozitorlarining operalarida keng rivoj topadi. “Ruslan va

Lyudmila” operasida kompozitor birinchi planga epik manzaralar – Kiyev Rusiyasini chiqaradi. Sahnaviy harakat doston bayoni qonuniyatlariga bo‘ysingan holda rivojlanadi. Agar birinchi operada rivojlov ziddiyat asosida harakatlansa, mazkur operada tasviriy solishtirish, vokal simfonik sahnalarni yopiq shakllari yordamida amalga oshiriladi.

Ilk bor Glinka ijodida Sharq mavzui yorqin ifoda etiladi (bu yerdan rus musiqasida oriyentalizm oqimi kelib chiqadi).

Kompozitorning simfonik asarlari rus simfonizmini so‘nggi rivojlov pallasini belgilab berdi. Glinkaning “Kamarinskaya” asarida milliy fikrlash, boy xalq musiqa merosi professional mahorat orqali ochib berishga erishilgan.

Aleksandr Sergeyevich DARGOMIJSKIY

A.S.Dargomijskiy – taniqli rus kompozitori, san‘at arbobi. Uy sharoitida keng doirada ta‘lim olgan (musiqiy ta‘lim ham shu qatorda). M.I.Glinka bilan ijodiy tanishuvi (1835) uni kompozitor bo‘lishga ishonchini mustahkamladi. Dargomijskiyning ilk yaratgan asarlari Glinka an‘analarini o‘zgacha talqini bilan tinglovchi e‘tiborini o‘ziga jalb etadi. Kompozitorning V.Gyugoning “Sobor Parijskoy bagomateri” romani asosida yaratgan birinchi “Esmiralda” operasi muallifni dramatik iste‘dodidan dalolat beradi.

XIX asrning 40 yillarda A.S.Pushkin she‘rlariga kompozitor chuqur mazmundorligi va yorqin obrazligi bilan e‘tiborni tortuvchi ovoz va fortepiano uchun yozgan “YA vas lyublyu”, “Svadba”, “Nochnoy zefir”, “Liletta” va yana bir qancha romanslarini yaratadi.

40-yillarning ikkinchi yarmi 50-yillar boshlarida Dargomijskiy ijodi san‘at va adabiyotda keng rivojlanayotgan tanqidiy realizm g‘oyalarini o‘zida aks ettirdi. Bunday g‘oyalarni o‘zida aks ettirgan operalaridan biri “Suv parisi”(1885) operasi yaratiladi.

50-yillarda kompozitorni musiqiy jamoatchilik faoliyati jadallashib boradi. U Rus musiqa jamiyatini a‘zolari qatoriga qabul qilinadi. Rossiyada birinchi konservatoriya qurilish va jihozlash proyektlarida qatnashadi. Mazkur yillarda Dargomijskiy bir qator romanslar yaratadiki, ular kamer vokal musiqa ijodining eng yuqori cho‘qqisi sifatida e‘tirof etiladi.

XIX asrning 50 yillar oxiri 60 yillar boshlarida Dargomijskiy bir qator yosh kompozitorlar guruhi (keyinchalik “Qudratli to‘da” a‘zolariga aylanganlar) bilan tanishib yaqindan ijodiy aloqa o‘rnatadi. Buning natijasi o‘laroq “Chaqmoq” (keyinchalik “Budilnik”) hajviy jurnal faoliyatida faol qatnashadi.

Dargomijskiy 1844-1845 yilda chet elda bo‘lgan safarida (asosan Parijda) uning asarlari ilk bor yangraydi. Hayotining so‘nngi damlarida kompozitor “Toshli mehmon” operasi ustida ish olib boradi, biroq uni oxiriga yetkaza olmay dunyodan ko‘z yumadi. Kompozitorning xohishiga binoan uning vafotidan so‘ng, operaning birinchi kartinasini – S.Kyui, operaning introduksiyasi va cholg‘ulashtirish vazifasini – N.A.Rimskiy-Korsakov yakuniga yetkazib tugatadilar.

Mixail Glinka bilan bir qatorda Aleksandr Dargomijskiy rus klassik maktabini shakllanishida tamal toshini qo‘ygan namoyandalardan biri. Kompozitor ijodining markaziy asarlardan biri “Suv parisi” operasi bo‘lib, xalq-maishiy, ruhiy - musiqiy drama sifatida yangi janr tug‘ilishiga asos soldi. Dargomijskiy

birinchilardan bo'lib, operada ijtimoiy tengsizlik masalasini ko'tarib chiqdi. Bu bilan kompozitor vokal lirika janrlarini boyitdi.

Shuningdek, uning ijodida dramatik ko'shiq – “Qariya kapral”, hajviy-satirik ko'shiq – “Chuvalchang va titulyar maslahatchisi” asarlari o'ziga xos ahamiyat kasb etadi. Uning cholg'u asarlari ahamiyati opera va romanslarga nisbatan kamroq bo'lsada biroq keyinchalik rus kompozitorlari ijodida rivojlantirib qo'llangan ba'zi xarakterli usullarni o'z ichiga qamrab olgani bilan ajralib turadi. Uning orkestr uchun yozgan pyesalari qatoriga “Yalmog'iz kampir”, “Kichik rusiyali kazachok”, “Chuxon fantaziyasi” kabi bir qancha pyesalarini kiritish mumkin.

Yuqorida ta'kidlaganimizdek, kompozitor ijodida realizm ohanglariga asoslanishi, uning quyidagi shiorida o'z aksini topgan: “Tovush to'g'ridan to'g'ri so'zni ifodalashini xohlayman, haqiqatni xohlayman!”

Konkret va individual obrazlarni yaratishda insonlarning jonli so'z nutqi xizmat qilgan. Bu tamoyil radikal tarzda “Toshli mehmon” operasida namoyon bo'lib, unda to'lagicha kuychan rechitativlarga asoslanganini ko'ramiz. Operada yana yangi tub vazifa yoritiladi. Musiqa adabiy asarning o'zgartirilmagan matni asosiga bastalangan.

XIX asrning ikkinchi yarmi Rus musiqa madaniyatining gullash pallasi bo'lib katta yutuqlarni qo'lga kiritish davri bo'ldi. XIX asrning 60 yillarda ijtimoiy ziddiyatlarni kuchayib borishi jamoatchilik yuksalishiga olib keldi. Qrim urushida Rossiyani (1853-1856) mag'lubiyatga uchrashi uni rivojlanishdan ortda qolayotganidan darak berardi. Inqolibiy harakat rivojida Gersen, Chernishevskiy, Dobrolyubovlarning say-harakatlari katta ahamiyat kasb etdi. Musiqiy madaniyat namoyandalari bu borada o'z mehnatini ayamay, san'atda oddiylik va ommaboplik hukm surishi uchun kurashdilar. XIX asrning ikkinchi yarmida rus tasviriy san'atida yangi va yorqin rassomlar – Perov, Kramskoy, Repin, Surikov, Serov, Levitan nomlarini dunyo tanidi. Ularning nomlari ko'chma badiiy ko'rgazmalar faoliyati bilan bog'liq bo'ldi.

San'at sohasida kamer va simfonik musiqiy artistik salonlar sahnasidan chiqib katta omma merosiga aylandi. Bu borada 1859 yil o'z faoliyatini boshlagan RMO (Rus musiqa jamiati) katta rol o'ynadi.

1862 yil Peterburgda birinchi rus konservatoriyasi ochilib Anton Rubinshteyn bu dargohning direktori sifatida boshqarsa, 1866 yili Moskva konservatoriyasida esa ukasi Nikolay Rubinshteyn direktor qilib saylanadi.

Shu yillarda omma uchun ma'rifiy-targ'ibotchilik vazifasini bajaruvchi o'quv maskanlardan biri M.A.Balakirev tashabbusi bilan ochilgan bepul musiqiy maktab tashkil etiladi.

60 yillar musiqiy ijodiyotda ilg'or o'rinni P.I.Chaykovskiy va bir “Yangi rus maktabi” yoki V.V.Stasov²⁹ tomonidan “Qudratli to'da” deb atalgan jamoa vakillari S.Kyui, M.Musorgskiy, A.Borodin, N.Rimskiy-Korsakov va guruh rahbari M.Balakirevlar kiradi. “Qudratli to'da” a'zolari o'zlarini Glinka an'alarini davomchilari sifatida e'lon qilishib, rus musiqasi rivoji uchun o'z

²⁹ V.V.Stasov (1824-1906) - musiqiy badiiy tanqidchi, san'at tarixi namoyondasi, manbashunos, jamoat arbobi.

maqsadlarini safarbar etganlar. Mazkur toʻdaning yirik va betakror kompozitorlaridan biri N.A.Rimskiy-Korsakov edi.

Nikolay Andreyevich RIMSKIY-KORSAKOV (1844-1908)

N.A.Rimskiy-Korsakov – rus kompozitori, dirijyor, pedagog va sanʼat arbobi. 1859-1960 yillarda F.A.Xnille taniqli pianist qoʻlida tahsil olgan. Peterburg dengiz korpusining bitiruvchisi, 1862-1865 yillarda Yevropa, Shimoliy va janubiy Amerika boʻylab dengiz safarlarida boʻlgan. 1861 yili Balakirev toʻdasi (“Qudratli toʻda”ga aʼzosi boʻldi)ning yorqin vakiliga aylandi. Oʻz navbatida bu ijodiy yaqinlik kompozitorning shaxsiy estetik qarashlar tizimini shakllanishiga katta taʼsir oʻtkazdi. Balakirev taʼsiri va rahbarligi ostida birinchi simfoniya, shuningdek “Serb fantaziyasi”ni va yana bir qator romanslar yaratdi.

N.A.Rimskiy-Korsakovning ijodiy individuallik qirralari 60-yillarda “Sadko” simfonik kartinasida hamda “Atar” 2-simfoniylarida yaqqol namoyon boʻladi. Shu yillarda kompozitor opera janriga murojat qildi. Aynan opera kompozitorning kelgusi ijodiy yuksalishida muhim oʻrin tutadi.

XIX asrning 70-yillarida kompozitorning musiqiy faoliyat chegarasi kengaya boshlaydi. 1871 yil Peterburg konservatoriyasining professori boʻlgan N.A.Rimskiy-Korsakov, shuningdek dengiz vazirligining puflama orkestrlarining inspektori, pulsiz bolalar musiqa maktabining direktori, bir qancha simfonik orkestrlar va opera spektakllarining chiqishlarida dirijyorlik qiladi. Shuningdek, Belyayevning toʻgaragiga rahbarlik qiladi.

XIX asrning 80-yillarida kompozitorning simfonik janrlarga eʼtibori kuchayib boradi. 90-yillarda uning ijodiy faoliyatida birmuncha susayishni kuzatish mumkin. Biroq 90-yillarning ikkinchi yarmida faoliyati jadalashshib, ayni shu damlarda “Sadko” va “Sarskaya nevesta” operalarini yaratadi.

N.A.Rimskiy-Korsakov ijodi oʻzgacha chuqur klassik anʼanalariga tayanib rivoj topgan. 1860 yillarning ilgʻor gʻoyaviy-badiiy oqimlar bilan bogʻliq boʻlgan kompozitor katta eʼtiborini xalq ijodiga qaratgan. Qadimgi slavyan mifologiyasi, xalq udumlari, folkloriga boʻlgan qiziqishi kompozitorning “Mayskaya noch”, “Snegurochka”, “Mlada”, “Noch pered Rojdestvom” kabi operalarida yorqin namoyon boʻladi. Kompozitorning 15 ta operasi turli xil janr (bilina, ertak, afsona, maishiy-tarixiy drama, maishiy-lirik komediya), uslub, dramaturgik va kompozitsion yechinmalarni oʻzida namoyish etadi. Bunda nomerli tuzilmalar va yalpi rivojlovga intiluvchi shakllar, katta sahnali va rivojlangan ansamblli, ansamblsiz sahnalarni koʻrish mumkin.

N.A.Rimskiy-Korsakov isteʼdodi toʻla ravishda uning qalamiga mansub ertak, rus xalq ijodiyoti bilan bogʻliq boʻlgan asarlarida yorqin ifodasini topadi. Bu yerda uning boy tasviriy talanti, oʻzida qalban his etib, ammo emotsional tarangsiz toza va sof lirika qirralarini yaratish isteʼdodi aks etilgan.

Insonning ichki olami, nozik obrazlar ruhiyatini yoritishga intilish A.S.Pushkin asari asosida yozilib, A.S.Dargomijskiyga atab yozilgan “Motsart va Salyeri”(1897), “Boyarinya Vera Sheloga” (“Pskovityanka”ga prolog (1898)) kamer operalarida va ayniqsa tarixiy-maishiy drama syujeti asosiga yaratilgan uning “Sarskaya nevesta”(1898) operasida kuzatiladi.

XX asr boshlarida rus musiqasi uchun xos bo'lgan yangi ijodiy omillar yorqin ifodasini xalq lubok stilizatsiyasini aks etgan A.Pushkin asari asosida "Skazka o sare Saltane"(1900), shuningdek, ertakona syujet simvol-allegoriya tarzida talqin qilinuvchi "Kuz ertagi" - "Kashey Besmertniy" (1902) operalarida o'z aksini topdi.

Katta falsafiy qarashlar va muammolar doirasi afsonaviy-opera "Skazaniye o nevidimom grade Kityaje i deve Fevronii"(1904)da ko'tarilsada, oxirgi operada "Zolotoy petushok"(1907) qiroll hukumatining zulmati askiya qolipi yordamida fosh etiladi.

N.A.Rimskiy-Korsakov operaning asosiy ifodaviylik kuchini ashulada deb biladi. Uning asarlarida orkestrga ham muhim dramaturgik vazifa yuklangan. Xususan, orkestr zimmasiga alohida mustaqil simfonik tasvirlar va anraktlarni talqini yuklanadi.

Kompozitorning simfonik ijodida dasturli (programmali) va janr simfonizmiga intilish yaqqol ko'zga tashlanadi. Shu bois, ijodda ko'proq uvertyura (fantaziya), simfonik tasvir, syuita kabi janrlar salmoqli qismini tashkil etadi. N.Rimskiy-Korsakov simfonik ijodiyotining yuqori pallasi uning orkestr uchun yaratgan "Ispan kaprichchio"si (1887) va "Shaxerezada" (1888) asarlari tashkil etadi. Ijodining muhim qismi kamer vokal lirikaga bag'ishlangan bo'lib, bunda: 79 ta romans, "Bahorda", "Shoigra", "Dengiz bo'yida" vokal turkumlarini ko'ramiz.

N.A.Rimskiy-Korsakov targ'ibotchilika faoliyati ham e'tiborga molik. U ko'plab rus kompozitorlarning asarlarini dirijyor sifatida targ'ib etgan. N.A.Rimskiy-Korsakovning tahrirchilik faoliyati natijasida ko'plab rus musiqa durdonalari va kompozitorlar asarlari nashr yuzini ko'rdi.

N.A.Rimskiy-Korsakov pedagogik faoliyati ham yorqin bo'lgan. Uning qo'lida 200 ta yosh kompozitor, dirijyor va musiqashunoslar tahsil olib, dunyoga tanilgan san'atkorlar bo'lib yetishdilar. Jumladan, A.K.Glazunov, A.K.Lyadov, A.S.Arenskiy, M.M.Ippolit-Ivanov, I.F.Stravinskiy, N.Y.Myaskovskiy, S.S.Prokofyev, N.V.Lisenko, A.A.Srendiarov va boshqalar shular jumlasidan. Pedagogik faoliyatining natijasi – garmoniya, orketrovka bo'yicha kitoblar yaratilishida namoyon bo'ldi.

Aleksandr Porfir'yevich BORODIN (1833-1887)

A.P.Borodin rus kompozitori, ximik olim, medik va jamoat arbobi. Uy sharoitida keng doirali (jumladan, musiqiy) ta'lim olgan. Peterburgdagi Xirurgik tibbiyot akademiyasini o'qib tugallagan(1856), va keyinchalik ushbu dargohda tibbiyot fanlari doktori(1858), professor (1864), ximiya kafedrasining mudiri(1878), akademik(1877) faoliyat olib borgan. Birinchilar qatorida ayollar uchun tibbiyot kurslarini tashkil etuvchisi. O'z davrining ilg'or olimlari D.I.Mendeleyev, I.M.Sechenov, V.G.Belinskiy va A.A.Gersenlar bilan bo'lgan do'stlik rishtalari Borodin dunyoqarashi va ilg'or g'oyalarini shakllaniiga turtki bo'ldi. Borodin – 60 yillarning targ'ibotchisidir.

Faoliyatida ko'p vaqtini musiqa san'atiga bag'ishlagan, mustaqil tarzda kompozitorlik sir – asrorlarini o'zlashtirdi. 1860 yillarda "Qudratli to'da" a'zosi bo'ldi. Stasov, Balakirev ta'sirida va Dargomijskiy bilan o'rnatgan aloqalar

Borodin ijodida Glinka an'analarini davom etishiga katta ta'sir ko'rsatadi. Mazkur yillarda 1-simfoniya, "Botirlar" fors-operasi, "Uyqudagi knyajna" romans va boshqa asarlari yaratiladi.

Katta ilmiy va pedagogik faoliyat, o'zining ishiga bo'lgan katta talabchanlik va puxtalik siflat tomonlari Borodin asarlarini yozilish muddatini cho'zilishiga sabab bo'lgan. Xususan 2-simfoniya ikki yil ichida yozilgan bo'lsada oxiriga yetkazish uchun yana bir necha yillar kerak bo'ldi. "Knyaz Igor" operasi ustida kompozitor 18 yil ishlagan (asarni orkestrrovkasini keyinchalik, kompozitor vafotidan so'ng N.A.Rimskiy-Korsakov va A.K.Glazunovlar bajardilar).

Borodinning ijodiy merosi katta emas. Uning asarlarida rus xalqining ulug'ligi, Vatanga muhabbat, erkinlik mavzulari aks etildi. Borodin asarlarining markazida rus tarixining dostonlaridagi qahramonlar obrazlari, xalq qahramonona dostonlar turib ular orqali kompozitor zamonning dolzarb masalariga javob izlagan. Borodin asarlari epik kenglik va chuqur lirika bilan sug'orilgan. Rus musiqiy folklorni xarakteriga nozik did bilan yondashgan kompozitor Sharq xalqlarning musiqasi bilan tanishib boradi. Shu bois, uning asarlarida rus va sharqona timsollar bir biriga yaqin turadi.

Nafaqat obrazli ifoda uchun balki kompozitorning butun uslubi uchun epiklik xosdir. Uning asarlarining musiqiy dramaturgiyasi musiqiy matnni asta sekin yoyilishi, bir emotsional holatda uzoq qolishi bilan ajralib turadi. Kuylar rus marosim, epik, lirik va xalq qo'shiqlariga yaqin. Borodin uslubi – milliy musiqaga tayangan holda uning umulashgan xususiyatlar qorishmasida original obrazlar yaratishda; folklor iqtiboslarni yo'qligi, klassik shakllarni qo'llanishi. Garmonik tili asosan diatonik bo'lib, rus xalqining ko'povozli polifoniyasidan kelib chiqadi.

Borodin ijodining yirik, markaziy va qahramonana asarlardan biri "Knyaz Igor" operasi sanaladi. Ushbu asarda epik opera va tarixiy xalq musiqiy drama belgilar mujassam etilgan.

Borodin rus klassik simfoniyalarni asoschilaridan biri sanaladi. Uning simfoniylari (1-simfoniya bir vaqtda N.A.Rimskiy – Korsakov va P.I.Chaykovskiy simfoniylalar bilan yaratilgan), rus simfonizmga qahramonona-epik yo'nalishini ochib berdi. Ayniqsa 2-simfoniya bu yo'nalishning cho'qqisiga aylandi. Borodin shuningdek, rus klasik kvartet asoschilardan biri (2-torli kvartet o'zining lirikasi bilan maftun etadi) va kamer vokal lirikada tub yangilik kiritganligi bilan alohida o'rin egallaydi. U birinchilar qatori da romansga rus dostonlar mavzularini kiritdi Epik romans-balladalar ("More", "Pesnya tyomnogo lesa") bilan bir qatorda kompozitor satirik, hajviy qo'shiqlar muallifidir.

Modest Petrovich MUSORGSKIY (1839-1881)

M.P.Musorgskiy – rus kompozitori. Bolalik chog'laridan o'z onasi qo'l ostida fortepiano bo'yicha tahsil olgan. Shu davrda ilk musiqiy improvizatsiya bo'yicha ilk namunalar yaratadi. Petropavlovsk maktabida, so'ngg gvardiya podpraporshiklar maktabida o'qigan (1852-1856). Bir vaqtda fortepiano bo'yicha Anton Avgustovich Gerke (mashhur pianist) dan dars olgan. 1852 yili kompozitorning ilk asari – "Podpraporshik" polkasini yaratadi. 1858 yili harbiy xizmatni tugatib keyinchalik davlat idoralarida boshqaruv muhandis vazifasini olib boradi (1863 -1867).

Konsertlarda Musorgskiy yakkaxon pianist va ansablchi sifatida chiqqan. 1879 yili xonanda D.Leonova bilan birgalikda Rossiya janubiy shaharlari bo'yicha gastrol konsertida qatnashdi. 1880 yili Lyu Leonova ochgan maktabda akkompioniator (jo'rnavoz) vazifasini o'tadi.

M.P.Musorgskiyning badiiy-ijodiy kamol topishiga kompozitor-ning A.S.Dargomijskiy va M.Balakirevlar bilan bo'lgan yaqin ijodiy tanishuvi asos bo'ldi.

M.P.Musorgskiy milliy san'at uchun kurash olib borgan M.Balakirevning "Qudratli to'da" a'zolari qatoriga kirib boradi. 1850 yilning oxiri 1860 – yillar boshlarida yaratilgan asarlarda: xor, orkestr va fortepiano asarlari, romanslar uning ijodiy o'ziga xoslik qirralari namoyon bo'ldi.

60-yillar o'rtasida M.P.Musorgskiy, Nekrasov, Ostrovskiy va o'zining shaxiy she'rlari bo'yicha real xalq hayoti va turmush tarzidan olingan bir necha vokal sahnalarni yaratadi: "Svetik Savishna", "Kalistrat", "Kolibel'naya Yeryomushki", "Spi, spi krestyanskiy sin", "Sirotko", "Seminarist". Ular operalarga etyud bo'lib o'z ichida milliy xarakterni aks etgan.

Kompozitorning ijodiy izlanishlarning markazi – operaga qaratilgan. 1856 yili unda V.Gyugo asari bo'yicha "Gan – islandets" operasini yaratish rejasi paydo bo'ladi. 1863-1866 yillarda G.Fllober asari bo'yicha "Salambo" operasi ustida ishlagan. N.Gogol "Uylanish" asari bo'yicha yozilgan opera oxirigacha yetkazilmagani ma'lum. Biroq mazkur asarlar kompozitorni yirik xalq musiqiy drama "Boris Godunov" (A.Pushkin, N.Karamzin) yaratilishiga poydevor asosini tashkil etdi.

70 yillarda kompozitor xalq musiqiy drama "Xovanshina" ustida ish olib bordi. Bir vaqtning o'zida lirik-hajviy opera "Sorochinskaya yarmarka" yozishni boshlagan. Bu yillarda A.A.Golenisheva – Kutuzova she'rlariga "Bez solnsa", "Pesni i plyaski smerti", "Detskaya" vokal turkumlar yaratildi. Oxirgisi kompozitor she'rlari bo'yicha yozilgan. A.Tolstoy so'ziga romanslar va "Ko'rgazmadan rasmlar" fortepiano turkumi yaratildi.

M.P.Musorgskiy vafotidan so'nng "Xovanshina" N.Rimskiy – Korsakov tomonidan yozib yakullangan. "Sorochinskaya yarmarka" ustida A.Lyadov, S.Kyui, V.Karatigin ishlaganlar. D.D.Shostakovich "Boris Godunov" va "Xovanshina"ni yangi orkestr tahririni yaratadi.

M.P.Musorgskiyning estetik qarashlari rus inqilobi g'oyalari bilan sug'orilgan bo'lib o'z ichida milliy ong rivoji bilan bog'liq edi. Xalq - kompozitor ijodining markazida turib, bir g'oya bilan ruhlangan tirik jonli shaxs sifatida gavdalanadi. O'tmish tarix syujetlaridan u zamonning dolzarb masalalariga javob izlagan.

M.P.Musorgskiyning musiqiy tili Glinka va Dargomijskiy an'alarini davom ettirgan holda o'zga xos radikal yangiligi bilan ajralib faqat XX asrda qo'llanila boshladi. Bu operalarini ko'qirrali polifonik dramaturgiyasi, erkin variantli shakllar va tabiiy inson so'zlashuv bilan boshqarilgan kuy ohangidir. Kompozitorning garmonik tili ham o'zgacha bo'lib o'z ichida klassik funkcionallik elementlarini xalq lad tamoyillari bilan birikmaligida, impressionistik usullar va eksperssionistik tarzdagi ohanglar majmuida namoyon bo'ladi.

Pyotr Ilich CHAYKOVSKIY (1840-1893)

P.I.Chaykovskiy buyuk rus kompozitori, dirijyor, pedagog, musiqa san'ati arbobi. 1840 yili 25 aprelda Votkinsk shahrida tavallud topgan. Huquqshunoslik bilim yurtini (Peterburg.1859) tugallab, Vazirlik mahkamasida ishlagan(1863 yilga qadar). 1861 yil boshlab Peterburg konservatoriyasida bastakorlik bo'yicha A.G.Rubinshteyn sinfida tahsil olgan (1866-1878y). Moskva konservatoriyasining professori (ta'lim bergan fanlar: bastakorlik, musiqa nazariyasi, garmoniya, cholg'ushunoslik). Uning o'quvchilari ichida - S.I.Taneyev. Artistik tugragiga qatnashishi bois, xalq ijodiyoti, jumladan rus musiqa, shahar va maishiy musiqaga qiziqishi ortib boradi. "Qudratli to'da" a'zolari bilan yaqindan tanishishi kompozitorning bir qancha taniqli programmani asarlari to'g'ilishiga turtki bo'ldi (Balakirev maslahati bo'yicha "Romeo va Djuleta" uvertyurasi yaratildi, "Manfred" simfoniya (1869), V.V.Stasov esa unga "Bo'ron" simfonik fantaziyasini yozishga undadi (1873)).

P.I.Chaykovskiyning 70-yillar ijodi, qiziqishlar doirasi rangbarangligi, ijodiy izlanishlar kengligi bilan ajralib turadi. Kompozitor katta ruhiy kechinmalar, hayotiy zarbalarni boshidan o'tkazdi. Bir necha yillar davomida chet elda yashab ijod qildi (asosan Shvetsariya va Italiyada). N.F.Mekk bilan olib borgan muloqotlar (xatlar orqali) bu davrda kompozitorga katta ruhiy madad berdi.

XIX asr 80 - yillar o'rtasida kompozitor ijodga qaytib jo'shqin faoliyat olib boradi. 1885 yili u Rus musiqa jamiyatining direktori lavozimiga saylanib Moskvada madaniyatni rivojlantirishda katta ulushini qo'shdi. Shu yillarda u dirijyor sifatida Rossiya va chet elning ko'p shaharlarida konsertlar beradi. Shuning evaziga uni chet ellik taniqli musiqachilar va ijrochilar bilan ijodiy va do'stona rishtalari mustahkamlandi (X.Fon Byulov, E.Grig, A.Dvorjak, G.Maler, A.Nikish, K.Sen-Sans va b).

P.I.Chaykovskiy ijodida asosiy janrlar – opera va simfoniya muhim o'rin egallagan. Uning musiqasida XIX asr ikkinchi yarmida rus jamiyatida sodir bo'layotgan chuqur va keskin ijtimoiy – estetik ziddiyatlar aks etiladi. Mazmun jihatdan rangbarang hayot voqeayliklarni qamrab olgan kompozitor musiqasi rus va jahon adabiyotining yirik namondalari A.S.Pushkin, N.V.Gogol, L.N.Tolstoy, F.M.Dostoyevskiy, I.S.Turgenev, A.P.Chexov, U.Shekspir, Dante durdona asarlari bilan bog'liq tarzda hayot va o'lim, muhabbat, bolalik, tabiat va maishiy hayot manzaralari yangicha ko'rinishda talqin etadi. Kompozitor ijodida fojiaiy boshchilikni kuchaishi 80 yillarni ohirgi yillarda oshib boradi (ayniqsa "Pikovaya dama" operasida va 6-simfoniya).

P.I.Chaykovskiy uchun shahar va dehqon ko'shiqlar, romanslar ohangi birkamasida rus kompozitori M.I.Glinka yaratilgan yozuv tili asos bo'lib, kompozitorni betakror, o'ziga xos, bir vaqtning o'zida global g'oya va nozik ichki kechimanlarni, rus xalqi qalbini aks ettiruvchi yorqin uslubi shakllanishida katta ahamiyat kasb etdi. Musiqaning barcha ifoda vositalari (kuy, garmoniya, orkestrrovka, asar shakli) katta ekspresiv ta'sir qilish kuchga ega bo'lgan.

Kompozitorni orkestr uchun yaratgan asarlari ichida salmoqli qismi simfoniya tashkil etadi. Barcha musiqiy janrlar ichida aynan simfoniya kompozitor "qalb ibodati", "eng lirik shakl" deb bilgan. U simfoniya Motsart,

Shubert an'analariga tayangan holda Betxoven simfonizmining an'analarini rivojlantirdi. Shu sifatlar uning "Francheska da Rimini" (1876), "Romeo va Djuleta" uvertyura fantaziyalari, fortepiano va orkestr uchun 1 konsert (1875), 3-torli kvarteti (1876), N.G.Rubinshteyn xotirasiga bag'ishlangan "Buyuk rassom xotirasiga" fortepiano triosi (1882), fortepiano uchun katta sonata (1878) va boshqalar. Shuningdek, ko'plab romanslar "Den li sarit", "Blagoslovlyayu vas lesa", "YA li v pole da ne travushka bila" va boshqa musiqiy teatr uchun yozgan asarlarida ko'rish mumkin.

"Yevgeniy Onegin" operasida (1878) A.S.Pushkin asari bo'yicha Chaykovskiy lirik betakror sahnalarni yaratdi. O'z operasini kompozitor "lirik sahnalar" deb atagan. Librettoni yaratishda kompozitor do'sti, adabiyotchi K.Shilovskiytni taklif etadi. Opera 7 ta kartinadan tashkil topgan.

Bu yerda uneversal ariozli-rechitativ uslub, vokal va simfonik yaxlitlik hamda o'zaro harakatlilik yaratilib, A.P.Chexov, K.S.Stanislavskiy psixologik teatrlarida o'rin olgan lirik-dramatik va maishiy-janr planlari oldidan belgilandi. Ushbu operada u oddiy insonlar hayotida o'zining estetik g'oyasini aks ettiradi. Shuningdek, "Yaqin ko'ngilli va kuchli drama", "Orleanskaya deva" (1879), "Mazepa" (1883) tarixiy operalari markazida qahramonlarning ichki ruhiy kechinmalari namoyon bo'lsa, "Pikovaya dama" (1890) opera – simfoniya namunasi bo'lib unda opera shakli simfoniya qoida- qonunlari bilan birlashtiriladi. P.Chaykovskiy balet musiqa sohasida tub yangiliklar kiritgan namoyandadir. U yuqori badiiy asarlar yaratar ekan ular simfonik rivojlov tamoyillari bilan boy etilgan ("Lebedinnoye ozero", "Spyashaya krasavitsa", "Shelkunchik").

Kompozitor qalamiga mansub ba'zi she'rlar, uning ba'zi operalariga libretto tarzida qo'llangan, shuningdek, uning sof beg'ubor bolalik haqida yozgan she'rlari rus adabiyotining noyob durdonasi qatorida e'zozlanib kelinadi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. XIX asr rus musiqa san'ati haqida nimalarni bilasiz.
2. O'rta asr rus madaniyatida qanday musiqa ustivorlik kasb etdi?
3. M.I.Glinkaning hayoti va faoliyati haqida gapirib bering.
4. M.I.Glinkaning qanday operalarini bilasiz?
5. A.S.Dargomiyskiyning hayoti va ijodi haqida so'zlab bering.
6. A.S.Dargomiyskiyning ijodida qanday musiqa ko'proq namoyon bo'ladi?
7. XIX asrning ikkinchi yarmi Rus musiqa madaniyati xususida gapirib bering.
8. N.A.Rimskiy-Korsakov hayoti va ijodiy faoliyati haqida so'zlab bering.
9. N.A.Rimskiy-Korsakov ijodini asosan qanday musiqalar tashkil etadi?
10. N.A.Rimskiy-Korsakov operaning asosiy ifodaviylik kuchini ashulada ekanligini qaysi asarlarida namoyon qildi?
11. N.Rimskiy-Korsakovning simfonik ijodiyoti xususida nimalarni bilasiz?
12. N.A.Rimskiy-Korsakov pedagogik faoliyati haqida so'zlab bering.
13. A.P.Borodinning hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.
14. A.P.Borodinning asl kasbi nima edi?
15. A.P.Borodinning "Knyaz Igor" operasi haqida gapirib bering.
16. "Qudratli to'da" guruhining tashkilotchisi kim edi?
17. "Qudratli to'da" guruhi vakillari xususida nimalarni bilasiz?

18. M.P.Musorgskiy hayoti va ijodiy faoliyati xususida soʻzlab bering.
19. M.P.Musorgskiy “Qudratli toʻda” guruhining yorqin vakili.
20. P.I.Chaykovskiyning hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.
21. P.I.Chaykovskiy ijodida qanday janr asosiy oʻrinni egallagan.
22. P.I.Chaykovskiyning “Yevgeniy Onegin” operasi kimning asari asosida yozilgan.

Mavzu: XIX asr oxiri – XX asr rus musiqa sanʼati

Reja:

1. Rus musiqa madaniyatining XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi musiqa sanʼati rivoji.
2. XX asr 20-yillarida balet janrining rivojini asosiy yoʻllari.
3. XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari.
4. Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi.
5. S.S.Prokofyev, Igor Stravinskiy, Aram Xachaturyan, Kara Karayev.
6. XX asr Yevropa simfonik musiqasi.

Yangi sanʼatning rivoji, obrazli va uslubiy evolyusiyasini tahlil qilish, dunyo maʼnaviy iqlimini oʻzgartirgan muhim ijtimoiy siljishlar bilan uzluksiz ravishda koʻrib chiqilishi lozim. 1909-1923 yillar musiqa davrining aynan uzluksiz tajribalar qatori sifatida talqin qilganlarni bir yoqlama yondashish yoʻlida turganlar deb hisoblash mumkin. Urush arafasida musiqiy kelajak haqidagi taxminlar qanchalik buyuk boʻlmasin, yangi davr 1917-1918 yillarda vujudga kelgan deb hisoblash mumkin. Aynan shu davrda asosiy gʻoyaviy yutuqlar namoyon boʻlib, yangi badiiy taraqqiyot davri boshlanadi. Birinchi jahon urushidan soʻng musiqiy hayotda tub oʻzgarishlar roʻy berdi. Jahon sahnasida yangrashni boshlagan noyevropa davlatlarining serjilo folklori hamda ommabop kommunikatsiya vositalarini kashf etilishi kelgusida musiqa sanʼatining ijtimoiy asosini rivojlov yoʻli chegaralarini kengaytirib berdi.

XX asr 20-40 yillarda dunyo estetik taraqqiyoti hamda internatsional (koʻp millatli) badiiy harakatida musiqaning roli oʻsib bordi. Bu yoʻl esa modernistik sanʼatida musiqani oʻzi bilan chegaralanishi (mafkuradan, ijtimoiy muamolardan, nomusiqiy gʻoyalardan) harakatiga qarama-qarshi kuch sifatida namoyon boʻladi. Musiqani progressiv (ilgʻor) adabiyot va teatr bilan hamkorligi shinavandalar bilan qadrlangan musiqiy janrlarni tiklanishida oʻta zamonaviy uslublar va dolzarb gʻoyalar yoʻsinida muhim turtki boʻldi. Xususan keng doirada **siyosiy qoʻshiqlar** nisbattan oʻsib borgani eʼtiborga molik. Ilgarilari kurash va ozodlik qoʻshiqlari shu darajada jamoatchilikga taʼsir qilmagan edi. Insoniylik ideallarini qayta tiklash asnosida monumental janrlarga ham eʼtibor oshdi. Jumladan 30-40 yillarda katta, dramatik ziddiyatli **simfoniya** ijtimoiy-falsafiy muammolarni aks ettirdi. Shuningdek, rus kompozitorlaridan D.D.Shostakovich, N.Y.Myaskovskiy, S.S.Prokofyev, I.F.Stravinskiy; chet el kompozitorlaridan A.Onegger, P.Xindemit, A.Russell, E.B.Britten simfoniylari misolida koʻrish mumkin. Shu bilan birga uzoq vaqt davomida nozamonaviy, chalkash deb hisoblangan katta opera yangicha talqinda dunyo sahnasiga chiqadi. XX asr 20-yillarining eksentrik opera-parodiya va urbanistik opera-revyulari oʻrniga oʻtkir ijtimoiy ziddiyatlar fonida sodir

bo'lgan real insoniy drama sahna yuzini ko'ra boshladi. Bunga rus kompozitorlari ijodidan – D.D.Shostakovichning “Katirina Izmaylova” operasi, S.S.Prokofyevning “Semyon Kotko” va “Urush va tinchlik” operalari, Y.A.Shaporinning “Dekabristlar” operasi; chet el kompozitorlari ijodidan – Paul Xindemitning “Xudojnik Matis”, J.Gershvinning “Porgi va Bess” operasi va boshqalar misol bo'la oladi. Ijtimoiy fojia belgilari Alban Bergning “Votssek” operasida (ekspressionizm uslubini bir yoqlama yondashuviga qaramay) namoyon bo'ladi. Shu yillarda **balet** janrini yanada boyitilishi va dramatzatsiyalashuvi ro'y beradi. Monumental **oratoriya** janri ham dolzarb matnlar va yorqin zamonaviy uslublar bilan yangilanib boradi (“Na straje mira” Prokofyev va “Skazaniye o bitve za russkuyu zemlyu” Shaporin, “Janna d-Ark na kostre” Onegger asarlari). Ijodkorni o'zgargan dunyoqarashini va tarixiy haqiqat siljishlarini ifoda etgan ushbu janrlar sezilarli darajada transformatsiya etilgan. Masalan opera gohida dramatik teatr, gohida esa oratoriyaga yaqin bo'ldi; operada kutilmagan kontrastlar nozik biriktirildi - tragediya va grotesk, xronika va o'zligini lirik bildirish. Asr boshida boshlangan janrlararo chegaralarni o'chirish harakati shu yillarda ham davom etdi va turli xil chatishgan janrlar paydo bo'ldi (simfoniya-kantata, opera-oratoriya, konsert- simfoniya).

Bir qator ilg'or kompozitorlarni qadimgi va zamonaviy xalq musiqasining rang-barang resurslarini ijodiy qo'llash intilishi birlashtirib keldi. Bu yo'nalish romantik davri ijodkorlaridan meros bo'lib qoldi, ammo yangicha ijtimoiy-estetik belgilar bilan boy etildi. Ishchi odamga obraziga murojaat qilgan kompozitorlar - **Bartok, Koday, Yanachek, Shimanovskiy, Falya, Enesku**. Katta qiziqish bilan **Ravel, Miyo, Stravinskiy** va **Gershvin** negrityan jaz ansambllari ijro etgan improvizatsiyalarini eshitganlar. Xalq folklori **Xachaturyan, Gadjibekov, Mshvelidze, Balanchivadze, Jiganov, Tulebayev** musiqasini yanada boyidi. Xalq qo'shiqchilarining ovozlari xar tomonlama zamonaviy musiqa dunyosiga kirib bordidi. Birinchi va ikkinchi jahon urushlari oraligida ilmiy-texnik taraqqiyot tezkor rivoj etdi.

Taxminan 1923-1924 yillarda ommagalashgan **radio** uzatuvni hayotga kirib kelishi o'z navbatida musiqa san'atining dunyoviy miqiyosda shinavandalar doirasini kengaytirib bordi. Shu bilan birga o'ziga xos janrlar paydo bo'ladi: **radio-opera**, yangicha **oratorial** shakllar. Radio qoshida keng qamrovli shinavandalar auditoriyasiga murojaat qilgan mohirona simfonik orkestrlar faoliyat ko'rsatdi.

20-yillar oxirida tovushli kino san'at maydoniga chiqadi. Ko'plab kinostudiyalar mashhurlikni qozongan kompozitorlarni taklif qiladilar. Kompozitorlar uchun bu jarayon yangi ommabop musiqiy ifodaviy vositalar va obrazlar doirasini kengaytish imkoniyatidan biri edi.

Kino musiqa sohasida ijod qilgan kompozitorlar - **Onegger, Eysler, Orik, Britten, Shostakovich, Prokofyev, Dunayevskiy, Xachaturyan**. Kino musiqasidan S.S.Prokofyevni “Aleksandr Nevskiy” kantatasi, G.Popovni simfoniyalari, Eyslerni orkestr va kamer ansambl uchun asarlari o'sib chiqdi. Gramofon texnikasini paydo bo'lishi klassik opera, simfoniya, kamer musiqa asarlarini mohir musiqachilar ijrosida muhrlashga imkon berdi. Bu davrda ijrochilik sohasida ham

katta yutuqlarga erishildi. Urushlar oraligidagi yillarda mashhur dirijyorlar an'anai davom etdi; *Toskanini, Stokovskiy, Kisevitskiy, Klemperer, Bruno Valter, Mitropulos, Per Monte, Anserme, Golovanov, Malko, Myunsh, Kleyber* va boshqalar. Turli davlatlar shinavandalari mohir xonandalar *Shalyapin, Titto, Ruffo, Galli Kurchi*; pianistlar *Raxmaninov, Gilels, Gorovitsa, Shnabel*; skripkachilar *Xeyfets, Sigeti, Tibo, Elman, Oysirax, Kogan*; violonchelilar *Kazals, Feyerman, Pyatigorskiy* - ijrolari bilan hayratlanganlar. Opera va balet ijrochiligi yangi rejissyorlar va tasviriy-dekorativ g'oyalar bilan boyidi.

Romantik davr an'analari davom etgan holda yirik kompozitor- pianistlar ijodiy ilxomini tomoshabin bilan bo'lgan bevosita muloqotga qaratdilar (*Bartok, Prokofyev, Kazella*). Mualliflik asarlarini talqinchilari sifatida kompozitor-dirijyorlar faoliyat ko'rsatib keldilar (*I.Stravinskiy, R.Shtraus, M.Ravel*). Ijodiy jarayon bilan bir qatorda musiqiy – ifoda vositalari evolyusiyasi (taraqiyoti) ham davom etdi. Xususan tonal tizimini kengaib borishi, an'ana va asrlar mobaynida shakllangan tonal fikrlash asoslarini buzilishiga olib keldi (erkin atonallik, atonal dodekafoniya). Shu bilan birga tonal kengaishi mumtoz tonal fikrlashni boy etgan holda an'analarni yangilanishiga ham turtki berdi. Bu davr kompozitorlari tonal tizimidan yiroqlashmay, balki uni yanada takomillashtirib yangilab bordilar. Bunyodkor konstruktiv mahsadlar san'atda destrukтивga nisbatan hukm surdi, bu an'anada Prokofyev va Shostakovichlar, Stravinskiy va Bartok, Onegger va Briten, Xindemit va Miyo kabi kompozitorlar ijodi yaqindir.

30 yillarda musiqiy evolyusiyasining muhim xususiyatlaridan biri yirik simfonik shaklni qayta tiklanishi va mukammal ko'rinishga ega bo'lishi sanaladi. Yo'l - yo'lakay kuyning birlamchi o'rni, uning yangilanishi va lad jihatidan dinamizatsiya etilishi ko'zga tashlanadi.

XX asr kompozitorlarining tovush fikrlashi uslubiy ko'p qirralik va qulayligi bilan farqlidir. Ba'zida unda mumtoz melos va garmoniya vositalarga ongli ravishda "qaytish" uchraydi. Biroq bu mualliflarga yangi ifoda vositalarni qo'llashga xalaqit bermay balki ijodiy qayta idrok etishga yo'l ochib berdi (Bartok, Stravinskiy, Briten, Shostakovich asarlarida yovuz obrazlar, satirik deformatsiya yoki yovuz – fantastik koloritni aks ettirish uchun qullanilgan atonal va sanor shovqin musiqa lavhalari). Mazkur musiqiy novatsiyalar tarix qonuni va hayot haqiqati surganestetik ehtiyojlarga javob bergan, ya'ni yangi davrning o'zi keskin tovushlar va sovuq ranglarga kompozitorlarni murojaat qilishini taqazo etgan.

Ichki ruhiy tayanchida pozitivlik izlash ko'p ijodkorlarni diniy mistik obrazlikga, turli xil arxaik badiiy shakllariga, ba'zida ruhiy tiklanish kelajagiga ishonsizlik kabi pessimistik qarashlarga olib keldi. Diniy boshchilik bilan bir qatorda uzoq o'tmishning turli shakllari ideallashtirilib borildi (bir qator gumanist san'atkorlar asl qadriyatlarini qadimgi, barokko, klassitsizm va folklor arxaika tovushlarida topishga intildilar). Biroq arxaik san'atga bo'lgan bir tarafligina qiziqish o'z ichida ma'lum xavfni tug'dirgan (hamisha yangilanib borayotgan tovushlar olamidan cheklanish). Bunday uslubiy o'xshatmalik ko'plab 20-30 yillardagi G'arb maktablari uchun xos bo'lib, MDH davlatlarining ijodiy amaliyotida esa chuqur o'rin ololmadi.

50-60 yillarda paydo bo'lgan yangi-yangi oqimlar tez ravishda bir - birini almashib keldi. Bu davrda musiqalarning sho'vqin shakllari o'rniga neoklassitsizmni yangi to'lqini boshlandi. Diniy mifalogik syujetlarga, qadimgi diniy musiqani liturgik shakllariga murojaat qilish tiklanib bordi (Messian, Orf, Penderetskiy). Ushbu yangi tajribalarda zamonaviylikni turli tuman ta'sirlari seziladi, masalan sonor-shovqinli tasviriy ekspresslardan, to qadimgi namunalardan olingan sitata-"kollaj"largacha; diniy ahloqiy syujetlarni esa o'ta zamonaviy pop-musiqasiga vositalar bilan birlashtirilgan na'munalari paydo bo'ldi.

60 yillar davomida yuzaga kelgan kontrharakat yangi folklor va oriyental – ekzotik qiziqishlarga olib keldi (Messian, Bules, Shtokgauzen). Seriya jadvallari va tonal tovush ratsionalizatsiyasidan charchab ulgurgan Yevropa ziyolilari Budda falsafasi (Dzen), qadimgi Hind usullari va afrika cholg'ulariga murojaat qilishni boshladilar.

Shunday qilib, 50-60 yillar avangardi o'zini turli ko'rinishlarida musiqiy taraqqiyotining yangi samarador yo'llarini ochib beraolmadi, "kelajak san'atiga" bo'lgan norozilik qarashlar aslida amaliyotda o'tmish va oldingi davrlarda qo'llanilgan badiiy g'oyalar takrori bo'ldi.

Butun dunyo ozodlik harakatining rivoji xususan uni ikki to'lqini XX asr boshida 1917-1923 yillarning ijtimoiy inqiloblari, jo'shqin sinfiy kurashlari hamda 30-40 yillarning antifashistik harakati musiqasida san'atidagi ijtimoiy aktiv voqeyliklarga turtki berdi. Bu intilishlar burjua madaniyatining g'oyaviy va ahloqiy tushkunligiga qaramaqarshi turdi. Agarda Shyonberg o'z musiqasi negizida kelajaksiz pessimizm borligiga amin bo'lsa, uning g'oyaviy antipodlari san'atning yuksak poklanish kuchi borligiga ishonadilar. Xususan Prokofyev zamondoshlari uni musiqasida "hayotga chanqoqlik", "porloq kelajakka ishonch" ni sezidilar va shunday qabul qildilar.

O'sib borayotgan urush xavfi va 30 yillarda fashizm reaksiyasini cho'qqiga chiqishi G'arb san'atidan vujudga kelgan progressiv harakatlarni jadalanihini talab qildi. Ushbu harakatlar insoniylik va demokratik g'oyalarni targ'ib qilgan holda yovuzlikka qarshi chiqdi. Fashizm va ikkinchi jahon urushi bir qator davlatlarda san'at rivojini orqaga surdi. Xususan fashistik davlatlaridan ommalashib borgan kompozitor-gumanistlarni emigratsion harakati (Taskanini Italiyadan, Kazals va Mde Falya Ispaniyadan, Bartok va Sabo Vengriyadan, bir qator kompozitorlar - Hindemit, Shyonberg, Vayl, Eysler, Dessau va boshqalar Germaniyadan) buning dalilidir. Fashizmdan tashqari nozik va murakkab bo'lgan, falsafiy reaksiya va burjuaz gumanizm yo'lida rivoj topgan o'tkinchi hodisalar subyektiv murakkablashtirilgan belgilarda namoyon bo'ldi.

20-30 yillarda keng tarqalgan inqiroz madaniyatining shu kabi o'tkinchi shakllari kelgusida modernizmni yangi oqimlarida o'z aksini topdi. XX asr boshida burjuaz mafkurasini eng dovruqli namoyandasi **Osvald Shpengel "Zakat Yevropi"** ("Yevropani botishi") deb nomlangan va turli xil shov-shuvlarga sabab bo'lgan kitobning avtor edi. Bu kitobda avtor zamonaviy madaniyatning "yaqinlashayotgan vafoti" albatta ro'y berishi haqidagi tezisni bayon etadi. Shpengler va uning hamfikrlari uchun insoniyat tarixi bu bir - biridan chegaralangan sivilizatsiyalarning takrorlanuvchi doira sifon harakatidir. Shpengler

kabi nazariyachilar uchun XX asr bu eng avvalo urushlar maydoni, ijtimoiy qiyinchiliklar, umimiy inqiroz va kulfatlar davridir. Ular fikricha zamonaviy san'atda faqatgina ornomussizlik va manmanlik, aksizlik va tushkunlik hukm suradi.

Modernizmning turli xil ildizlari ichida shunday falsafiy tizimlar bor ediki, ular insonning ijodiy irodasida akl - idrok rolini butunlay rat etadilar. Bu **irratsionalizm falsafasining** asosiy belgilariga aylandi. Irratsionalizm falsafasi yevropa davlatlarida xilma-xil shakllarda (Freydni psixoanalitik formulalarida, syurrealistlarni qichqirgan anarxik shiorlarida, ekzistensializmni pessimistik fol ochishlarida, neokatoliklarni diniy konsepsiyalarida) namoyon buldi. **Zigmund Freyd** o'zining **"psixoanaliz"** nazariyasida ko'ra insonni barcha harakatlari va ijtimoiy qiziqishlari ong osti to'liqlari bilan uyg'otilgan. Freydning nazariyasi estetika sohasida keng qo'llamini topidi va inson ongining ijtimoiy tabiyatini rat etishga intildi.

Freyd nazariyasidan farqli ularoq fransuz **syurrealistlar** ijodi qo'zg'olonli **nigilizm** va ko'rsatmali madaniy an'analardan voz kechish qarashlarini olg'a surganlar. Anri Bretonning intuitiv g'oyalarini davom etgan holda syurrealistlar inson ruhiyatida sirlanib kelgan g'ayri tabiiy hodisalar, tushlarga izoh berishga harakat qilganlar. Oqim g'oyachisi, shoir va ruhshunos Anri Breton yagona haqiqat deb dunyoni tabiiy anglash va "ongsiz assotsiatsiyalar" orqali idrok etishni bilgan. Syurrealizm ijodning erkinligi va mantiqsizligi, tassodifga sig'inib, undagi ekssentrik yangilikni tasdiqlaganlar. Syurrealizm uslubi "tushlar hokimligi va fikrlarni tabiiy uyniga" asoslangan (A.Breton). Syurrealizm ko'plab iste'dodli shoir va rassomlarni o'z qatorida birlashtirdi. Ulardan biri – Elyuar va Aragon keyinchalik bu oqimdan voz kechib uni "zulm" san'ati deb tavsiflaganlar.

Birinchi jahon urushidan so'ng Germaniyada – o'z ichiga chorasizlik, fojiaiy inson taqdiri g'oyalarini surgan falsafiy – **ekzistensializm oqimi** maydonga keldi. Burjuaz jamiyatning inqirozini tan olgan, bunday pessimistik falsafa tarafdorlari asl qiyofani qo'rquv, chekinishlar, ruhiy azoblar, yolg'izlik holatini yoritishda ko'rganlar. Jamiyat - ekzistensializm nazariyasiga ko'ra bir biriga qaramaqarshi turgan, yolgizlangan insonlardan iboratdir. Insonga uni ko'rshab turgan yovuz muhit va atrofni o'zgartirish qo'lidan kelmasligi haqida fikr yuritiladi.

Ko'rib chiqilayotgan davrda diniy falsafiy tizimlarni ta'siri o'sib borishini ham inkor qilib bo'lmaydi (neokatolizm, neotomizm). Ularda xudo, haqiqat va yaxshilik kategoriyalari yangilangan ko'rinishda ko'zga tashlanadi. Neoxristian ilmining tarafdorlari zamonaviy san'at va madaniyat inqirozini e'tiqodning susayib borishi bilan bog'laganlar. Yuqorida qayd qilingan barcha falsaffiy oqimlar ma'lum ma'noda tasviriy san'at, adabiyot, musiqa o'z ta'sirini o'tkazdilar. Masalan Freydizm ta'siri ekspressionistlar ijodi, jumladan "yangi vena maktabi" namoyandalari - A.Shyonberg, A.Berg, A.Vebern asarlarida yaqqol ta'sirini topdi. Syurrealizm motivlari esa Kotko, Sati, Miyo ijodiga o'z ta'sirini ko'rsatdi. Iste'dodli rassomlar-novatorlar yangi falsafada ko'pincha ijod va inson hayoti, ruhiy olami, axloqiga taalluqli muhim savollarga javob topishga harakat qilganlar.

Ekspressionizm (lotin soʻzidan olingan boʻlib, ifoda etish, taacsupot olish maʼnosini anglatadi) – XX asrning birinchi yarmida Yevropa sanʼati va adabiyotida vujudga kelgan yoʻnalish. Ekspressionizm yevropaliklarni birinchi jahon urushi arafasida (1914-1918) dunyoni fojiaiy his etish tuygʻusini aks ettira oldi. Ekspressionizm - zamonaviy dunyo absurdli va bu vaziyatni ijobiy hal etish yoʻli yoʻq deb hissobl原因an ijodkorni shaxsiy noroziligining maxsus shakli sifatida qabul qilinadi. Shu bois ekspressionistlar klassik va romantik sanʼatlari ideallariga tanqidiy (real ijtimoiy yovuzlik oldida illyuziya deb tushunganlar) munosabatda boʻlgan edilar.

Ekspressionizm sanʼati markazida qoʻrquv va tushkunlik taʼsiri ostida, kasalvand va idroksiz boʻlib qolgan qalb turadi. Hayotni salbiy tomonlarini rahimsizlik bilan ifoda etgish ekspressionizm sanʼatiga dolzarblik kiritadi. Ekspressionizm yoʻnalishining Avstriya va Germaniya sanʼati va adabiyotidagi yorqin namoyandalari: rassomlar – O.Kokoshka, M.Bekman, J.Gros; yozuvchilar – I.Bexer, L.Frank; dramaturglar – E.Toller, G.Kayzer. Musiqada ekspressionizm belgilari bir qator kechki romantik asarlarda namoyon boʻldi: G.Malerning ohirgi simfoniyalari, R.Shtrausning “Salomeya” va “Elektra” operalarida. Musiqada ekspressionizmni toʻliq va yakuniy koʻrinishi esa A.Shyonberg (“Ojidaniye” va “Schastlivaya ruka” operalarida, “Lunniy Pero” ovoz va orkestr uchun asarida), A.Berg (barcha asarlarida) va ularning davomchilari ijodida aks ettirildi.

Ekspressionistik asarlar uchun major va minor ladidan voz kechish (atonallik, dodekafoniya), kuyni parchalanishi, garmoniyada imkon boricha dissonantlik, vokal partiyasida yarmiga-kuylash, yarimga soʻzlash uslubi xos edi. Chegaradan chiqqan hissiy taranglik ekspressionizm musiqasida qarama-qarshi va ziddiyatli kayfiyatlarni ketma-ket bayon etishda (oʻta gʻamgin, tushkunli motam – yengil-yelpi, yorishganlik bilan almashuvida) ham oʻz ifodasini topdi. Ushbu oqim lirikasi qoʻpollashgan – grotesk yoki ruhan taranglashgan koʻrinishda talqin qilingan. XIX asr oxirida XX asr boshida balet teatrlarida uchta asosiy tizim shakllanib bordi, ular oʻz navbatida musiqiy dramaturgiyani shakllanishi va rivoji belgilab berdi:

1. **Klassik** tuzilma, Chaykovskiy va Glazunov ijodi uchun xos boʻlib, romantik tuzilishdagi uch aktli spektakl koʻrinishida namoyon boʻladi. Ularda balet shakllarining anʼanaviy koʻrinishlari simfoniyalashib, hajman kengayib boradi.

2. **Poemali** tuzilma, Glazunovning “Yillar fasllari” baletida qoʻllanilib, Ravel ijodida qaror topdi. Bu erkin tipdagi musiqiy spektakl boʻlib, yalpi rivojlov tufayli nomerlarni oʻzaro chegaralari sezilmay qoladi. Ravel soʻzidan shunisi ayon boʻladiki u “Dafnis va Xloya” (1908-1911) baletini uch qismli “xoreografik simfoniya” janri shaklida yaratmoqchi boʻlgan edi. Ravel oʻzini ikkinchi “Vals” (1919-1920) baletini “xoreografik poema” deb nomlashi ham eʼtiborlidir. Debyussi poema ruhida “Oʻyinlar”(1912) baletini yozadi. Keyingi yillarda poemalik tuzum bir aktli miniatyura baletlariga xos boʻldi.

3. **Kontrastli-tarkibli** tuzilma, romantik tipdagi spektakl tuzilmasiga qarama qarshi turgan edi. Bu tuzilmani asoschisi I.Stravinskiy ketma ketlik bilan bir aktli baletining “koʻp epizodlik” omili uchun kurashib keldi. Soʻng bu tuzum

xususiyatlari Prokofyev ijodida ham rivoji davom etadi. Bu tuzumdagi uzluksiz simfonik rivojlov, nomerli omilga asoslangan “ko‘p epizodlik”ka qarshi turadi.

I.Stravinskiy **“Jar-ptitsa”** baletining musiqasi – o‘ta tasviriy plastik obrazlarni kontrastli ketma ketligiga asoslangan. Bu balet musiqasi o‘zini drammatizmi yoki yalpi simfonik rivojlovi bilan birinchi o‘rinda o‘ziga jalb etmadi, balki ichki hissiyotlarning bekik holatlariga chuqur sho‘ng‘ishi bilan e‘tiborli bo‘ldi. “Jar ptitsa” baleti fantastik o‘yin raqsi, “Malikalarni tilla olmalar bilan o‘yini”, “Kashshey saltanatini yovuz o‘yin raqslari”da namoyon bo‘ladi. Keyinchalik I.Stravinskiy bunday tuzilmani rivojini “Petrushka” baletida ham davom ettiradi.

Shakl tuzish omillari Stravinskiy ijodida zamonaviy teatr va kino san’atida mavjud bo‘lgan yo‘nalishlarga juda yaqin edi. V.Meyxol ham o‘z speklakllarini syuita kabi kontrastli epizodlarni qarama qarshi taqqoslanish omiliga asoslanib tuzadi. Shunga o‘xshash kompozitsiyalarni S.Eyzenshteyn attraksionli “montaj” deb nomlagan. Harakatni bunday parchalanishi Bertold Brext dramaturgiyasiga ham xos bo‘lgan.

Yuqorida belgilab o‘tilgan barcha tuzilmalar bir tomondan ssenariy rejasiga moslashgan desak mubolag‘a bo‘lmaydi. **Klassik** tuzilmalarda muhim o‘rinni syujetli rivojlov egallaydi, lekin ular ko‘p hollarda dabdabali divertismentli syuitalar bilan yakunlangan edi³⁰. **Poemali** tuzumda voqeylikni syujetli rivoji bo‘sh bo‘lib, gohida tushirib ham qoldirilgin. O‘sha hollarda **kontrastli-tarkibli** tuzumda syujetsiz baletlar (Bunga I.Stravinskiy “Agon” baletini misol keltirish mumkin) paydo bo‘ladi.

XX asr baletlarini musiqiy dramaturgiyasini boyitish yo‘lida yuqorida belgilab o‘tilgan turli xil omillarni sintezlash jarayoni bu davr uchun xos xususiyatdir. Quyidagi izlanishlarni g‘oyaviy-obrazli ufqining kengligi eng avvalo xoreografik sahnani yangi mavzular va qahramonlar bilan boy etish maqsadi ko‘zda tutilgan.

Inqilob g‘oyalari yangi san’at shakllarida o‘z aksini topdi. Ommaviy bayramlari uchun xos tomashabop xususiyat xoreografik spektakllariga o‘z ta’sirini o‘tkazadi. Baletda davr belgilari namoyon bo‘la boshlaydi. Bunda turli ramziy ishoralar(otvlechyonnaya simvolika)ni ifodalash jarayoni boshlanadi. Yangi davr ritmini aks ettirish uchun sport mashqlarining qattiq harakatlariga e‘tibor oshadi. Industrial shaharni tasvirga tushirish jarayonida san’atda yangi **urbanistik** yo‘nalish shakllanadi.

Mashinalar va aerobika raqslari 30-yillarda yaratilgan asarlarda namoyon bo‘ldi. D.Shostakovichning “Zolotoy vek” va “Bolt” hamda V.Oranskiyning “Futbolisti” shular jumlasidandir. Lekin shu asarlarda ham turli obrazlarni o‘zgaruvchangligi eng avvalo tomoshaviylik xususiyati bilan, ya’ni syujetsiz ssenariyga asoslangan simvolika va allegoriyalarni qo‘llash bilan bog‘liq bo‘ldi.

XX asr 20-yillarida balet janrining rivojini asosiy yo‘llari. Ommaviy boshchilik, jamoachilik harakati va hissiyot 20-yillarning balet spektakllari

³⁰ Bularga misol tariqasida P.I.Chaykovskiyning “Spyashaya krasavitsa” baletining finali, “Shelkunchik” baletining 3-aktini keltirish mumkin.

ko‘rinishini belgilab berdi. Bunday baletni shakllanishida katta hissa qo‘shgan mashhur baletmeysterlardan A.Gorskiy, F.Lopuxova, K.Goleyzovskiylarning ijodiy izlanishlari samarali bo‘ldi. 20-yillar xoreografiya san‘ati baletning musiqiy san‘atidan bir qadam oldinda rivojlandi...

30-yillar mobaynida raqs syujetlari masalasida ish olib borildi. Bu davr baletlari: R.Glierni “Krasniy mak”(1927), B.Asafyevni “Plamya Parija”(1932) va “Baxchisarayskiy fontan”(1934), A.Balanchiyevadzeni “Serdse gor” (1937), A.Kreynni “Laurensiya”(1939), D.Shostakovichni “Zolotoy vek”(1930) , “Bolt”(1931) va “Svetliy ruchey”(1935) o‘zi bilan xoreografik spektakllarida musiqani rivojlov yo‘lini va tamoyillarini belgilab berdi.

30-yillar bu yorqin qashfiyotlar va izlanishlar davridir. Zamonaviy mavzularda ijod qilish va yangi dinamik shakllar harakatini o‘rganish kompozitorlar uchun qiziqarli ijodiy laboratoriyasiga aylanib, an‘analarning tarixiy mavqeini anglash hamda klassik tuzilmalarga qaytish yo‘lini belgilab berdi. Endilikda allegoriyalı obrazlar bilan to‘ldirilgan balet-plakat o‘rniga balet-pyesa qaror topadi. Jamoatchilik qahramonlariga bo‘lgan qiziqish asta-sekin qahramonlarning shaxsiy taqdiriga o‘tib boradi. Xoreografik spektaklning yangi model asosini musiqada shakllangan klassik tuzilma tashkil etadi. Yangi musiqiy dramaturgiyani qayta anglash jarayonida katta e‘tibor syujet yo‘lida raqsni ohlanishiga qaratilgan va bu **drambalet** yo‘nalishini paydo bo‘lishiga zamin yaratdi.

XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari.

XX asr boshida balet estetikasini shakllanishida asosiy urg‘u an‘analar va novatorlik masalalariga qaratildi. 30-yillar MDH (sobiq SSSR) davlatlarining balet san‘ati rivojining asosiy yo‘nalishlari:

1. g‘oyaviy-mavzuviylik, janrni boyishi va drama teatriga bilan yaqin bo‘lishi (drambalet deb nom olgan);
2. musiqiy dramaturgiyani boyishi va rivojini davom etishi, novatorlik omil bo‘lgan g‘oyaviy-obrazli antitezlarni mustahkam o‘rniga ega bo‘lishi;
3. musiqiy ohangni yangilanishi;
4. Balet shakllari an‘analarini qayta anglagan va yangi shakllarni yarata olgan klassik tuzilmani qo‘llanilishi.

20-30 yillar balet teatrida ikkita mavzu boshchilik qildi, bu eng avvalo - xalq kurashining **qahramonligi** qiyofasi. Uni aks ettishir uchun zamonaviy (R.Glierni “Krasniy mak” (1927)) va o‘tmish tarixning syujetlariga (B.Asafyevni “Plamya Parija” (1932), A.Balanchiyevadzening “Serdse gor” baleti (“Mzechabuki” 1936), A.Kreynning “Laurensiya” baleti (1939)) murojaat qilindi. Syujetlarning ko‘p qismi adabiyot namunalari (roman, pyesa va tarixiy xronika)dan olingan. Bu asarlarda ommaviy boshchilik belgisi - jamoachilik qahramoni oldingi planga chiqdi.

Ikkinchi mavzu - **lirik muhabbat**, yuqori poeziya bilan o‘rab olingan. Uning bilan bosh qahramonlarni shaxsiy taqdiri (B.Asafyevni “Baxchisarayskiy fontan” (1934)) bog‘liq bo‘ldi.

Bu yillarda musiqiy dramaturgiyani boy etilishi hamda xalq va lirik dramaga asoslangan yangi janrlarni shakl topishi parallel ravishda rivoj etgan. Xalq

hayotini, kurashini va dov yurak qahramonlarni xarakterini aks etgan syujet va mavzular **qahramonona drama janriga** murojaat qilishni talab etgan. **Lirik-psixologik damada** esa qahramon taqdiri, baxtli hayotga intilishlarida chekka g'am hasratlari namoyon bo'ladi.

MDH (sobiq SSSR)davlatlari balet janrlarining ayrimlari bir birini badiiy yutuqlari bilan boyitdi. Jumladan "Krasniy mak", "Plamya Parija", "Laurensiya" asarlarida qahramonaviylik bilan birga lirik va dramatik sahifalar ham mavjud. Lirik-psixologik asarlarda dramatik va maishiylik chizigilari uchraydi. Bunday **polijanrlik** hayotni turli lavhalarni qamrab olish va aks etish jarayonida vujudga keldi.

30-yillar yakunida **balet-pyesa** janri rivojlandi. Bu janrda ma'nolik – syujetni sinonimiga aylandi. Drambalet estetikasi yanada yorqinroq namoyon etiladi. Yangi yo'nalish g'oyasini balet san'atining yirik nazariyachilari A.Gvozdev va I.Sollertinskiy qo'llab quvatlagan. Musiqada yangi xoreografik teatr estetikasini o'z ieodida chuqur va to'la aks ettirgan kompozitor B.Asafyev bo'ldi. Drambaletni birinchi spektakli Asafyevni "Baxchisarayskiy fantan" asari edi.

Shunday qilib balet tarixiy-inqilobiy va lirik-romantik mavzular bilan boyidi; yangi qahramonaviy va poemali janrlar oldinga chiqdi; tarixiylik masalasini yechish jarayonida qo'llangan milliy maishiy va ijtimoiy belgilar o'zi bilan xarakterliyigini oshirib baletni opera janriga, pantomimani rechitativga yanada yaqinlashtirdi, bu esa psixologik tasvirlashni bo'rtirdi. Baletni dramatik teatr bilan aloqasi mustahkamlashdi. Xoreografik spektaklni umumiy madaniyati o'sib bordi.

Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi. O'tmish va zamonaviy syujetlarni va ulardagi turli xil ziddiyatlilarini ijodida aks ettirgan kompozitorlar qarama-qarshi kuchlarni ifodalovchi ohanglarni chegaralash uslubiga murojaat qilganlar. Shu tufayli baletdagi **dramaturgik ziddiyat** ohanglarni o'zaro konflikti doirasida namoyon bo'ladi. Bu belgi operadan meros bo'lib o'tgan desak mubolag'a bo'lmaydi.

Dramaturgik ziddiyatlarni amalga oshirishda **keng antitezlar** uslubi qullanildi. Bu birinchi bosqichda kontrast mavzularni taqqoslanishi bilan chegaralangan bo'lsada, so'ng musiqaga ketma – ketlik bilan kirib borayotgan **simfonik rivojlov omillari** ta'siri ostida ularni o'zaro muloqoti ham kirib keldi. Baletdagi turli tuman sohalarni tasvirlash eng avvalo ohang jarayonini yangilanishi bilan bog'liq bo'ldi. **Ohangni yangilanishi** inqilobiy va milliy folklorni qo'llash yo'lidan bordi. O'tmish va zamonaviy inqilob folkloriga murojaat etish novatorlik belgilardan biri bo'ldi. Bu esa qo'shiq-raqs qatlami rolini, ommaviylik mavqeini usib borishiga turtki berdi.

Ohangni yangilash bilan bir vaqda **"janrlar orqali umumlashtirish"** masalasi ham ko'tarildi. Qo'shiq, raqs, marsh janrlari jamoa qahramoni obrazini yaratishda yordam berdi. Baletni tarixiy va zamonaviy mavzularida inqilob folkloriga murojaat qilinishi turli davrlarida o'zgacha bo'ldi. Xususan ayrim ijodkorlar o'tmish namunalarni qayta tiklash va uslublashtirish orqali (R.Glier "Krasniy mak") "davr belgilarini" namoyon etgan bo'lsalar, boshqalari zamonga

mos, ohangdosh bo'lgan tarixiy misollarni tanlab (B.Asafyev "Plamya Parija") aks ettirdilar.

Balet musiqasini zamonaviy material asosida tub o'zgartirish yo'lida izlanishlar olib borgan D.Shostakovich **ijtimoiy komediya** janrini yaratadi. Bu janrda "Zolotoy vek", "Bolt" va "Svetliy ruchey" baletlari yozilgan. Ulardagi musiqa o'tkir fikrli, ziyrak, kashfiyotli hamda zamonaviy satira obrazlariga boy edi. Romantik kechinmalar san'ati o'rniga Shostakovich satirik, hajviylik, ideallashtirilmagan san'atini taqdim etadi; dov yuraklik qilgan bosh qahramonni ulug'lash urniga, amaldorlarni xunuk ishlarini fosh etishga e'tiborini qaratdi. Yuqoridagilar D.Shostakovichni **asosiy uslubi – grotesk** (o'tkir hajviylik)ni shakllanishiga zamin yaratdi. Kompozitor yaratgan baletlarning kompozitsion tuzilishidagi vaqt-oraliq miyorlarini taqqoslanishi ham o'zgacha bo'lgan: keng hajmli tuzilmalar o'rniga, turli xil ritmdagi va tez almashib turgan kontras epizodlarni qo'llaydi. Bunday baletlarni umumiy rivojlov dinamikasi kinomusika tempiga yaqinlashadi. Shostakovich baletlari asosida davrni o'ziga xos "estetik belgisi" bo'lgan-raqs syuita janri yotadi: sport - "Zolotoy vek", Industrial – "Bolt", kolxoz - "Svetliy ruchey" baletlarida. Kompozitor erishgan yana bir yutuqlaridan biri bu **tarjimai hol – raqs** (tansev-xarakteristik) larini yaratilishidir. U yozgan balet musiqasida bir qator yorqin satirak portretlar galereyasi paydo bo'ldi.

Monolog shaklini mustaqil solo raqsiga ajralib chiqishi va musiqiy dramaturgiyada tutgan muhim o'rni o'z navbatida bosh qahramon shaxsiga o'sib borayotgan qiziqishni aks etdi. Agarda klassik baletda variatsiyadan so'ng koda ijro etilsa, 30-yillarning zamonaviy baletida monologdan so'ng ommaviy sahna harakati keladi.

20-30 yillar MDH (sobiq SSSR) davlatlari baletida xalq ommasi obrazi gavdvlagan ikkita asosiy shakl mustahkam yo'lga qo'ydi – bu **syuita** va **simfonik sahnalar**. P.Chaykovskiy romantik vals lirikasini simfoniylashtirdi, XX asrning birinchi yarmida an'anaviy kardebalet o'rniga kelgan marsh, qo'shiq va qahramonona raqs musiqasi simfoniylashtirildi. Bu yangi qahramonona musiqiy to'lqin balet finallarini kulminatsion, tantanavor ko'tarinki ruhini belgilab berdi.

Balet spektakllari musiqiy dramaturgiyasi rivojining muhim bo'g'ini syuita bo'ldi. Syuitani yopiq turdagi tabiati va ichki yakunlovchilik tomonga intiluvchangligi arxitektonik tamoyillarini hukm surishidan dalolat berar edi. Bunda sobiq ittifoq baletining klassik o'tmish bilan bo'lgan vorislik an'anasini kuzatish mumkin. O'zining maishiy hordiq chiqaruvchi funksiyasidan ozod bo'lgan syuita jamoa qahramoni - xalq tavsifini aks etadi; folklorning keng qo'llanishi uni milliy va tarixiy haqqoniyligiga, janr boshchiligini klassikdan ustun turishiga olib keldi va o'z davrning ruhini ifoda etishiga turtki bo'ldi.

Sobiq ittifoq baletida asosan baletning – e k s p o z i s i o n va harakatli ikki turdagi syuitalar ajralib turadi. Ekspozitsion syuita turiga "Laurensiya" ning 1 akti misol bo'la oladi. Raqslarning rangli davrasi - xota, segedilya va ommaviy raqs "Pikirovka" xalq hayoti, turmush tarzi va odat marosimlarini ifoda etadi. 1 akt finalining ommaviy sahnasida "Plamya Parija" rondo syuita shakli qo'llanilgan. Uning refreni-jo'shqin farandola – kompozitsiya chegaralarini qrab bir qator yorqin raqs-janrlarini birlashtiradi. B.Asafyev musiqasida syuita belgilari butun 2

akt tuzilishini aks etib unga - antrakt, sarabanda, madhiya va shakon kabi raqslari kiradi.

Shunday qilib, ekspozitsion syuita tavsifida jamoa qahramonining tavsifi va unga qarama qarshi turgan kuchlarni solishtirishi dramani bog'lanishi sodir bo'lgan baletning bosh sahnalarida yoki finalda, ya'ni quvonchli g'alabalar tasviri aks etilgan qismida (alohida sahnalarda yoki butun balet ichida). Ekspozitsion syuita o'rni ikki olamni "taqqoslanishi" bilan bog'liq bo'lib yoki qahramonona xalq dramalarda muhim bo'lgan final yechimi harakatida o'rin oladi. Masalan "Baxchirayskiy fontan", polyak raqslarning syuitalarida (1 akt) va eng avvalo vals va noktyurnda, so'ng esa – haram qizlarining syuitasida (2akt) Mariyaning nozik obrazi ayon bo'ladi 4 akt raqslarida esa ayniqsa tatar otchoparlar raqsida Girey qalbining "yovvoyligi" aks etiladi.

Harakatli syuitalarning vazifasi o'zgacha: balet musiqiy dramaturgiyasida xalq qahramonona kurashini aks etgan holda kulminatsion bog'lanish sahnalarining tavsifini belgilashdir.

Tarixiy, milliy va ijtimoiy xaqqoniylikni dadil emotsional mazmundorligi bilan birlashuvi syuitaning novatorligini belgilab, xalqning qahramonona qarashlari va inqilob voqeyliklarga bo'lgan munosabatini bildirdi.

Xalq drama janrida yechilgan syuitani balet musiqiy dramasining bosh tayanchi sifatida chiqishi umumlashmalarni hamli tavsifini jamoa qahramoni obrazida aniqlab berdi.

1940 yili **S.S.Prokofevning** "Romeo va Djuleta" baletining premyerasi bo'lib o'tdi. Mazkur balet uchun yaratilgan musiqa sobiq ittifoq baletining cho'qqisi bo'lib tan olindi. "Zolushka", "Tosh guli" baletlari balet janrini rivojida muhim bosqich bo'lib qoldilar. Uchta har xil janr asarlari - "Romeo va Djuleta" fojiasi, "Zolushka" - lirik ertak, hamda "Tosh guli" epik dostoni prokofev balet teatrining novatorlik ruhi bilan sug'orilganligi va turfaligidan dalolat beradi.

Prokofyev Chaykovskiy kabi simfonist va opera dramaturgiya iste'dodini birlashtirib mazkur uchlik baletida yorqin ifodasini topdi.

U keng yoyilgan leytmotiv tizimidan foydalanib balet musiqasini simfoniyaqa yaqinlashtirdi. Prokofyev birinchi bo'lib drama janrida - lo'nda, mazmundor monolog va dialoglar orqali, operada muhim vazifani bajargan ariyalari va duet shakllariga baletni yaqinlashtirgan holda musiqiy portretlar gallereyasini yaratishga muvaffaq bo'lgan.

Prokofyev an'anaviy bo'lgan klassik tizimdan voz kechib uning o'rniga kontrast - tarkibli, bo'lingan nomer prinsiplariga asoslangan tizimni sahnaga olib chiqdi. Xususan, uning mazkur uchta baleti-turli dramaturgik yechimiga ega bo'lgan baletlar.

"Romeo va Djuleta"da kontrast-tarkibli tizim simfonik musiqasining qonuniyatlari original idrok qilinishi asosida yorqin ifodasini topgan. Balet nomerlarni parchalash kontrastida tuzilgan. (an'analarni qayta anglash)

"Zolushka" ertak-baleti Chaykovskiy bilan taassurot uyg'otadi. Unda klassik tizim kontrast - tarkibli bilan birlashib berilgan. "Tosh guli" baletida esa kontrast – tarkibli tizim bilan birga raqs syuitalariga xos bo'lgan divertismentli tamoyilining ahamiyati o'sib boradi.

Prokofyev rus komik ertakona baleti ("Skazka pro shuta, semerix shutov pereshutivshogo" (1915- 1920))ning asoschisi sifatida qayd etiladi. Komediya spektaklida kompozitor aniqlik va lo'ndalikka intilgan. Nisbatan mustaqil nomerlar, sahnalar va epizodlarni ketma ket qo'yish usuli dramaturgiyaga yangi xususiyatlar bag'ishlar ekan keyinchalik uni tanqidchilar kinematografiyadagi "montaj" usuliga yaqinlashtirib izoh berishadi.

"Shut" baletida yagona dramaturgik rivojlov tizimi yo'q. Sahnalar adabiy asosni bayoni sababi sifatida paydo bo'ladi. Kontrast tamoyili simfonik musiqa rivojining o'zga xos tomonlarini yaratilishiga turtki bo'ladi.

"Romeo va Djuleta" baletida kompozitor parchalash oqibatida baletning ko'lami keng umumiy dinamikasini sahna- harakat, sahna- portret usuli yordamida ochib beradi. Lirik sohasiga nisbatan baletda Prokofe leytmotiv tizimiga murojaat qiladi. Ularning ichida asosiylari boshqalar bilan birlashib, rivojlanib o'zining mohiyatini o'zgartirib yangi mazmunga ega bo'ladi. Lirik obrazlar fojiaviy obozlarga o'sib boradi.

Kompozitor ijodida opera va balet janrlarining o'zaro birlashuvi ikki janr evolyusiyasi davomida hamisha davom etgan bo'lsa, balet va simfoniya bilan bo'lgan aloqalar turli davrlarda ba'zan mustahkamlansa ba'zan susaib borar edi. Ilk pallada ular bir muncha mustahkam bo'lgan chunki epik-janr, tasviriy - bayoniy simfonizm ta'siri baletga ta'sir ko'rsatgan holda ham balet simfonizmga uning dramaturgiyasi, ba'zida tematizmga ta'sir ko'rsatib kelgan.³¹

O'sha yillari yosh Prokofyev ijodida mustaqil hayot kechirayotgan balet syuitalar yozildi. Kechki baletlarda simfonizm bilan bo'lgan aloqalar ancha susayib boradi.

Prokofyev baletlari: "Skazka pro shuta, semerix shutov pereshutivshogo"(1920), "Stalnoy skok"(1925), "Bludniy sin"(1928), "Na Dnepre"(1930), "Romeo va Djuleta"(1946), "Zolushka"(1941), "Skaz o kamennom svetke"(1949).

XX asr boshida yangi rus baletining ijodkorlaridan biri **Igor Stravinskiy** bo'ldi uning "Jar ptitsa" baleti zamondoshlarni original g'oya va yangi musiqiy mazmundorligi bilan lol qoldirdi. Biroq asl ilk ufqlar "Petrushka" va ayniqsa "Vesna svyashennaya" baletlarining yaratilishi bilan ochildi. Stravinskiy nomi bilan klassik baletga rus milliy mavzu : ertak , bozor tomoshalari va qadimgi otash paras marosimlari orqali kompozitor xaqi ijodiyotining turli qatlamlarini qamrab oldi. Folklor ko'plab o'sha davr san'atkorlari kabi kompozitorni o'zini badiiylik va o'ziga xos uslubiy tamonlari bilan jalb qildi. Ertak obrazlarida chuqur g'oyaviy mazmundorlik, inson psixologiyasi va uning atrof muhitga bo'lgan munosabatini aks ettirmay balki go'zallik bilan maftun bo'lish, badiiy shaklni original va betakrorligi bilan hayratlanish balet janrida nisbatan ifoda etilgan.

Stravinskiy baletlarining musiqiy mazmuni zamondoshlarini hayratda qoldirdi. Xususan "Qudratli to'da" an'analari bilan bog'liqlik sezilarli darajada bo'lgan birinchi baletida birinchi o'ringa tematik va lado-garmonik omilining

³¹ "Ala va Lolli" yakunlanmagan birinchi baletning obraz tizimi "Skif syuita" orqali 2-simfoniya va 4-simfoniyaning "Bludniy sin" tematizmida aks etadi.

netralligida, tembro-ritmik va faktura elementlari ham oldinga chiqadi. Stravinskiyning mazmundorlik haqqoniyligini ko'rsatishga intilish hayot kuzatuvchisi o'rnida tutgan pozitsiyasi "Petrushka" baletida birmuncha o'zgaradi. Unda qo'g'irchoq teatri obrazlari misolida bozor tomoshalari to'fonida romantik san'at uchun xos bo'lgan inson dramasi uning yolg'izligi, yakkalanishi aks etiladi. Petrushkani azobi va ommani quvonchi bu mustaqil harakat dinamikasiga ega bo'lgan ikki olam taqqoslanadi. Baletda yangicha turdagi ommaviy sahnalar o'rin olgan. Uning ildizlari baletda emas balki rus operasidagi xalq obrazlarining talqini bilan bog'liq. Shu yerdan uning yangi uslubiy xususiyatlari kelib chiqadi.

"Vesna svyashennaya" baleti qadimgi marosimlarni ifoda etuvchi sahnalar ketma ketligida tuziladi. Baletda syujet yo'q, hamma narsa harakat dinamikasiga bo'ysingan. Simfonizm musiqiy rivojlov tushunchasi sifatida Stravinskiy ijodida Chaykovskiyga nisbatan boshqa vositalar bilan erishiladi. Uning katta o'sishi sifat o'zgarishlari bilan emas balki son to'plamlari va musiqiy matoni kengayishi orqali sodir bo'ladi. Stravinskiy hissiyotlar rivojlov jarayoni emas balki alohida holatlarni ifoda etadi. Stravinskiy baletlarida nomer ketma ketlik epizodlarini tamoyilini saqlagan holda an'anaviy balet shakllarini ko'llamaydi. U syuita, ketma-ketlik: ansambl-solist-ansambl tamoyilidan ham vos kechadi. Yaratgan baletlari: "Jar ptitsa"(1910), "Petrushka"(1911), "Vesna svyashennaya"(1918), "Pulchinella"(1919), "Apolon Musaget"(1927), "Potseluy fei", "Igra v karti"(1937), "Orfey"(1947), "Agon"(1957) va Xoreografik kantata - "Svadebka"larni ko'rish mumkin.

Aram Ilich Xachaturyan baletni buyuk san'at inson hayoti uning ruhiy hissiyotlar olamini aks etishga qodir san'at turi deb bilgan va bu janrni sintetik tabiatini alohida belgilab o'tgan. Bu sintez nafaqat qo'shish jami balki musiqa raqs va teatrasosiy komponentlarining asl sof yaxlitligidir.

Kompozitor xalq musiqasining asl obrazlarini ishlatgan holda garmonik polifonik orkesrtni simfonik rivoji vositalar bilan boy etgan.

Uning qalamiga mansub "Baxt"(1939), "Gayane"(1942) va "Spartak"(1954) baletlari qahramonona arman to'y raqslarining koloriti, xalq cholg'ularining xarakterli jarangini ifoda etadi. Kompozitor ohangning xarakterli usullarini qo'llab keladi (kuy asta sekin sekvent rivojlov harakati, improvizatsion bayon etish tavsifi, variantlik usullari). Milliy asosda balet musiqasining parda ohang va vazn usul tomonlari asoslanadi. Ko'pincha ritmik ostinato aksentlar almashuvi, taktning kuchli hissalar siljishi, aralash o'lchamlar, poliritmiya elementlari, ritmik variantligining shakl va usullari qo'llaniladi ("Kurdlar raqsi", "Gayane" baletidan qilichbozlar raqsi).

Agarda "Gayane" baletida lirik yo'nalishidagi janr sahnalar ko'p bo'lsa va ular xalq kuylariga asoslansa, "Spartak" o'zining xalq sahnalarini monumentalligi bilan qahramonona va fojiaviyligi bilan ajralib turadi. "Spartak" xoreografik simfoniyaadir.

Xachaturyan ijodiga arman raqslari nihoyatda yaqin, aynan ularning musiqasiga kirib keldi.

Raqs musiqasining ifoda vositalari va imkonichliklarini nozik his etgan kompozitor ritmni shakl tuzish o'zni, harakat plastikasiga katta e'tibor berib xalq

raqs ohanglarini simfonizm vositari bilan boyitdi. U ko'plab janrlarda xalq hayotining musiqiy suratlarini yaratdi: skripka va fortepiano uchun raqs, orkestr uchun raqs syuitasi, cholg'u konsertlarini ko'plab sahifalari, dramatik spektakl va kino uchun musiqa shular jumlasidandir. Biroq Xachaturyan uchun nafaqat musiqa olami janri, balki raqsning ham yuqori romantikasi kompozitorni o'ziga maftun etgan. Xususan raqsda u badiiy umumlashuvning keng imkoniyati, musiqiy dramatik rivojlov, lirik dramatik, qahramonona obrazlarni yoritish uchun imkon topadi. U raqsning shoirona simfonizatsiya etadi. Aynan arman xalq raqsLARining ritmo-ohanglarining simfonizatsiya etilishi uning asosida yirik musiqiy shakllarni yaratilishida Xachaturyan novatorligi namoyon bo'ldi.

Uning ijodida turli janr va shakl raqslari uchraydi. Bu-poetik, lirik raqsLAR; qahramonona botir energiya va o'tga to'la raqsLAR; zamonaviy va arxaik; motam va tantanovor; main va nafratli; salon va dehqonlar xalq raqslari bir Xachaturyan raqs musiqasining bir olami - "Maskarad"dan maftunkor lirik vals yoki "Gayane"dan o'tli qilichvoZLAR raqsi, boshqasida 2 - simfoniyaSining birinchi qismidan "o'lim raqsi" yoki "Spartak"dan motamlik raqsi misol bo'la oladi.

Raqs boshchiligi Xachaturyan musiqasida sof holatda yoki qo'shiq kantilenasi, deklamatsionlik bilan bo'lgan bog'liqlikda beriladi. Ba'zida raqs ritmlari shakl tuzish rivojlov impulsiga aylansa (skripka va fortepiano uchun konsertLAR) ba'zida "uzoqlashish" omili sifatida ishlatiladi (2 simfoniya, 2 epizodi raqsi). Kompozitor ijodida raqs yirik shakllar – kamer, simfonik, musiqiy sahnaviy elementi bo'lib qoldi. Teatrallikka bo'lgan moillik, raqsga muhabbat simfonist kompozitorni balet janriga murojaat qilishini belgilab berdi va u ijodining asosiy qismiga aylandi. Kompozitorni bu san'at janri haqida bildirgan fikrlar ma'lum. BaletLAR ustuda ishlash jarayonida uning qiziqishLAR doirasi va dunyo qarashi namoyon bo'lgan. Balet musiqasining eng yuksak namunasi sifatida kompozitorLAR Chaykovskiy, Stravinskiy va Prokofyevni qayd etadi. Ular baletdagi yangi an'analar asoschilari bo'lib kompozitor uchun ijodiy tayanch ustunini tashkil etdi. Xachaturyan ko'p millatli balet, musiqiy xoreografik san'at rivojida katta o'rin tutadi.

Kara Karayev ijodi davomidi ikkita balet "Sem krasavits"(1952) va "Tropoyu groma"(1958) eng ustivor hisoblanadi.

"Sem krasavits" poema baleti Nizomi syujetiga asoslanib yozilgan, uning umumiy kompozitsiyasini syuita tashkil etadi. Novatorlik harakatchan boshchilikni raqs tavsifLARiga kiritilishi bilan belgilanadi.

"Troporyu groma" P.Abrahams romani asosidagi uch aktli ijtimoiy drama. Zamonaviy afrika musiqiy hayotini yaratish maqsadida kompozitor folklarga murojaat qiladi Ibodat va marosim Afrika hayot turmushining ajralmas qismi o'rnida balet musiqasida yorqin ifodasini topdi. Shuningdek Afrika san'ati uchun xos bo'lgan janrlar sintezi aks etilib urma cholg'ularni raqs plastikasi bilan birlashuvida kuzatiladi. Milliy o'ziga xoslik belgilari partitura matnida katta urma guruhLAR cholg'ularini – tamburin, tambur, tamtamlarni ishlatilishida ko'rinadi. Kompozitor afrikan lirik raqsLARini ozerbayjon qo'shiqchi-ashukLARning badihalik san'atining o'ziga xoslik xususiyatLARini aks etdi. Kara Karayev syuitani shakl tuzish o'rnini kuchaytirdi. Uning ijodida Prokofyevning uslubi qadimgi goland

burjua syuita raqslarida namoyon bo'ldi. Prokofyevni ta'siri shuningdek ritmda, kadans usulida, ayrim raqs epizodlarining xarakterida ilg'ab olish mumkin. Prokofev kabi kompozitor qahramonlarning turli holatlarini yorituvchi "tarkibli" portretlar yaratdi. Kompozitor keng hajmda leytmotivlarni ham qo'llab kelgan.

XX asr Yevropa simfonik musiqasi. G'arb va Yevropa musiqa san'atida XX asrning birinchi yarimida G.Malerdan so'ng simfonik musiqa janriga qiziqish susayib borishi kuzatiladi. Simfoniya umumfalsafiy musiqa qatorida o'zining markaziy o'rnini va mavqeini yo'qotib, 20-yillarga kelib katta, global g'oyaviy konsepsiyalarni aks etuvchi janr sifatida e'tirof etilmay qoldi.

Bularni sababi bir nechta: 1) garmonik tafakkurida tonal tizimidan voz kechib boshqa tovushtizim asoslarini paydo bo'lishi 2) burjua madaniyatining yangi badiiy oqimlari ko'zlagan maqsad simfoniya janr xususiyatlariga mos tushmagani 3) neoklassik va ekspressionistik estetika ta'sirida *simfonik uslub* asosini yo'qolishiga olib kelish va b.

Ammo XX asrning 30 yillarining ikkinchi yarmidan boshlab jamiyatda sodir bo'lgan katta voqeyliklar ta'sirida katta simfoniyaning renessansi, ya'ni uning uyg'onish davri boshlanadi. Shostakovich, Myaskovskiy, Stravinskiy, Onegger, Hindemit va Xartman kabi buyuk kompozitorlar shu davrda yaratgan simfonik asarlari shular jumlasidan.

Konsepsion va muammoli simfonizm cho'qqilariga ko'tarilish 30-50 yillar mobaynida nig'oyat og'ir, to'sqinliklarga to'la yo'lni bosib o'tdi.

Sobiq ittifoq shart-sharoitida G'arbga nisbatan boshqa ijtimoiy omillar ahamiyat o'ynagan. Yangi tizim murakkab konsepsion yechilmalarni jalb etuvchi katta xajmdagi g'oyalarni olib keldi. Xususan, avtonom va qardosh respublika kompozitorlik maktablari yangicha tusda rivojlanib jahon musiqa qadriyatlarini, jumladan simfonik janrini o'zlashtirish bilan bir qatorda uning zaminida milliylik va yangi ijtimoiy mazmunni aks etish imkonini ochib beradilar.

Shu bilan birga Sovet simfonizmi G'arbiy Yevropa musiqasidan yiroqlashgan holda rivoj topgan deb aytish noto'g'ri bo'lardi. Darhaqiqat, u o'zini mustaqil yo'lni bosib o'tdi, ba'zi yo'nalishlari - erkin atonallik bilan qisman, dodekafoniya bilan esa deyarli qiziqmay o'tdi. Tonal tizimini qayta ko'rish asosan voz kechish yo'lidan emas balki ichki yangilanish usuli orqali rivoj topadi. Bu simfoniyaning rivojlanishi uchun muhim durtki bo'ldi chunki ushbu janr bevosita musiqani intonatsion konsepsiyasi bilan bog'liqdir, o'z navbatida, bu bog'liqlikni lad qonuniyatlari zaminida shakllanadi.

Sovet simfoniya janrining shakl topishi janr tarixida yangi bosqichni belgilab berdi. U simfonik dramaturgiyasini yangicha turi va o'z navbatida yangi cholg'u uslublari (stillar)ni shakl topishi va rivojlanishiga asos bo'ldi.

Aynan simfoniya janrida Myaskovskiy, Shostakovich va ma'lum qismida Prokofyev kompozitorlik uslubi shakllandi. Kompozitorlar bilan birga Ukraina, Belorussiya, Kavkaz, O'rta Osiyo va Pribaltika qardosh respublikalarida o'zini milliy ko'rinishga ega uslubi shakllanganligi haqida fikr yuritish mumkin.

Simfonik musiqani ushbu davrdagi rivojini qo'yidagi etaplarga bo'lish mumkin:

1). **10 - yillarning** o'rtalaridan - 30 yillarning boshlariga(1932-1934 yillarga) cha

2). **30 – yillar. (1934-1939 gacha)**

3). **XX asr simfonizm cho'qqisi (1939-1945 yillar).**

Birinchi jahon urushidan so'ng G'arbiy Yevropa simfoniyasi stilistik yo'nalishlarning katta ta'sirini o'zida o'tkazdi. Birinchi navbatda bu **neoklassitsizm va ekspressionizm** oqimlariga taaluqlidir.

Neoklassitsizm katta simfoniya janridan cheklanishni taqazo etib, asosan kamer – konsert janrlarni, ba'zida faqat terminalogik jihatdan unga yaqin bo'lgan: orkestrli konsert va konsertinolar, yakkanavozlar ansambli uchun pyesalar va b kabi janrlarni rivojlanish yo'lini ochib berdi. Bu yo'nalishda dadil izlanishlar olib borildi va bir necha qiziqarli topilmalar yaratildi.

XX asr simfonizmga Ekspressionizmni ta'siri cholg'u musiqasidan emas balki ko'proq musiqiy teatr janrlari ta'sirida simfonizmni obraz dramaturgiya tizimini belgilashda rivoj topdi. Agar neoklassitsizm va ekspressionizm nafaqat simfoniyaning obraz tizimiga balki uning simfonik uslubi va va simfonik dramaturgiyaga sezilarli ravishda ta'sir o'tkazgan bo'lsada, *varvarizm, fovizm, primitivizm va jaz* kabi hodisalar ularni yo'nalishida ishlab chiqilgan ba'zi elementlarni qo'llanishi bilan cheklanib qoldi.

Yevropa musiqasida jaz asosan Debyussi, Ravel, so'ngra esa Hindemit, Miyo, Orik, Onegger, Stravinskiylar fortepiano va musiqiy teatr janrlariga kirib keldi. Simfonik musiqasida esa bunday misollar kam. Bularning yorqin misoli Dj.Gershvinning "Blyuz tondagi rapsodiyasi"dir (1924). Asarning konsert – improvizatsion asosi, blyuzning yorqin va jozibali kuy yo'llarini aks etgan ohanglar, dabdabadi garmoniyasi romantik simfonizmning yangilanish yo'laridan birini ko'rsatadi. Shuningdek, maishiy, sahnaviy va konsert janrlarini birlashish tomonlari ko'zga tashlandi. Xususan, raqsning simfonizatsiyasi balet teatri uchun yaratilgan asarlarda o'rin oldi. Ba'zida balet spektaklning musiqasi yangi konsert ko'rinishga ega bo'lib mustaqil hayot kechirgan. M.Ravelning "Vals" (1920), "Bollero" (1928) asarlari **xoreografik simfonizmning** XX asr birinchi yarmining klassik andozalariga aylandi. "Baletdan simfoniya, orkestr syuitasiga va b. "janr modulyatsiyasi" Prokofyev, Stravinskiy, Fali, Koplend va boshqa kompozitorlar ijodida kuzatiladi.

Tovushli kino san'ati kirib kelishi bilan simfonik musiqasining mavqei va uning intonatsion asosi tezkorkengayib boradi. Kino san'atiga murojat qilgan kompozitorlar millionli auditoriyaga ega bo'lib kino opuslar orqali simfonik musiqani targ'ibotiga alohida hissa qo'shdilar (Eysler, Stravinskiy, Voan-Uilyams, Prokofyev).

XX asr G'arb simfoniyasining ko'rinishi Yevropa kompozitorlik maktabida shakllangan an'analarni "yangi hayot"i bilan belgilanadi. Yevropa xalqlarining tarkibiga kirigan ko'p katlamli millai, xalq ijodiyoti (nemis, chex, fransuz, venger, ingliz, skandinav, bolgar, yugoslav, rumin va b) millatning badiiy psixologiyasi barchasi simfoniya o'z ta'sirini o'tkazib uning estetik-uslubiy diapozonini kengayib boyitishiga olib keldi.

Shu bilan birga folklarning barchaqatlamlariga o'sib borgan qiziqish simfoniyaning "intonatsion lug'ati" kengayishiga turtki bo'ldi. Yevropa madaniyatlarini assimiliatsiyasi va ularni qadimgi qatlamlar bilan chatishtirish (Stravinskiy, Bartok, Voan-Ulyams, Sibelius, Pipkov, Enesku, Slavenskiy), noyevropa madaniyatlar bilan sintezlash (Russel, Miyo, Messian).

Simfonik janrlarning ichida asosan o'zini kamer va konsert variantidagi (vokal-cholg'u simfoniya) kichik shakllardagi simfoniya alohida o'rin egalladi. Umuman olganda "*kichik shakllar simfoniyasi*" tushunchasi keng ma'noni anglatadi. Ba'zida bu bir biri bilan yaqin bo'lmagan hodisalarni o'z ichiga birlashtiradi. Masalan, bir tomonda *kamer orkestrli asarlar (konsert ansambllar, katta orkestr tarkibi uchun konsert asarlar)* tursa ikkinchi tomonida *simfoniyalarni* o'zi turadi.

Kichik shaklli simfoniyalarni differentatsiyasi qiyinlashuvi kamer ansambllar tarkibini hamisha o'zgarib borishi, orkestrlarni qisqarishi, simfoniyaning nomi bilan qayd etiluvchi kamer-orkestr musiqasining o'tkinchi zonalarni paydo bo'lishi bilan bog'liqdir.

1917-1945 yillarda Yevropa san'atida kamer – cholg'u musiqa sohasining tarixiy roli, boshqa davrlarga nisbatan keskin usib boradi. Bu yillar uchun xarakterli bo'lgan turli xil uslubiy komponentlarni va tafakkur tizimini sintezlash xususiyatlari shakllanib, to'liq holda kamer-cholg'u musiqa janrida namoyon bo'ldi. Masalan kamer-cholg'u janrlarning mohiyat darajasi simfonik janrlar (B.Bartok kvartetlari)xususiyatigacha, miniatyura va kichik shakllar esa bir qator uslubiy yo'nalishlar uchun muhim omil darajasigacha o'sib bordi; simfoniya janri esa kamer shakllarga bayon qilindi, ya'ni bu davrda janrlarni "gibridlanish" jarayoni keng yoildi. Xususan bir asarning o'zida barokko va jaz shakllari, kompozitorlik yozivi uslubini eng sodda va o'ta murakkablashgan ko'rinishi birlashadi.

Milliylik chegarasi diapazoni benihoyat kengaib yevropa kamer musiqasining "ohanglar lug'ati" boyidi. Endilikda bu soha o'z ichiga AQSH, negrlar va Sharq xalqlari folklorining kuy negizini, ritmik asosini va lad vositalari tizimini qamrab oladi. Urush yillaridan so'ng kamer musiqa rolini o'sib borishiga birqator sabablari bo'lgan. Eng avvalo kamer musiqa o'z tabiatidan mobil, eksperimentlar o'tkazish va nozik detallarni topish uchun qulay, tovush chiqarish uslubini yangicha ko'rinishlarini kashf etish va har bir orkestr cholg'usini individual tembrini namoish qilish uchun yaxshi zamin yaratib berdi.

Yevropa davlatlarida kamer musiqa san'ati yuqori tabaqali eshituvchilar uchun mo'ljalanib, rivoj etdi, MDH davlatlarida esa demokratik yo'nalishda tus oladi (ya'ni xalqlar orasida madaniy – manaviy targ'ibot ishlariylida uyushtirilgan konsertlar festivallar). Dunyo miqyosida kamer musiqa sohasining asosiy rivojlov yo'nalishlari yevropaning mashhur kompozitorlari ijodi bilan bog'liq bo'ldi: Prokofev, Shostakovich (Rossiyada), Stravinskiy, Hindemit, Bartok, fransuz kompozitorlaridan tashkil bo'lgan - "O'tli" guruhi hamda katta hissa qo'shga Kazella, Malipero (Italiyada), Shimanovski (Polshada), Yanachek va Martinu (Chexiyada). Shular bilan bir qatorda AQSH xalqlari musiqa madaniyati bilan

bog'liq bo'lgan ijodkorlarni ham e'tiborga olish kerak: S.Revueltas, K.Chavech (Meksikada), Villa-Lobos (Braziliyada).

XX asrni birinchi yarmida G'arbiy Yevropa kamer musiqasi **neoklassitsizm oqimi** bilan bevosita bog'liq bo'ldi. Bu estetikani qaror topishida **Igor Stravinskiy** xizmatlari katta bo'lgan edi. Stravinskiy ijodini kamer uslubi o'ziga xosligi bilan ajralib turadi, bu eng avvalo kompozitor musiqasini "chinakam" sifatida, ya'ni kuy ohangini variantli-kuychanligida, kuyni yo'l-aytimlarini o'ynqaroqligi, ularni "aylana"simon harakati turli ritm sur'atlari negizida rivoj etishida namoyon bo'ladi. Aytimli yozuvni detallashganligi bevosita u yoki bu janr xususiyati bilan bog'liq edi. Stravinskiy fortepiano cholg'usini talqini aynan "antiromantik" estetikasi bilan taklif etilgan. "Nonlegatoliy", "tokkatoliy", chertilgan fortepiano cholg'usidagi ijro uslubi nafaqat Stravinskiy, balki Bartok, Prokofev va qisman Hindemit bilan ham qo'llanilgan. Stravinskiy "Pribautki" asarida fortepiano, torli va damli cholg'ular interpretatsiyasida grotesk xarakterini qo'lladi.

Asr boshida konsert turidagi "orkestr-ansambl" jamoalari tashkil qilinadi va bu jarayonda Stravinskiy faol qatnashadi. U yangi tur(kamer-ansambl)dagi cholg'u syuita yaratdi. Syuita akl bovar qilmaydigan qadimgi va zamonaviy raqs janrlarini birlashtirish uslubida ishlangan. Bunday groteskli janrni keyinchalik Hindemit fortepiano syuitasida "1922" ham qo'lladi.

Igor Stravinskiy "Uchta pyesa"deb nomlangan kvartetida bo'lajak syuitaga xos xarakterli xususiyatlar o'rin olgan. Shu bilan birga kompozitor ansamblni qatlamlanishi, kvartet ansambli tarkibidagi cholg'ularni avtonom konsertlashayotgan ovozlar kabi qabul qilishi va ansamblni to'rtta yakka soz cholg'u o'rnida ko'rishi, fakturada "yoyilish" va puantilizm uslubini qo'llashi o'ziga xos asarni poydevori bo'ldi. Kvartet uchun "Uchta pyesa" asari quydagi nomlar bilan belgilangan: "Raqs", "Ekssentrik", va "Qo'shiq-aytimlar"hamda ularni umumiy nomi "Grotesk" edi. 1918 yilda I.Stravinskiy qullagan janrlarga **jaz** ham qo'shildi. U yaratgan "11 - cholg'u uchun reygtaym"; 1919 yilda fortepiano uchun "PIANO-RAG MUSIQ" pyesa, "Soldat tarixi", "Malika raqslari"-tango, vals-boston, reygtaym bilan namoish etildi; 1920 yilda "Uchta pyesa" klarnet solosi uchun fortepiano syuitasida; 1940 yilda fortepiano uchun "Tango", va 1945 yilda "Qora konsert" asarlarida jaz san'atining ta'siri balqib turadi.

1920-30 yillar fransuz kompozitorlarining kamer musiqa ijodida **antiromantik** va **antiimpressionistik estetikasi** g'oyalar hukm suradi. "Olti" guruhi kompozitorlari (Sati, Miyo, Orik, Onegger, Tayfer, Dyurey, Pulenk) ijodidada J.Kotkoning myuzik-holl estetikasi va jaz musiqasi katta qiziqish o'yg'otib, **urbanizm** va **konstruktivizm yo'nalishlari** bilan birlashib keldi. **Darius Miyoning** fortepiano uchun yozilgan "Trois Rag-Caprices" kamer cholg'u musiqasida myuzik-hollik sezilib turadi. Kompozitor kamer musiqa janrlari va cholg'ular guruhi tarkibi bilan ko'p eksperimentlar olib bordi. Xususan Miyoning "Pastoral" asarida klassitsizm belgilari yaqqol ko'zga tashlanib, XVII – XVIII asr fransuz klavesinistlar uslubiga taqlid qilganligi ham sezilib turadi. Neoklassitsizm an'analari kompozitorni fortepiano uchun "Madrigal" va bir qator sonatari yaratilgan. Birinchi sonata alt va fortepiano uchun, XVIII asr fransuz qo'shiqlari mavzulariga yozilgan bo'lib, F.Kuperen va J.F.Ramo syuitalarini eslatadi.

“Olti” guruhi kompozitorlari Stravinskiy kabi turli xarakterdagi, qadimiy va zamonaviy shakllari bilan bog‘langan syuita janri ustida ish olib bordilar. Syuita janriga – “Albom Shesti” to‘plamini kiritish mumkin (1919), unda neoklassitsizm oqimi uslubida yozilgan Orikni ”Prelyudiya”si, Oneggerni “Sarabanda”si va Tayferni “Pastorali” asarlari - Dyureyni “So‘zsiz qo‘shiqlari”, Miyoni “Mazurka”si va Pulenkni “Valslari” bilan birga joylashdi. Miyoning kamer musiqa ijodida “provansal” chizig‘i bilan ham taqdim etilgan. Provans aytimlari asosida “Divertismen” asari paydo bo‘ldi. Kompozitorni kvartetli yozish uslubi bu janrda yaratilgan ilk asarlarida namoyon bo‘ldi. Bu uslub o‘zini kuychan polifoniyasi bilan belgilanadi. Miyo o‘z kvartetlarida xalq raqslari janrlariga murojaat qiladi. Kvarte turkumini klassik sxemasi va sonatali dramaturgiyasi doimo o‘zaro almashib syuita janriga yaqinlashadi. Kvartetlar shakli ham turlichadir: besh, uch, ikki va ko‘proq to‘rt qismlardan tashkil bo‘lgan. Miyoni ilk kvartetlarida impressionizm oqimi ta’siri (fakturani oqimliyligi, razmerni o‘zgaruvchangligi, garmoniyani rangbarangligi) yaqqol sezilib turadi. Urushdan so‘ng 1920 yilda yaratilgan va Shyonbergga bag‘ishlangan 5-kvartetida **dodekafoniya** tizimi qo‘llanildi. 1922 yili yozilgan 6-kvarteti Pulenkgaga bag‘ishlangan bo‘lib **politonal** va **polimelodizm** bilan o‘ziga jalb qiladi.

Artur Oneggerni kamer cholg‘u musiqasi “Olti” guruhining boshqa vakillari ijodidan individualligi va musiqasining drammatizmi bilan farq qiladi. Kompozitor o‘z ijodida umuman ironiya, grotesk, ekssenrizm, neoprivitizm va myuzik-holl estetikasiga murojaat qilmadi. Onegger Miyo kabi politonal va bitonal yozuv vositalari hamda neoklassitsizm an‘analarini keng qo‘llab bordi. **Fransis Pulenka** kamer cholg‘u musiqasini fortepiano uchun kichik pyesalar shaklida yozilgan asarlar, turli xil cholg‘u ansambl tarkibi uchun yozilgan sonatalar tashkil qiladi. Kompozitor o‘z asarlarini neoklassik uslubining XVII asr – XVIII asr birinchi yarimining fransuz klavisinistlari miniatyuralari variantida yaratgan edi. **Jorj Orik** birinchilar qatorida kamer cholg‘u musiqasida jaz janrlarini qo‘llab, antiromantizm va neoklassitsizm yo‘nalishlariga murojaat qildi. Go‘zal ayol kompozitor **Jermen Tayfer** esa impressionim bilan juda bog‘liq edi.

30-yillarni ikkinchi yarmida Fransiya madaniyatida neoklassitsizmga va “Olti” guruhi kompozitorlari ijodiga qarama qarshi ularoq **neoimpressionizm oqimi** paydo bo‘ladi. Bu oqim yorqin holda 1936 yili tashkil topgan “Yosh Fransiya” guruhi kompozitorlari ijodiyotida namoyon bo‘ldi. Quydagi kompozitorlar O.Messian, A.Jolive, Daniel-Lezyur va Iv Bodriye “Yosh Fransiya” guruhiga kirgan edilar. Ular nafaqat neoklassitsizm namoyandalari Stravinskiy va “Olti” guruhi ijodiga qarama qarshi, balki “novoven maktabi” (A.Shyonberg, A.Berg, A.Vebern) vakillari ijodiga ham qarshi chiqdilar. Neoimpressionizm negizlari “Yosh Fransiya”guruhiga ijodida juda muraqqab va kuptarkibli bo‘ldi. Messian ijodiga (Debyussidan tashqari) Skryabinni garmonik tizimi katta ta’sir ko‘rsatdi. Messianning garmonik tizimi esa polimodal va ko‘p turdagi xromatik transpozitsiyalarga asoslangan.

Kamer cholg‘u musiqa sohasiga katta o‘zgarishlar “yangi vena klassiklari maktabi” namoyandalari A.Shyonberg, A.Berg va A.Vebern olib kirdilar. Bu o‘zgarishlar Shyonbergni dodekafoniya tizimi bilan bog‘liq edi. Uni taniqli

asarlariga fortepiano uchun - "Beshta pyesa" op. 23, syuita op.25, uchinchi kvartet op. 30, torli trio op.45 kiradi. Kompozitor syuita, vals, divertisment janrlariga va sonatali shakllarga qiziqishi katta bo'lgan, chunki hajimli shakllar dodekafonik asarlar yaratish uchun eng qulaydir. Ekspressionistlarni kamer cholg'u ijodiga qaramaqarshi ularoq XX asrning birinchi yarimida avstro-german musiqasida Hindemit ijodi turadi. Uni asarlarida neoklassitsizm belgilari yaqqol sezilib turadi. Kompozitor barcha kamer musiqa janrlarida ijod qildi va o'ziga xos kamer, konsetr va simfonik musiqalari chegaralarida vujudga kelgan janrni yaratdi desak mubolag'a bo'lmaydi.

Xulosa qilib aytganda XX asr kamer - cholg'u musiqa sohasi katta ijodiy laboratoriyasiga, yangi oqimlar, yo'nalishlar, g'oyalar va davrni etetik qarashlari rivoji uchun zamin yaratib berdi. Ko'plab kompozitorlar bu janrda boy va bebaho ijodiy meros qoldirdilar.

Kamer – vokal musiqasi o'z tabiatidan lirik janr bo'lgani uchun ham XX asrlardagi rivojida ko'p qiyinchiliklarga duch keldi. Dunyoda sodir bo'lgan voqealarni mashtabliyligi, tarix maydoniga chiqqan inqilob davr ommasi XX asr ijodkoridan lirika sohasini an'anaviy chegaralaridan chiqishini taqazo etdi. Darhaqiqat, bir qator davlatlarning ilg'or kompozitorlari XIX asrlarda ildiz solgan fuqaroviy, publitistik (ommabop) qo'shiq (Dargomijskiy, Musorgskiy) an'anasini davom ettirdi. Shu bilan birga qarama qarshi harakat ham kuzatiladi, jumladan qalbni nozik torlarini ifoda etgan lirikani qurshab turgan atrof obrazlardan cheklashtirish, himoya qilish.

20-30 yillar kamer – vokal musiqasi bir tomondan XIX va XX asr chegaralarida shakl topgan an'analariga, boshqa tomondan XIX asrning mumtoz an'analariga bo'lgan munosabat har bir davlatda o'zgacha namoyon bo'ldi. Jumladan, nemis va avstriya musiqasi o'tmish an'alarining rivojini davom etsa, fransuz musiqasidagi yangi belgilar o'tish an'analarni rat etishda paydo bo'ladi. MDH (o'tmishda sobiq SSSR) davlatlaridagi an'analar muammosi har xil avlodlar va yo'nalishlarni keskin bo'linishiga olib keldi. Antifashistik xalq fronti g'oyalari ta'siri ostida paydo bo'lgan va keng tarqalgan ommabop musiqa kompozitorlar ijodiga bevosita yangi belgilar kiritdi. Xususan eng avvalo shoirona matnni tanlashda va janrni talqin qilishda ko'rish mumkin. Zamonni o'tkir mavzulari bosh o'rin egallamagan bo'lsada, ular davr namunalari sifatida e'tiborga loyiq. Bir qator milliy maktablar uchun kamer, estrada va ommabop qo'shiqlarni bir biriga intilishi xarakterli xususiyat bo'ldi. M-n tipik hodisa sifatida romans janriga qo'shiq elementlarini kirib borishini kuzatish mumkin. Xorijda bu jarayon qo'shiqni musiqiy tili ommaboplashtirsada, uni ijrosi yakkaxon xonanda uchun mo'ljallangan. Fransiyada shansone san'ati yengil estradaviylikdan uzoqlashib, yangi ko'tarilish bosqichini boshdan kechildi. Shansone mashhur shoirlar (Apolliner, Aragon) ijodiga murojaat qilishi o'ziga xos "shoirona qo'shiq" janrini paydo bo'lishiga asos berdi. Ifodaviy vositalarni yanada murakkablanishi, yangilanishi va tabiysiz bo'lishi kompozitor va shinavanda orasida to'g'anoq bo'ldi.

Bu davrning o'tmish an'analariga bo'lgan munosabat ziyoliy yoki demokratik masalalarda muhim muammoni tashkil etadi. Bu muammolar ma'lum

milliy maktabning turli davr parchasida o'zgacha yechimiga ega bo'ldi. Novoven maktabi ijodida bu an'analar yanada keskinroq ayon bo'ldi. A.Berg va A.Vebern qo'shiqlarining ildizlari Shyonbergning "Lunniy Pero" (1912) turkumidan kelib chiqqan. Fransuz kompozitorlari ijodida bu masala bir muncha murakkab bo'lib, dastlab "anti-impressionistik" asta sekin yumshab borib turg'un milliy an'analar tomoniga nazar soldi (Debyussi, Ravel, Pulenk, Onegger ijodlari yaqqol misol bo'la oladi). 20-30 yillar MDH davlatlari musiqasida an'anaga bo'lgan munosabat turli, ba'zida keskin qarama qarshi tamoyillarni to'qnashuvini ko'rsatadi. Bir tomondan inqilobdan burungi o'n yilliklarning uslubiy omillari rivoji davom etsa, boshqa tomondan hayratga soladigan eksperimentlar yuzaga keladi (A.Molosov "Gazetadagi e'lonlar"). Romans an'analarning asl renessansi faqat 30 yillarning ikkinchi yarmidan paydo bo'ladi.

Bu davrning yana bir muammosi musiqa va so'z sinteziga borib taqaladi. O'z navbatida bu masala ikki aspekt orqali ya'ni shoirona matnni va so'zni musiqiy ohangini tanlashda namoyon bo'ladi. Bu davr zamonaviy poeziya janriga o'sib borayotgan qiziqish ostida o'tib bordi. Aynan shu orqali kamer musiqa janriga davrning dolzarb muammolari va zamonaviy obrazlar kirib keladi. Ijodkorlarni bir qismi uchun bu obraz o'zligini va xafsalasini yo'qotgan avlod bilan bog'liq bo'lsa, boshqa qismi uchun yangi dunyo o'ti va tufonida tug'ilayotgan avlod bilan bog'landi. Kompozitorlar yuksak she'riyatga va mohir yozuvchilar ijodiga murojat qiladilar, jumladan Blok, YeseninKotko, Apolliner, Aragon, Elyuar, Rilke, Brext va boshqalar. Shu bilan birga G'arbda Uyg'onish davri va qisman O'rta asr she'riyatiga paydo bo'lgan qiziqish ham e'tiborlidir. Masalan Messian-Viyonga, Pulenk-Ronsarga, Malipero-Politsianga murojaat qildilar. XIX asr she'riyati esa bu davrning g'arb kamer musiqasida keng qo'llanilmadi. MDH davlatlarida XIX asr she'riyatiga e'tibor susaymagan bo'lsada, bir qator o'zgarishlar ro'y berdi. 20 yillarda Tyutchev, Baratinskiy, Delvig ; 30 yillarda Pushkin va Lermontov she'riyati romans janrini yanada boy etdi. Ko'rilayotgan davrda she'riy so'zni ohangga solish jarayonidagi muammolar turlicha yechilgan bo'lsada, ularni umum xarakterli belgisi sifatida she'riy matnni obrazli-ma'nosiga e'tiborni aslida so'z ohangi masalalariga nisbatan muhimroq turganidir. G'arb kamer-vokal musiqasida ikkita qarama qarshi omillar shakl topdi: bir tomondan nutq ohanglarini musiqaviylashtirish (yoki "musiqiy nutq") jarayonida olib borilgan izlanishlar tursa, boshqa tomondan vokal musiqani "cholg'ulashtirish" va bu holda xonanda ovozi cholg'u ansambl "tembr"ini eslatib, matnni ifodalash esa o'ziga xos tovush chiqarish uslubni talab qildi. Gohida bu ikkala omillar bir-biri bilan qo'vishgan holda ham rivoj etdi.

Milliy musiqiy uslub masalasi kamer – vokal musiqa sohasida ham muhim muammolar sirasiga kiradi. Yangi uslub belgilari bir qator (Avstriya, Germaniya) davlatlarining vokal musiqasida yaqqol namoyon bo'ldi. O'tmishda bu darlatlar dunyoga romantik Lied san'atini namoyon qildilar. 20 asr nemis musiqasi uchun "sersuhbatliylik" masalalarini yechish ham muammolar tug'dirdi. Ularni hal etish jarayoni qarama qarshilikda gohida esa ziddiyatda o'tdi. Bir tomondan Anton Vebern "o'zligini namoish etgan" vokal miniatyuralari tursa, boshqa tomondan Gans Eyslerning katta auditoriya uchun yozilgan oratoriyalari "Kampflieder"

turadi. Umumlashtirib aytganda, “Lied” an’analari o‘z rivojini Gugo Volfning qo‘shiq janrdagi ijodida davom etirib, hayotdir. So‘ng esa bu an’analalar (Reger va Yozef Markea urinishlariga qaramay) akademiylashib, qotib qoladi. Hindemit ilk ijodiy na’munalarida “Lied”an’analari ozmoz sezilib tursa, Shyonberg va uni maktabi bajargan vokal eksperementarini “anti-Lied” deb nomlash mumkin. Chunki bu musiqada “Lied” an’analarining muhim omillari folklor va maishiy janrlariga tayanilmadi. A.Shyonberg Sprechgesand asarida tabiiy nutq bilan bog‘liqlikni o‘zgan bo‘lsa ham, teatr deklamatsiyasi bilan aloqani ushlab turilgan. Uni davomchilari, masalan A.Vebern uchun vokal musiqa sohasi ijodini asosiy jarayoni edi. Vebern musiqasining vokal chizig‘i dodekafoniya qonunlariga tayanganligi uchun ham nutq qoidalariga rioya qilinmadi. Fransuz kompozitori Miyoning musiqiy merosida turicha aks etirilgan qadimgm va zamonaviy folklor mativlari katta o‘rin egalladi. Uning vokal ijodida yevreylar folklori alohida e’tiborga ega bo‘ldi. Xalq qo‘shig‘iga bo‘lgan e’tibor nafaqat qayta ishlash jarayonida balki ma’lum ohang, lad va ritm, sintaksis elemenlarini erkin qo‘llanilishida ham namoyon bo‘ldi.

XX asr kamer – vokal musiqa janrida neofolklor oqimi o‘zgacha rivoj etdi. XX asrni birinchi yarimida yaratilgan asarlar ko‘pincha kamer musiqa kechalariga tashrif qilgan “nozik” tomoshabin uchun mo‘ljallanib yozilgan. 30 yillarning ikkinchi yarimidan boshlab romans janriniga , aynan uni klassik an’analarga (bu kompozitorlarni klassik – shoirlar ijodiga murojaat qilganlari ta’siri deb ham tushinish mumkin) qiziqish uyg‘onadi. Urush yillari kamer vokal musiqa sohasida uncha ko‘p asarlar yaratilmadi. Barcha vokal janrlar ichida qo‘shiq birinchi o‘ringa chiqdi. Kamer asarlarni kamligiga qaramay ularda yangi, muhim belgilar qahramonona-patriotik (vatanparvarlik) mavzularda namoyon bo‘ldi. Monumental - qahramonlik uslubiga intilishda kamerlikdan vos kechildi, shakllar kengayib, turkumiy kompozitsiyani tashkil qila boshladi.

Xulosa qilib aytganda XX asr kamer – vokal musiqaning rivoj yo‘li bir yaxlit, organik, progressivligi bilan boshqa musiqa sohalardan farq qildi.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. XX asr 20-40 yillarda dunyo estetik taraqqiyoti hamda internatsional musiqa xususida nimalarni bilasiz.
2. Neoklassitsizm va Ekspressionizm nima ?
3. XX asr 20-yillarida balet janrining rivoji.
4. XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari.
5. Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi.
6. Sergey Prokofyevning hayoti va ijodi haqida nimalarni bilasiz?
7. Sergey Prokofyev ijodida balet san’ati.
8. Igor Stravinskiyning ijodiy faoliyati xususida so‘zlab bering.
9. Aram Xachaturyan ijodi haqida so‘zlab bering.
10. Kara Karayev ijodiy faoliyati.
11. XX asr Yevropa simfonik musiqasi.
12. XX asr 30-yillar Fransiya madaniyatida neoklassitsizm.
13. XX asr 30-yillar kamer – vokal musiqasi.
14. XX asr 30-yillar kamer – cholg‘u musiqasi.

UCHINCHI BOB. O‘ZBEK MUSIQASI TARIXI

MAVZU: O‘zbek xalqi musiqa merosi

Reja:

1. Xalq musiqasining tasnifi.
2. Mehnat qo‘shiqlari.
3. Marosim aytimlari
4. Erkin mavzuli aytimlar

Musiqiy folklor³² xalq ozg‘zaki badiiy ijodiyotning muhim qismini tashkil etadi. U mazmunan serko‘lam ma‘no kasb etgani holda xilma-xil shakl va tur (aytim, cholg‘u kuy) larda namoyon bo‘ladi. Uning namunalari esa dastlab iste’dodli shaxslar tomonidan yakka yoki jamoa ishtirokida yaratilib, so‘ngra el orasida og‘izdan-og‘izga o‘tib ommalashdi. Shu asnoda asrlar davomida shakllangan xalq qo‘shiq-kuylari avloddan-avlodga og‘zaki ravishda meros qolib, bizga qadar ijtimoiy ohang xotirasida saqlanib kelindi. Ammo, tabiiyki, bu jarayonda xalq ijodi namunalari ma‘lum o‘zgarishlarga ham uchragan, zero “og‘zaki uzatish”da ishtirok etgan xalq vakillari o‘z qobiliyatiga yarasha ularga sayqal bergan (yoki o‘z ijroviy imkoniyatlariga moslashtirgan) va shu tariqa musiqiy folklorning xilma-xil ko‘rinishlari yuzaga kelgan. Musiqiy folklorga xos

³²“Folklor” so‘zi inglizcha bo‘lib, *folk* – xalq, *lor* – donishmandlik, bilimdonlik ma’nolarini anglatadi. Bizda “folklor” atamasi “xalq og‘zaki ijodi” o‘rnida ham qo‘llaniladi.

bo'lgan bu kabi o'zgarishlar **beqaror** (variant)**lik** qonuniyatini kasb etadi. O'z navbatida, xalq musiqa ijodining variantlilik yana bir asos – **barqaror** (invariant)**lik** an'anasi bilan chambarchas bog'liqdir. Zotan, musiqiy folklor doirasida har qanday o'zgarishlar muqim an'analar asosida amalga oshiriladi.

Xalq og'zaki musiqa ijodi doimo so'z, kuy va ijro birligida namoyon bo'ladi, ya'ni unda so'z kuylanadi, kuy esa so'z orqali muayyan ifoda tusini oladi. Demak, so'z va kuy vositalari og'zaki ravishda ijro etilishi bilan bevosita payvastadir. Ana shu mushtarak holatlarini bir so'zda bayonlash maqsadida «aytim» atamasidan foydalanish maqsadga muvofiqdir. Chunki bu atamada so'z va kuyning og'zaki bayonlash holati mujassam etilgandir. Binobarin, aytim – bu musiqiy folklorning hozir bo'lish shakllaridan biridir. Unga ma'nodosh so'zlar o'rnida ba'zan «kuylash» (ya'ni kuy aytish ma'nosida) va «kuy-qo'shiq» (keng ma'noda – so'z va kuyning og'zaki ijroda qo'shilishi)³³ tushunchalarini ham qo'llash mumkin.

Xalq aytimlari tarkiban va tabiatan sinkretik san'atdir. Bunda so'z, kuy va o'yin (raqs va umuman ma'lum harakat) unsurlarining o'zaro «qorishib» kelishi anglashiladi. Chunki musiqiy folklor namunalari kelib chiqish manbalariga ko'ra xalq hayoti bilan bog'liq turli ko'rinishlarda, xususan, mehnat jarayoni, oilaviy marosim va urf-odatlar, sayil va boshqa ommaviy tantanalarida qaror topgan va ijro etib kelingan.

Musiqiy folklori tavsiflash borasida yana uni idroklash va ijro etish omillarini alohida ko'rsatib o'tish lozim. Shundayki, musiqiy folklor namunalari idroklash va ijro etish uchun kasbiy musiqachilarga zarur bo'lgan va ko'p yillik «ustoz-shogird» maktabida egallangan maxsus malakalarning bo'lishi talab etilmaydi. Xalq musiqasi qiymatini kamsitmagan holda uning asl ma'noda xalqchil ekanligini faxmlash zarur. Masalan, dostonlarni faqat baxshilar, maqomlarni ustoz maqomchilargina mukammal darajada ijro eta oladilar. Ayni chog'da xalq aytimlarini nisbatan keng omma kuylay olish imkoniga egadir. Inchunin, bu turdagi musiqa jamoa va uning vakllari tomonidan o'z ijrosi va idroki uchun har tomonlama (she'r asosi, kuy-ohanglari va shakl-tuzilishi jihatlaridan) monand etilgan bo'ladi. Bunda:

a) she'r asosi xalq yo'lida (barmoq vaznida) yaratilgan va mazmunan ommabop to'rtlik va boshqa she'riy ko'rinishlardan iborat;

b) kuy-ohanglari nisbatan tor ovoz qo'llamida (asosan kvarta, kvinta, seksta, kamroq oktava) kuylashga mo'ljallashgan;

b) shakl-tuzilishlari naqarotli band kabi nisbatan oddiy ko'rinishlarda namoyon bo'ladi.

Xalq musiqasining tasnifi. Xilma-xil musiqiy folklor namunalari xalq hayotida tutayotgan o'rni va bajarayotgan vazifalariga muvofiq holda quyidagi ikki guruhga taqsim etiladi:

I. Ijro etilishi turli vaziyatlar bilan shartlangan qo'shiqlar;

II. “Erkin mavzuli” qo'shiqlar.

³³ “Qo'shiq” tor ma'noda aytimning muayyan turi, janrini anglatadi.

Birinchi guruh musiqiy folklor namunalarini muayyan vaziyatlar bilan bevosita bog'langan mehnat jarayoni, mavsum va oilaviy marosim kuy-aytimlari tashkil etadi. Demak, bu guruh namunalari har biri uchun muvofiq vaziyat yoki shart-sharoitlar yuzaga kelganda ijro etilish ko'zda tutiladi. Masalan, «Alla» aytimi chaqaloqni (beshik) uxlatish vaziyati bilan bog'liq holda yuzaga kelsa, «Yor-yor» aytimi nikoh to'yida kelinni "uzatib" borish vaqtida kuylanadi va h.k.

Erkin mavzuli kuy-qo'shiqlar guruhini qo'shiq, terma, lapar, yalla kabi janrlar tashkil etadi. Bu aytimlar I guruh, ya'ni ma'lum vaziyat va sharoit kuy-qo'shiqlaridan farqli o'laroq turli vaziyat va davralarda kuylanishi mumkin. Ularning ohanglarida kuychanlik xususiyati ortadi, she'riy mazmuni esa ijro vaziyatlariga bevosita bog'liq bo'lmay, ma'lum mavzu erkinligiga egadir. Masalan, «faqat qo'shiq janrining o'zi mazmunan ishqiy temada, satirik yo'nalishda, tarixiy temada, sosial mazmunida bo'lishi mumkin»³⁴. Erkin mavzuli kuy-qo'shiqlarda ijrochilikning yakkaxon va jamoa turlari, shuningdek, jo'rnavoz cholg'ular qatorida doyra, do'mbira, dutor, rubob va boshqa sozlar qo'llanishi odatiydir.

Mehnat qo'shiqlari

O'zbek xalq og'zaki ijodining qadimiy namunalaridan birini tashkil etgan mehnat qo'shiqlari inson faoliyatining turli jabhalari (masalan, yer haydash, tegirmon yanchish, ip yigirish va h.k)da ijod etilgan. Bajarilayotgan mehnat turiga ko'ra bu aytimlarni uch guruhga bo'lish mumkin:

1. chorvadorlik qo'shiqlari;
2. dehqonchilik qo'shiqlari;
3. hunarmandchilik qo'shiqlari.

Mehnat jarayonini bir maromda uyushqoqlik bilan bajarishga ko'mak bo'lgan hamda mehnatchi qalbiga ko'tarinkilik kayfiyatini bag'ishlab, unga "ruhiy dalda" bo'lib xizmat qilgan mazkur qo'shiqlar quyidagi xususiyatlari bilan tavsiflanadi:

a) bu kabi aytimlarda mehnat mazmuniga bog'liq she'riy to'rtliklar kichik ovoz (kvarta, goho – kvinta) doirasida bo'lgan nutqdosh va so'zdosh ohanglar ustuvorligida ifodalanadi;

b) shakliiy tuzilmalarining yuzaga kelishida "yettilik" bo'g'in-ritmi yetakchi o'rin tutadi;

b) she'riy bandlari oldidan yoki ulardan so'ng mustaqil naqarotlar deyarli qo'llanilmaydi, ammo band misralariga ulanib keluvchi maxsus takroriy so'z-iboralar (masalan, xo'sh-xo'sh, turey-turey, mayda-mayda va h.q.) qo'llanishi pirovardida o'ziga xos kichik naqarotlar yuzaga keladi;

g) asosan yakka ijroni taqozo etuvchi bu qo'shiqlarda jo'rnavozlik vazifasini bajaruvchi musiqiy cholg'ular qo'llanilmaydi.

Chorvadorlik qo'shiqlari aholining chorvachilik bilan bog'liq turmush tarzi va mehnat jarayonida shakllangan. Ularning bizgacha yetib kelgan namunalari asosan «sog'im qo'shiqlaridan» iborat, ya'ni bu aytimlar sigir, biya,

³⁴ O'zbek xalqi muzika merosi XX asrda. I-kitob – Toshkent. G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1978.– B.6.

tuya, echki kabi uy hayvonlarini sog‘ish paytida kuylanadi. Sog‘im qo‘shiqlarining turli xillari va shunga muvofiq nomlari mavjud. Masalan, qora molni sog‘ishda «Xo‘sh-xo‘sh», qo‘y-echkilarni sog‘ishda «Turey-turey», «Churey-churey» kabi maxsus qo‘shiqlar aytiladi. Mazkur nomlar esa shu aytimlarda naqarot singari takror bo‘luvchi so‘zlardan olingan bo‘lib, sog‘ilayotgan jonivorni tinchlantirish, erkalatish, iydinirish kabi maqsadlarda qo‘llaniladi.

Sog‘im qo‘shiqlari, odatda, to‘rtlik (kvarta) yoki beshlik (kvinta) parda tuzilmalari qamrovida, asosan yonma-yon joylashgan tovushlarga tayangan holda ohista kuylanadi. Bu kabi xususiyatlar esa chorvadorning jonivorni mayin tovushlar bilan iydinirib, ko‘p sut sog‘ib olish maqsadi bilan bog‘liq yuzaga keladi.

Dehqonchilik qo‘shiqlari dehqonchilik mehnatining turli faoliyatlari bilan bog‘liq holda ijod etilgan. Jumladan, yer haydash paytida «Qo‘sh haydash», xosilni o‘rib olishda «O‘rim qo‘shig‘i», xirmon yanchig‘ida esa «Xo‘p mayda» yoki «Mayda, mayda» qo‘shiqlari aytilgan.

“Qo‘sh haydash” qo‘shig‘i ho‘qizga qo‘shilgan omochni boshqarib borayotgan dehqon tomonidan aytilgan. Unda she‘riy to‘rtliklar mehnat mazmunigadahlid holda (masalan, dehqonning yer haydash mehnati bilan bog‘liq tashvishlari, hayvonga munosabati, mehnat mashaqqati va h.k.) badiha etilgan. Ushbu qo‘shiq, sog‘im aytimlaridan farqli o‘laroq, baralla ovoz bilan aytilishi mumkin. Chunki dehqon qo‘shiq vositasida o‘ziga va ho‘qiziga “dalda” berib, shu asnoda harakat jarayonini bir maromda boshqarishga intiladi. “Qo‘sh haydash” aytimlari “savol-javob” tarzini yodga soluvchi ikki so‘zdosh xususiyatli ohang tuzilmalaridan tashkil topadi. Bunda birinchi tuzilma, odatda, ikki tovush nisbatiga qurilgan “undalmali” ohang bo‘lib, har gal so‘roqlov ifodasi bilan yakunlanadi. Unga javoban keluvchi kichik uchlik hajmidagi ikkinchi ohang tuzilmasi esa aytimning asosiy pardasini go‘yo “tasdiqlab” turadi (III – V tt.).

«Qo‘sh haydash» aytimiga xos aksariyat badiiy jihatlar xirmonda bug‘doy doni yoki arpa poyalarini yanchish vaqtida kuylanuvchi «Ho‘p hayda» (yoki «Mayda, mayda», «Ho‘p mayda») qo‘shiqlarida ham namoyon bo‘ladi.

Hunarmandchilik qo‘shiqlarining salmoqli qismini charhda ip yigirish, shuningdek, xotin-qizlar ijodiga mansub gilam to‘qish, do‘ppi tikish kabi mehnat vaziyatlari bilan bog‘liq aytimlar tashkil etadi. Bizga qadar yetib kelgan hunarmandchilik aytimlari turli tarixiy davrlarga taalluqli badiiy unsurlarni namoyon etadi. Chunonchi, nisbatan ko‘hna namunalar mavzu jihatdan mehnat vaziyatiga bevosita bog‘langanligi, kuy-ohanglari yuqorida ko‘rib o‘tilgan mehnat aytimlari sadolariga yaqinligi hamda yettilik bo‘g‘in-ritmining ustuvorligi bilan tavsiflanadi. Shunga oid misolni ip yigirishda aytilgan “Urchuq” namunasida ko‘ramiz. Mazkur aytim yondosh pog‘onalardan tarkib topgan “kichik uchlik” shaklidagi oddiy ohang tuzilmasi negizida yangraydi.

Hunarmandchilik qo‘shiqlarida mehnat aytimlari uchun yangi bo‘lgan ayrim badiiy jihatlarni ham kuzatish mumkin. Xotin-qizlar charx yigirish, gilam to‘qish, do‘ppi tikish singari davomli mehnatni bajarar ekanlar, ba‘zan beixtiyor shaxsiy hayotlari bilan bog‘liq turli ruhiy holatlarini, ichki kechinma va dardlarini aytim orqali “yoza” boshlaydilar. Shu tariqa mehnat mavzui bilan boshlangan aytim mazmunida goho “dil yozdi” ohanglar ham namoyon bo‘la boshlaydi. Bunda

yettilik tuzilmasiga yangi (mungli) sifat bilan yo'g'rilgan to'liqsimon kuy-ohanglari ulanib kelishi kuzatiladi³⁵.

Marosim aytimlari

O'zbek xalqining uzun o'tmishi davomida turli fasl (mavsum)larga oid ko'plab qo'shiqlar ijod etilgan. Ularning eng ko'p va e'tiborli namunalari esa go'zal bahor fasliga bog'liqdir. Xususan, «Boychekak», «Laylak keldi», «Qaldirg'och», «Chittigul», «Oq terakmi, ko'k terak» kabi hozirda ma'lum o'yin-qo'shiqlar shular jumlasini tashkil etadi. Yana bir qator mavsumiy marosim (jumladan, Sust xotin, Shoxmoylar va b.) aytimlari esa hozirda folklor-etnografik ansambllari tomonidan qayta tiklanib, "sahnaviy" ko'rinishlarda ijro etila boshlandi. Shuni ham aytish kerakki, garchand u yoki bu marosim endilikda ijtimoiy ahamiyatini yo'qotgan bo'lsa-da, ammo ularda qo'llangan aytimlar xalqimiz badiiy tafakkuri rivojida sezilarli iz qoldirgan. Shu o'rinda mavsumiy marosim aytimlariga xos ayrim jihatlarni takidlab o'tish joizdir. Xususan, ularda:

- I) nisbatan keng xajmli va yangi sifatli ohang tuzilmalari namoyon bo'ladi;
- II) qo'shiqchilikning yakkaxon va jamoaviy aytish shakllari keng tus oladi;
- III) band-naqarot hamda aytishuv shakllari keng qo'llaniladi.

Mavsumiy marosim aytimlarida erishilgan muhim jihatlardan birini yangi sifatli kuy-ohanglari tashkil etadi. «Yangi sifat» mazmunida sakrama ohanglar tushunilib, ularning kelib chiqishi bahor mavsumi va undagi asosiy sana – Navro'zni daraklash mazmuni bilan bog'liq holda yuzaga kelgan.

Bu ohanglarni esa to'rt parda (sof kvarta), ba'zan esa besh parda oraliqidagi tovush sakramalari tashkil etadi. Bunda, sakrash nuqtasi, odatda, tuzukning markaziy pardalaridan biri (IV goho V pog'ona)ga o'rnatilgan bo'lib, ham quyi (IV-I; V-II), ham yuqori (IV-VII; IV-VIII) yo'nalishlarda amalga oshiriladi.

Bu kabi ohang sakramalari laylak uchib kelishi munosabati bilan tom boshida aytilgan "Laylak keldi", ilk turnalar ko'ringanda aytilgan "Arg'amchi", shuningdek, boychechak unib chiqqanda aytilgan "Boychechak" kabi bahor fasli qo'shiqlarida keng namoyon bo'ladi.

Ma'lumki, o'tmishda bahor elchilari sifatida ayrim qush (laylak, turna, qaldirg'och) va ko'klam o'simliklari (boychechak, binafsha va b.) alohida e'zozlangan va, hatto, ular bilan bog'liq turli ishonch va qarashlar ham shakllangan edi. Masalan, erta bahorda laylakni ko'rish baxtdan nishona bo'lsa, laylak uchib kelgan tomondan kelgan odam qishloqqa qut-baraka keltiradi, deb e'tiqod qilingan.

Turnalar ham ko'p narsadan «darak» bergan. Chunonchi, barvaqt uchib kelgan turna erta bahorni daraklasa, pastlab uchgan turna rizq-ro'zg'or unumli bo'lishini anglatgan va h.k.³⁶ Irimga ko'ra, bahor elchilarini birinchi bo'lib ko'rgan bu haqda boshqalarni ham tezroq xabardor etishga oshiqqan. Shu maqsadda «xushxabarchilar» baland joylarga chiqib, maxsus xayqiriqlar ila atrofga jar solishgan.

Shunga o'xshash vaziyat ko'klam o'simliklari unib chiqishi bilan ham bog'liq yuzaga kelgan edi. Chunonchi, Navro'z kunining darakchisi bo'lgan

³⁵ Qarang: O'zbek xalq musiqasi. III to'plam. – T.: O'zdatnashr. 1954. – B.61.

³⁶ Navro'z (tuzuvchilar: T.Mirzayev, M.Jo'rayev). – T.: Fan. 1992. – B.85-90.

boychechak (chunki uning unib chiqishi Navro‘z kuniga to‘g‘ri keladi) o‘simligini qir-adirlardan topib kelganlar. Bu xushxabardan voqif holda to‘plangan kattayukichik mahallama-mahalla, xonadonma-xonadon yurishib, boychechak unib chiqqani haqida “jar solishgan”. Xonadon egalari jarchilarga turli taom va hadyalar ulashishgan. Binobarin, sakrama ohanglar ana shu kabi jar solish vaziyatining badiiy ifodasi o‘laroq qaror topgan edi.

Jar solishning kuydagi in‘ikosi bo‘lgan bu toifa ohanglarni shartli ravishda “jarchi ohanglar”, “darakchi ohanglar” yoki “xabarchi ohanglar” kabi tavsiflash mumkin.

Bahor fasliga oid aytimlarda ba‘zan jarchi ohanglarning mehnat (dehqonchilik) qo‘shiqlariga xos ohanglarga payvasta bo‘lishini ham ko‘rish mumkin. Bu hol bejiz emas, chunki bahor fasli yerga amal kirishi (ya‘ni, mehnatning boshlanish) vaqtini ham daraklaydi. Dehqonlar yer haydash ishlarini Navro‘z bayramiga taqab boshlaganlar. Bu mehnatning debochasida “Qo‘sh chiqarish” (yoki “Shoxmoylar”) marosimi o‘tkazilgan. Bunda “qishloq ahli yig‘ilishib, eng yaxshi ho‘qizlardan biri juftini omochu bo‘yinturug‘i bilan dalaga olib chiqishardi. Bu yil mo‘l-ko‘lchilikda yashaylik, serobchilik bo‘lsin, oyog‘ing tekkan joyga baraka bersin” – deb Navro‘zga atab pishirilgan bo‘g‘irsoq yog‘i bilan ho‘qizlarning shoxlarini moylashgan. Sumalak pishirish uchun undirilgan maysadan ozginasini ho‘qizga yedirishgan. Qishloq keksalaridan biri Bobo Dehqon bo‘lib, dalada birinchi bo‘lib qo‘sh soladi”³⁷. Ushbu marosim paytida ishtirokchilar tomonidan maxsus aytib turilgan qo‘shiqda, bir tomondan, dehqonchilik aytimlariga xos xususiyatlar sezilsa, ikkinchi tomondan – ko‘proq marosim aytimlariga taalluqli yakka-jamoa ijrochiligi, kuy asosida esa darakchi ohang sakramalari namoyon bo‘ldi.

Shuni aytish kerakki, darakchi ohang tuzilmalari bizgacha asosan bolalar folklori tarkibida yetib kelgan “Boychechak”, “Tomdan tarasha tushdi”, “Quyonim”, “Zuv-zuv borag‘ay”, “Oftob chiqdi”, “Chitti gul”, “Chuchvara qaynaydi”, “Oshxo‘r akam” kabi ko‘plab o‘yin-aytimlarda muhim o‘rin tutadi (O‘XM. III tom, 455-478 b.).

Shuningdek, “Lola sayli” davomida aytilgan lola guli haqidagi qo‘shiqlarda ham darakchi ohanglar ta’siri sezilarlidir. Ushbu sayilning debochasida mahalliy xalq bir maydonga yig‘ilishib, yigit-qizlarni lola terimiga kuzatganlar. Lola terimchilari qir-adirlarga sayir qilib, quchoq-quchoq lolalar terishgan. So‘ngra terimchilarni belgilangan maydonda mahalliy aholi tomondan tantanavor kutib olish bayram marosimi o‘tkazilgan. Bunda o‘yin-raqlarga tushilgan yoshlik, go‘zallik va sevgi ramzi bo‘lgan lola maxsus aytimlarda vasf etilgan.

Insonning hayotiy yo‘li bilan bog‘liq muhim sana va voqealar har bir xalqda o‘ziga xos tarzda urf-odat yoki marosimlar bilan nishonlanib turilishi an‘anaga aylangan. Ana shunday an‘analar sarasini oilaviy sharoitda o‘tkazilgan marosimlar tashkil etadi. Xususan, o‘zbek xalqi hayoti davomida unga beshik to‘yi, muchal to‘yi, xatna (sunnat) to‘yi, nikoh to‘yi kabi marosimlar yo‘ldosh bo‘lib keladi.

³⁷ Navro‘z. Tuzuvchilar: T.Mirzayev, M.Jo‘rayev. – T.: Fan. 1992. – B.71.

Oilaviy marosimlarda musiqa muhim o‘rin tutadi. Bunda ham aytim, ham cholg‘u musiqasi (so‘nggisi motam marosimi uchun istisnodir) o‘zaro farqli badiiy maqsadlarda qo‘llaniladi. Jumladan, to‘y marosimlarida karnay, surnay, nog‘ora va doyralardan iborat cholg‘u ansambli ishtirok etib, u bir vaqtning o‘zida ham badiiy tinglov, ham axborot (jar solish) vositasini bajaradi. Chunki bu ansambl bir tomondan, uzoq masofaga taraluvchi kuchli sadolanishi bilan aholiga to‘y boshlanganligidan darak bersa, ikkinchi tomondan, ansambl ijrosidagi jozibali kuy-navolar ko‘tarinki kayfiyat tug‘diradi, hamda raqs o‘yinlariga chorlaydi va unga jo‘r bo‘ladi.

Aytim vositasida o‘zgacha, lekin muhim vazifa amalga oshiriladiki, shu boisdan asosiy diqqat-e’tiborni shu jihatga qaratamiz. Demak, aytilar vositasida har bir marosimning maqsadi yuzaga chiqa boshlaydi. Zotan bunday aytilar o‘zida ham marosim “qahramoni”ning umumlashma siymosini, ham ommaning shu marosim jarayoniga munosabatini mujassam etadi. Boshqacha aytganda, oilaviy marosim aytilarida “shaxsiy” va “ommaviy” tuyg‘ular mushtarak etilgan bo‘ladi va shuning bilan ham alohida ahamiyatga molik. Tabiiyki, ushbu ijodiy vazifa o‘z “yechimi”ga monand badiiy vositalarni yuzaga keltirgan bo‘lib, bu hol eng avvalo musiqaning mag‘zi bo‘lgan kuy-ohanglarida kuzatiladi. Bu o‘rinda esa yondosh tovushlarning asosan quyi oqimidan iborat so‘lim tabiatli kuy-ohangi ustuvor ahamiyatga ega bo‘lib, uning kelib chiqish manbai «yig‘i» nidolariga borib taqaladi.

Ushbu invarint asosida “Yor-yor”, “Kelin salom” kabi oilaviy maroimga tegishli ko‘plab qo‘shiqlar ijod etilgan.

Yor-yor qo‘shig‘i kelinni kuyovnikiga uzatib borish jarayonida ayollar tomonidan ijro etiladi³⁸. Uni aytish vaziyati esa qizning ota uyi, yaqin qarindosh-urug‘lari, oila a’zolari bilan xayrlashuvidan boshlanib, to kuyov xonadoniga yetgunga qadar davom etadi. Garchand “Yor-yor”ni kelin kuylamasa-da, biroq aslida bu aytim uning umumlashma siymosiga bevosita daxldordir. Uning mazmunida ayollar kelinni ovutgan bo‘lishib (“Yig‘lama qiz, to‘y seniki, Ostonasi tillodan, uy senniki”), pand-nasihatlari qilishadi, qizning otasiga «ta’na» so‘zlari ham aytgan bo‘lishadi (“O‘z qizini tanimay sotgan otam yor-yor”) va h.k. Ammo “Yor-yor”larning favqulotda ta’sirli ekanligi ularda bir vaqtning o‘zida ikki turli holat – ham mungli yig‘i, ham shodlik kayfiyatlari mujassam etilganligi bilan tavsiflanadi. Yig‘ining badiiy in’ikosi aytim kuy-ohanglarida, ommaviy shodlik holati esa doyra usulida zuhur etadi.

Xususan, xalqimiz orasida «Toshkent yor-yori» nomi bilan mashhur aytim kuyi aslida yig‘i (quyi oqim) ohangidan unib chiqadi. (O‘XM, Pt.,231 b.). Shu bilan birga qo‘shiqning doyra usuli raqsobop va tantanavordir.

Nikoh to‘yi marosimida an’anaviy ijro etib kelinadigan qo‘shiqlaridan yana biri “**Kelin salomi**”dir. Ushbu qo‘shiqni aytish vaziyati kelinni kuyov xonadoniga qadam qo‘yishi bilan yuzaga kelib³⁹, bunda kuyovning ota-onasiga, qarindosh-urug‘lariga va qo‘ni-qo‘shnilariga kelin nomidan ma’lum kuy-ohanglarida salom

³⁸ Ba’zi joylarda, masalan, Farg‘ona an’anasida, Yor-yorlarni kuyov jo‘ralari ham ijro etishadi.

³⁹ Ayrim mahalliy an’analarda, jumladan, Toshkent an’anasida “Kelin salomi” nikoh to‘yining ertasi kuni o‘tkazilib, “salomlar”, odatda, kuy-ohanglarisiz o‘qiladi.

aytib turiladi, kelin esa “egilish” orqali salomini bildirib turadi. “Kelin salom”larda hazil-mutoyibali, goho payrovli soʻz-iboralarga boy sheʼriy bandlar qoʻllanilib, bunda har bir band “salom” aytish bilan yakunlanadi.

«Erkin mavzuli» aytimlar

Qoʻshiq atamasi keng maʼnoda soʻz bilan kuyning oʻzaro birlashishi, qoʻshilishi (boshqacha aytganda – umuman ovoz bilan kuylash)ni anglatadi, tor maʼnoda – qoʻsh qofiya bilan boshlanuvchi (yaʼni dastlabki misralari qofiyadosh boʻlgan) muayyan aytim janrini ifodalaydi. Anʼanaviy xalq qoʻshiqlarining qoʻsh qofiya shaklida kelishi eng avvalo dastlabki sheʼr toʻrtligi va uning misralariga taalluqligini alohida taʼkidlash kerak. Shunga koʻra dastlabki sheʼriy misralar toʻrtligi aaba, aabb yoki aaaa boʻlib kelishi, keyingi toʻrtliklarda esa bu tartib saqlanmay, (masalan, abab, abaa, abbb va h.k. tarzda) oʻzgarib turishi mumkin. Demak, qoʻshiqqa – dastlabki ikki misrasi qofiyadosh boʻlgan hamda barmoq vaznli (aksariyat 7 yoki 8 hijoli) sheʼrlar asosida kuylanadigan band shaklli aytimdir, deya taʼrif beramiz.

Qoʻshiq bandi, odatda, toʻrt sheʼriy misra va ularni kuylashga asos boʻlgan nisbiy tugal kuy-ohanglari birikmasidan iborat boʻladi. Buda qoʻshiqning qofiyadosh misralar bilan boshlanish xususiyati kuy-ohanglarida ham oʻziga xos aks etadi. Chunonchi, kuy-ohanglarining dastlabki ikki tuzilmasi har jihatidan oʻzaro yaqin yoki oʻxshash boʻlgani holda, uchinchi tuzilma nisbiy noturgʻunligi, tayanch pardadan “uzoqlashib”, koʻrtarilma harakatlarni namoyon etishi bilan ajralib turadi. Soʻnggi (toʻrtinchi) tuzilma esa tayanch pardaga intilishi hamda uni mustahkamlashi, tasdiqlashi bilan tugallov hissini tugʻdiradi. Shu tarzda tuzilgan aksariyat xalq qoʻshiqlari aaba shaklida qofiyalangan sheʼr toʻrtligiga aynan uygʻundir.

Qoʻshiqning keyingi sheʼriy bandlarida qofiyalar turlicha oʻzgarib turishi mumkin boʻlsada, biroq ularning barchasi dastlabki bandda kelgan kuy-ohanglarga barqaror tarzda bogʻlanaveradi.

Binobarin, qoʻshiqning sheʼr va kuy asoslari oʻzaro “beqaror-barqaror”, “nomuqim-muqim” holda payvasta boʻladi. Qoʻshiq mazmunan xilma-xil (hajviy, tarixiy, ishqiy va h.k.) boʻlib, asosan kvinta-seksta pardalari oraligʻida soʻzdosh ohanglar yetakchiligida (baʼzan doyra joʻrligida) hozir boʻladi. Unda goho kuychanlik xususiyatini yuzaga keltiruvchi nisbatan choʻzimli ohanglar ham yuzaga kelib, ular koʻproq aytim misralarining tugallanishi, yakunlanishi arafasida namoyon boʻlib turadi (OʻXMM, I kitob, 32-33 b.). Kuychanlik, ohangdorlik kabi xususiyatlar qoʻshiqning asosan lirik mavzudagi koʻrinishlariga koʻproq taalluqlidir. Insoniy ruhiy kechinmalar, shu jumladan, ona tabiat, el-yurt yoki sevikli yorga muhabbat tuygʻulari ifoda etilgan bu aytimlar folklorshunoslikda «lirik qoʻshiq» sifatida ham taʼriflanadi.

“Shohimardon togʻida” nomli lirik qoʻshiq bunga misol boʻla oladi (OʻXMM, I kitob, 43-44 b.).

Terma – aytimning bir turi boʻlib, lugʻaviy jihatdan «yigʻmoq», «tanlamoq», «saralab olmoq» maʼnolarini anglatadi. Termalar ikki asosiy koʻrinishda hozir boʻladi:

1) Baxshi (shoir, dostonchi) termalari⁴⁰;

2) Xalq termalari.

Baxshilar termasi, odatda, biron-bir doston ijrosidan oldin aytiladi. Bunda baxshi she'riy to'rtliklar asosida o'z "bisotida" (repertuarida) bor dostonlarni qisqacha ta'riflab kuylaydi va shu tariqa tinglovchiga «Nima aytay?» deb murojaat etgan bo'ladi. Shu maqsadda aytilgan termalar «Qay dostondin aytayin?» nomi bilan yuritiladi (O'XMM, 2 kitob, 57-60 b.). Baxshi termalarida «Do'mbiram», «Kunlarim» nomli aytimlar ham bo'lib, ularda do'mbira cholg'usi, dostonlarning qahramonlari (Alpomish, Avazxon va b.) va ularning mardonavor otlari, shuningdek, baxshilarning hayot yo'li mavzu sifatida tilga olinadi. So'zdosh ohanglar bilan (kvarta-kvinta doirasida) aytiladigan ushbu termalarning ritm-o'lchovlari, odatda, muayyan turg'unlikka ega emas, chunki ma'lum turoq bilan boshlangan dastlabki she'riy to'rtlik keyingi bandlarda o'zgarib turadi. Bu hol aytim misralarida ham o'z aksini topadi. Chunonchi, "Do'mbiram" nomli terma avvaliga 8 hijoli misralar bilan "o'qilsa", keyingi bandlar davomida 2 hijoli vazn yuzaga keladi. Shu tariqa aytim misralari ham kengayib, turli variant ko'rinishlarni namoyon etadi (O'XMM, 2 kitob, 47-48 b.). Demak, terma aytimlarining kuyohang tuzilmalari, qo'shiqdan farqli o'laroq, har gal ma'lum o'zgarishlar bilan takrorlanadi.

Xalq termalari ma'lum qadar o'zgacha. Jumladan, bunday namunalar muqim vazn o'lchovi, so'zdosh va kuychan ohanglar mushtarakligi hamda do'mbira o'rnida ko'proq doyra qo'llanilishi bilan baxshi termalaridan farq etadi. Shuningdek, aytim bandlarida goho naqarot alomatlari ham yuzaga keladi. Shunga oid misolni «Yor, muncha zor etding meni» termasida ko'rish mumkin. (O'XMM, I kitob, 105 b.). Jumladan, tarjimai hol va ishq-muhabbat mavzulari payvasta etilgan bu terma har bir bandining so'nggi ikki misrasi muntazam takrorlanib turishi natijasida o'zgacha naqarot ahamiyatini yuzaga keltiradi.

Lapar atamasi, taxminga ko'ra, ikki so'z (la-par) birikmasidan xosil bo'lgan: "par" – juft, ikki kishi⁴¹ ma'nosida, ko'makdosh yasovchi "la" esa "aytmoq" (aytish) fe'li o'rnida (masalan, "kuy-la", "so'z-la" kabi) keladi. Demak, lapar deganda ikki kishi aytishuvi nazarda tutiladi. Odatda yigit va qiz o'rtasida lapar-aytishuvlari o'tkazilgan. Bunday vaziyat esa ko'proq an'anaviy nikoh to'yi marosimlarida, qiz oshi bazmida yuzaga kelgan. Bunda «qizlar va yigitlar tomonidan ikki kishi sal oldinga chiqib lapar aytishadi. Lapar bilan qiz va yigitlar bir-birlariga muhabbat izhor etib, tanishgan va ahdi-paymon qilishgan. O'z yurak dardini musiqasiz (ya'ni, jo'rsosiz – O.I.) ma'lum ohangda ashula qilib aytishgan. Bordi-yu lapar aytayotgan yigit va qiz bir-birini yoqtirib qolsa, lapar aytib turib bir-biriga sovg'a berishgan»⁴².

Hozirda kuylanib kelinayotgan laparlarning aksariyati marosimlar bilan bevosita bog'liq bo'lmay, ular turli davralarda va sahnaviy ko'rinishlarda, doyra va

⁴⁰ Qarang: Karomatov F.M. O'zbek xalqi muzika merosi XX asrda. II-kitob. – Toshkent. G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti, 1985. – 207 b.

⁴¹ O'zbek tilining izohli lug'ati. I tom. – M.: Rus tili. 1981. – B.571.

⁴² O'zbek xalq og'zaki poetik ijodi. – T.: O'qituvchi. 1980. – B.90.

boshqa xalq cholg'ulari jo'rsozligida aytilishi mumkin. Laparlarga doir tavsifimiz ham asosan shunday aytimlar xususidadir.

Laparlarda sevgi-muhabbat yetakchi mavzu bo'lishi bilan birga yana yengil hazil, nozik piching va boshqa mazmundagi she'rlar ham tarannum etiladi. Odatda, laparlarning voqeband she'rlarida naqarotlar bo'lmaydi, balki ijrochilarning navbatma-navbat kuylashlari asosida ularning "savol-javob" shakli yuzaga keladi.

Binobarin, laparchilar umumiy kuy-ohang tuzilmasiga tayangan holda "savol-javob" tarzidagi she'rlarni birin-ketin kuylaydilar. Bunda band misralarida kelgan ohang va so'z munosabatlari xuddi qo'shiq janrida bo'lgani singaridir, ya'ni to'rt she'riy misraning har biri o'ziga monand kuy-ohang tuzilmasiga ega bo'ladi. Xususan, shakl-tuzilishi shunga mos namunalarga misol sifatida xalqimiz orasida mashhur "Bilaguzuk", "Qoraqosh", "Lapar" (O'XM, IV t.), "Qilpillama" (O'XM, 2 t.) kabi laparlarni qayd etish mumkin. ("Bilaguzuk" lapari notasi kerak, O'XM, IV t.) Ayrim laparlarda savol-javob nisbati she'riy to'rtliklar darajasida emas, balki she'riy misralar qamrovida ham yuzaga keladi. Jumladan, «Nima-nima, nima deysiz?» laparida shu savol misrasi har bir javob misrasidan so'ng takrorlanib turiladi (O'XM, IV t.). Bu laparning aytim misralari ham qo'shiqdagi kabi to'rt asosiy tuzilmadan iborat bo'lib, savol-javob misralari umumiy ohang tuzilmalariga tayanadi.

Laparlarda raqsbop doyra usullari ham tez-tez qo'llanib turiladiki, bu hol goho laparchilarning navbatma-navbat raqsga tushib kuylashlariga sabab bo'ladi.

Yalla – ko'p xususiyatlari, jumladan, raqsning qo'llanishi, ijroda ko'pchilikning ishtirok etishi kabi jihatlari bilan laparga yaqin bo'lgan janrdir. Ammo laparda eng avvalo aytishuvlik sifati muhim bo'lgani holda, yallada badiiy so'z (she'riyat) kuy va raqsning mushtarakligi nisbatan barqarordir. Shu boisdan yallaga «raqsiy aytim» (Karomatov F.), ya'ni raqs bilan kuylanadigan aytim iborasi qo'llanib turiladi. Ushbu holat «yalla» atamasida ham ma'lum aks etgan. Chunonchi, xalq og'zaki ijodida «yalla» so'z «o'ynab-kulish», «o'ynab-kuylash» va umuman, xushvaqt bo'lishlik ma'nolarida qo'llaniladi. Shundan kelib chiqqan holda "yalla" so'zini "o'ynab-kuyla" ma'nosining qisqartma "yal-la" birikmasidagi ifodasidir, deb taxmin qilish mumkin⁴³. Yallalar, lapardan farqli o'laroq, naqarotli band shaklida bo'ladi. Bunda yakkaxon (yallachi) doyra, dutor yoki cholg'u ansambli jo'rligida raqsga tushib bandlarni kuylasa, naqarotni ko'pchilik (naqarotchilar) aytadi. Demak, yakkaxon (yallachi) va ko'pchilik (naqarotchilar) yallaning band-naqarot (yoki naqarot-band) shakliga monand holda navbatma-navbat kuylashadi. Yallaning "o'ynab-kuylash" xususiyati uning so'z (she'r) va kuy (musiqa) asoslarida o'ziga xos aks etadi. Jumladan, barmoq vaznli she'rlari asosan yengil hazil-mutoyiba bilan yo'g'rilgan sevgi mavzularida bo'lib, naqarotlarida esa ko'pincha o'ynab-kulishga, xush kayfiyat bo'lishga da'vat etuvchi «yalla» so'zi hamda uning «yallo», «yalli» kabi ma'nodoshlari ishlatiladi:

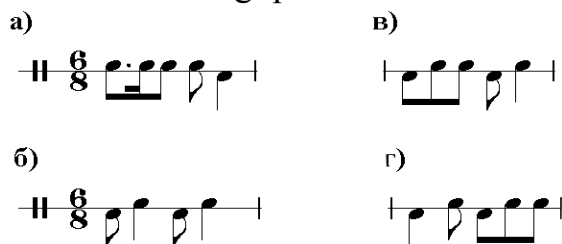
Yallama yorim, yallola,

Yallolashaylik, bedodlashaylik (va h.k.)

⁴³«Yalla» so'zining lug'aviy negizi noma'lum.

Ba'zan «yalla» o'rnida «o'yin», «o'ynasin», «aylansin», «o'rgilay», «tarallo», «xoralli» kabi so'z-iboralar ham ishlatiladi.

Yallalarning o'yin-raqs xususiyati ayniqfsa ritm omilida yorqin zuhur etadi. Chunonchi, aksariyat yallalarda 6/8 ritm-o'lchovida kelgan jozibali raqsbop ufar usulining quyidagi turli variantlari keng qo'llaniladi:



Shakl nuqtai nazaridan qaralganda yallalarning band-naqarot nisbatlari asosan ikki ko'rinishda yuzaga keladi:

1) Har bir misradan so'ng namoyon bo'luvchi (band misralariga singdirilgan) bir aytim-misrali naqarot. Bu ko'rinishdagi naqarot odatda, o'zidan oldingi ohang tuzilmasining tabiiy davomi sifatida kelib, aytim misrasini to'ldirib boradi. "To'ldiruvchi" naqarotning ohang tuzilmasi esa muqim yoki band misrasi mazmuniga bog'liq holda o'zgarib turishi mumkin (O'XMM, 2 kitob, 67, 72-73, 161-162 b.).

2) Band oldi yoki undan so'ng namoyon bo'luvchi ikki-to'rt (va h.k.) misrali naqarot. Nisbiy barqaror tuzilishli bu kabi naqarotlar o'zining alohida (band kuy-ohanglaridan farqli) ohanglariga ega bo'ladi. Bunga "Yallama-yorim", "Yallola", "Oho yalli" kabi aytimlar yorqin misoldir (O'XM, I t., O'XMM, 2 kitob). Binobarin, bunday yallalar muqim naqarot va nomuqim (o'zgaruvchan) aytim bandlari asosida kuylanadi.

Yallaning bir turi sifatida kuy-ohanglari bir qadar kengroq doira qamrovida rivojlangan namunalarini aytish mumkin. Tabiiyki, yakkaxon (yallachi)dan keng nafas talab etuvchi bu kabi yallalarni bir vaqtda ham kuylab, ham raqsga tushish mushkuldir. Shu boisdan bunday ko'rinishga ega katta yallalar ijrosida yakkaxon-yallachi va naqarotchilar guruhi qatorida alohida raqqos-o'yinchi ham ishtirok etadi. «Lalalum», «Keldim», «Yallo-yallo» (O'XM, I t., O'XMM, 2 kitob) kabi yallalar shular jumlasini tashkil etadi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. O'zbek xalq musiqasi xususida nimalarni bilasiz?
2. Folklor atamasiga ta'rif bering.
3. Musiqa folklori deganda nimani tushunasiz?
4. Mehnat qo'shiqlari haqida nimalarni ayta olasiz.
5. Chorvadorlik qo'shiqlari haqida gapirib bering.
6. Chorvadorlik qo'shiqlariga misollar keltiring.
7. Dehqonchilik qo'shiqlari haqida so'zlab bering.
8. Hunarmandchilik qo'shiqlariga misollar keltiring.
9. Marosim aytimlari haqida nimalarni bilasiz.
10. Yor-yor qo'shiqlari haqida gapirib bering.
11. Yor-yor qo'shiqlariga misollar keltiring.
12. Yor-yor qo'shiqlaridan parcha kuylab bering.

13. Erkin mavzuli aytimlar deganda qanday qo‘shiqlarni tushunasiz.
14. Qo‘shiqqa ta’rif bering.
15. Qo‘shiq bilan ashulaning farqi xususida gapirib bering.
16. Terma deganda nimani tushunasiz?
17. Termadan parchalar kuylab bering.
18. Lapar deganda nimani tushunasiz?
19. Yalla deganda nimana tushunasiz?
20. Yalla qaysi mahalliy uslubga xos?
21. O‘zbek xalq musiqasini to‘plagan ilk musiqashunos olim kim edi?
22. O‘zbek xalq musiqa merosi kitobining muallifi kim?
23. O‘zbek xalq musiqasini to‘plaganlardan kimlarni bilasiz?

MAVZU: Kasbiy musiqa asoslari

Reja:

1. Baxshilar san’ati.
2. Katta ashula.
3. Maqom san’ati.

O‘zbek xalqining boy ma’naviy merosi musiqiy folklor qatlami qatorida kasbiy (ustozona) musiqa namunalarida ham badiiy barkamol ifodalangan. Zero, xalq musiqasi negizida unib-o‘sgan va bizgacha “ustoz-shogird” ta’lim an’anasi vositasida yetib kelgan kasbiy musiqa durdonalarida ulug‘ ajdodlarimizning teran ruhiy olami, falsafiy o‘y-mushohadalari, hakimona dunyoqarashlari badiiy mukammal in’ikos etilgandir.

O‘zbek kasbiy musiqa san’ati o‘zining ko‘p asrlik tarixiga ega. Mutaxassislarning fikriga ko‘ra, kasbiy musiqaning ilk shakllanishida dastlab “saroy madaniyati” muhim o‘rin tutgan bo‘lib, bunda xalq orasidan yetishib chiqqan iste’dodlar xon saroylariga musiqachi bo‘lib xizmat qilish uchun jalb etilganlar. Demak, o‘tmishda musiqa san’ati bilan maxsus shug‘ullanib, shu tarzda hayot kechiruvchi bastakor, kasbiy cholg‘uchi va xonandalar yuzaga kelgan davrlardan boshlab kasbiy musiqa janrlari – rivojlangan ashula, katta ashula, suvora, doston, maqom, yovvoyi maqom, yirik hajmli cholg‘u kuy yo‘llari ham qaror topa boshlagan edi.

Bu namunalar o‘zining qator sifatлари, xususan:

- a) nisbatan murakkab ko‘rinishdagi shaklu-shamoyili;
- b) keng nafasli va rivojlangan kuy-ohanglari;
- v) aytim yo‘llari asosan aruz vaznidagi mumtoz she’riyatga bog‘langanligi;
- g) ijrochilik uchun “ustoz-shogird” an’anaviy maktabida xosil etilgan kasbiy malakalarning bo‘lishi kabilar bilan musiqiy folklordan ajralib turadi.

Binobarin, kasbiy musiqa janrlari asrlar davomida og‘zaki ravishda kamol topib kelgan va ajdoddan avlodga “ustoz-shogird” an’anasi orqali meros o‘tib kelgan mumtoz musiqaning yuksak namunalaridir.

Baxshilar san’ati

Xalqimizning sevimli asarlari bo‘lgan “Alpomish”, “Go‘ro‘g‘li”, “Kuntug‘mish” kabi dostonlarning ijodkori va ijrochilari baxshi nomi bilan yuritiladi. Baxshilar san’atida so‘z ustasi, qo‘shiq kuylovchisi va soz (qo‘biz yoki

do‘mbira) cholg‘uchisi birlashgan bo‘lib, bunda ular dostonlarning nasriy qismlarini mahorat bilan badiiy so‘zlab hikoya etsalar, she‘riy bo‘laklarini maxsus aytim shaklida **ichki** (maxsus “bo‘g‘iq”) ovoz bilan kuylaydilar va bunda qo‘biz yoki do‘mbira cholg‘usidan jo‘rnavez sifatida foydalanadilar.

Dostonlarni ichki ovozda kuylash odati qadimgi an‘ana bo‘lib, bunday tarzda kuylash uchun zarur ijroviy malakalar “ustoz-shogird” maktabida xosil etilgan. Bu shunday maktabki, unda baxshi bo‘lish istagidagi talabgor ustoz–baxshiga o‘quvchi–shogird tushadi. Shundan so‘ng u ko‘p yillar (5-10 yil) davomida ovozda kuylash, do‘mbira chertish kabi ijrochilik mahoratlarini o‘rganish bilan birga yana “Alpomish”, “Avazxon”, “Go‘ro‘g‘li” kabi dostonlarni ham yod oladi, ularni aytib berish uslublarini o‘rganadi.

Hozirgi kunga qadar “ichki ovozda” kuylash uslubi Surxondaryo-Qashqadaryo, Buxoro-Samarqand va Toshkent-Farg‘ona dostonchilik maktablarida o‘z kuchini saqlab kelmoqda.

Dostonlarni ijro etish mavsumi asosan kech kuzda, qishloq ahli dehqonchilik bilan bog‘liq yig‘im-terim ishlarini tugatgandan so‘ng boshlanib, to erta bahorga qadar davom etgan. Odatda, baxshilar mahalliy aholi tomonidan maxsus uyushtirilgan dostonchilik kechalarini o‘tkazish uchun qishloq xonadonlaridan birga taklif etilgan. Bu xonadonga mahalla ahli, qo‘ni-qo‘shnilar ham yig‘ilishib, baxshining doston ijrolarini tinglashgan. Bunday kechalar bir necha kungacha davom etishi mumkin bo‘lgan. Bundan tashqari baxshilarni oilaviy bayram, to‘y marosimlari va boshqa tantanalarni o‘tkazishga ham taklif etganlar.

Dostonlarni kuylash tartib qoidalariga ko‘ra, avvalo termalar aytiladi. Terma – biron-bir doston ijrosidan oldin baxshi tomonidan kuylanadigan aytim bo‘lib, bunda baxshi o‘z bisotida bor dostonlarni qisqacha ta‘riflaydi va shu tariqa tinglovchilarda qarata “qay dostondin aytayin”, deb murojaat etadi. Tinglovchilar tanlovi, xohish-ixtiyori ham sabab bo‘lib, baxshi o‘z bisotidan bir dostonni kuylashni boshlaydi.

Surxondaryo-Qashqadaryo musiqa uslubida dostonchilikning ikki yirik markazi – Shaxrisabz va Sherobod dostonchilik maktablari vujudga kelgan. Abdulla Nurali o‘g‘li va Islom o‘g‘li kabi shoirlar Shaxrisabz dostonchilik maktabining yirik namoyandalari bo‘lsa, Shernazar Beknazar o‘g‘li, Mardonqul Avliyoqul o‘g‘li, Umar Safar o‘g‘li, Normurod baxshilar esa Sherobod dostonchilik maktabining mashhur vakillaridir.

Buxoro-Samarqand dostonchilik an‘analari asosan viloyat tumanlarida qaror topgan bo‘lib, ular Bulung‘ur, Qo‘rg‘on, Narpay va Nurota dostonchilik maktablarini o‘z ichiga oladi. Shulardan Bulung‘ur va Qo‘rg‘on dostonchilik maktablari mashhurroqdir. Bulung‘ur dostonchilik maktabida “Alpomish”, “Yodgor”, “Yusuf bilan Ahmad”, “Rustamxon”, “Go‘ro‘g‘lining tug‘ilishi”, “Jahongir” kabi qahramonlik dostonlari yetakchi o‘rin tutadi. Jo‘rnavez soz sifatida do‘mbira sozi qo‘llaniladi. Bu cholg‘uning ma‘lum qadar «bo‘g‘iq» sadolari baxshilarning «ichki» ovozda kuylash uslubiga hamohangdir. Amin baxshi, Chini shoir, Tovbuzar shoir, Qurbonbek shoir, Yo‘ldosh bulbul, Yo‘ldosh shoir, Qo‘ldosh Suyar kabi baxshilarni Bulung‘ur maktabining o‘tmishdagi yirik namoyandalari qatorida qayd etish mumkin. Qo‘rg‘on dostonchilik maktabining

yorqin vakillari qatorida Yodgor, Lafaz, Mulla Tosh, Mulla Xolmurod, Jumanbulbul kabi baxshilarni tilga olish mumkin.

Xususan, Xorazm dostonchilik maktabi boshqa mahalliy dostonchilik maktablaridan (masalan, Surxondaryo-Qashqadaryo dostonchilik an'alaridan) farqli jihatlariga ega. Bu farqlar, asosan, quyidagilardan iborat:

a) Xorazm dostonlari (ichki) "bo'g'iq ovoz"da emas, balki "ochiq ovoz" uslubida kuychan xususiyatlar bilan aytiladi.

b) Ko'pgina mahalliy dostonchilik maktablarida do'mbira sozi jo'rnavoz sifatida qo'llansa, Xorazm dostonchiligida "pang ovoz" uslubiga monand holda dutordan foydalaniladi. Shuningdek, so'nggi yillarda baxshi aytimiga jo'rnavoz sifatida ansambl ham ishtirok etmoqda. Bunda ustoz – baxshi dutor (hozirda esa, tor yoki rubob)da, qolganlar esa g'ijjak, bulamon va ba'zan doyra cholg'ularida jo'rnavozlik qilib turishadi.

v) Xorazm dostonlari repertuarini, asosan, "Oshiq G'arib va Shoxsanam", "Go'ro'g'li", "Kuntug'mish", "Bozirgon", "Oshiq Oydin" kabi dostonlar tashkil etadi.

Xorazm dostonchiligining yirik vakillari qatorida Ahmad baxshi, Bola baxshi, Ro'zimbek Murodov, Qalandar baxshilar nomini aytish kerak.

Xorazm musiqa uslub doirasida dostonlarni garmon ("soz")da ijro etish an'anasi ham yuzaga kelgan bo'lib, bunda dostonlar bir butunligicha emas, balki undan olingan ayrim parchalar (asosan, nomalar) va termalar aytiladi.

Xorazmda bu turdagi ijrochilar nomiga sozchi so'zini qo'shib (Qurbon sozchi, Qodir sozchi kabi) ataydilar.

Katta ashula

Katta ashula – hajman yirik, kuy-ohanglari keng nafasga mo'ljallangan ashula bo'lib, yakka hofiz (xonanda) yoki 2-4 hamnafas hofizlar tomonidan aytiladi. Bunda jo'rnavoz cholg'ular qo'llanilmaydi. Katta ashulalarning nazmiy asoslarini Lutfiy, Sakkokiy, Navoiy, Muqimiy, Furqat, Miskin, Habibiy kabi mumtoz shoirlarning aruz vaznida bitilgan hikmatli, ishqiy-muhabbat, pand-nasihat, mehnat mavzularidagi g'azal namunalari tashkil etadi. Bu turdagi ashulalar rivojlangan, keng nafasli (bir yarim, ikki va undan ortiq) ovozga mo'ljallangan kuylarga ega bo'lib, odatda, erkin uslub asosida aytiladi. Mazkur janrning «patnisaki ashula», «likobiy ashula» singari boshqacha nomlanishlari ham ma'lumki, zero hofizlar ijro paytida qo'llarida patnis yoki likob ushlab turadilar. (O'XM, 2-t., 375-434 b.)

Boltaboy hofiz, Hamroqulqori, Mamatbuva Sattorov, Akbarqori Haydarov, Erkaqori Karimov, Jo'raxon Sultonov, Ma'murjon Uzoqov kabi hofizlar mazkur janrning mahoratli ijrochilari edilar. Bu san'atkorlar kuylagan «Ko'p erdi», «Bir kelsun», «Ey dilbari jononim», «Adashganman», «Do'stlar» singari katta ashulalar keng tinglovchilar ommasiga yaxshi ma'lumdir.

Keyingi yillarda ayrim katta ashulalarni cholg'ular jo'rsozligida ijro etish amaliyoti ham qo'llana boshlandi. Bunga "Mehnat ahli", "Ey, dilbari jononim", "O'zbekiston" kabi katta ashulalarni misol keltirish mumkin. Shuningdek, katta ashulalarni alohida cholg'uda (masalan, nayda) ijro etish an'anasi ham yuzaga

keldi. Bu o‘rinda Ismoil naychi, Abduqodir naychi va Saidjon Kalonovlardek ustoz san’atkorlarning xizmatlari katta bo‘lgan.

Maqom san’ati

Maqom san’ati o‘zining ko‘p asrlik tarixiga ega. Mutaxassislarning fikriga ko‘ra, maqom kuylarining ibtidoiy shakllari eramizdan avvalgi uzoq davrlar musiqa madaniyatiga borib taqaladi. Bunda xalq musiqasining ko‘hna kuyohanglari ham murakkab maqom san’atining shakllanishiga ta’sir ko‘rsatganligi e’tirof qilinadi. Ammo maqomlarni ayni ma’nodagi xalq musiqa ijodi tarzida idroklash ham to‘g‘ri bo‘lmaydi. Zero, bu turdagi musiqa san’ati asrlar davomida kamol topib kelgan hamda avloddan avlodga «ustoz-shogird» an’anasi orqali meros bo‘lib o‘tib kelgan kasbiy (ustozona) musiqaning yuksak namunalaridir.

Ta’kidlash joizki, maqomlar har jihatdan kasbiy musiqaning eng salmoqli va salobatli qismini tashkil etadi. Ulkan, hashamatli me’moriy obidalarga qiyoslanishi mumkin bo‘lgan ko‘p qisimli maqomlarning yuzaga kelishida bastakorlik ijodi bilan birga musiqa ilmi (musiqashunoslik fani) ham katta ahamiyat kasb etgan.

Shu bois ham o‘tmishda yashab ijod etgan ko‘pgina mutaffakir olimlar, jumladan, Abu Nasr al-Forobiy, Abu Ali ibn Sino, Safiuddin Urmaviy, Qutbiddin Sheroziy, Abdulqodir Marog‘iy, Abdurahmon Jomiy va boshqalar maqomlarga doir ilmiy risolalar yozganlar. Shu tariqa nafaqat maqom ijrochiligi va ijodkorligi, balki maqom san’atining ilmiy nazariyasi ham fan sifatida rivoj topib kelgan.

“Maqom” atamasi asli arabcha bo‘lib, ko‘p ma’nolarni, shu jumladan, “o‘rin”, «joy», «daraja», «martaba», «manzilgoh» kabi tushunchalarni ifodalaydi. Uning dastlabki musiqiy istilyohi esa “cholg‘u asboblarida tovush xosil etiladigan joy” (I. Rajabov), ya’ni parda ma’nosiga bog‘liqdir. Yana boshqa ko‘pgina mazmun jihatlari ham aynan shu pardalarga bevosita bog‘lanadi. Maqom – bu mukammal pardalar uyushmasi va doira usullari mushtarakligida ijod etilgan cholg‘u kuy va ashulalar majmuasidir.

Hozir O‘zbekistonda maqomlarning uch turi mavjud bo‘lib, ular quyidagicha nomlanadi:

1. Shashmaqom (yoki Buxoro maqomlari);
2. Xorazm maqomlari;
3. Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llari.

Shuni aytish kerakki, mazkur maqom turlari bizning davrga qadar og‘zaki uslubga asoslangan “ustoz-shogird” ta’lim an’anasi vositasida yetib kelgan. Garchand Sharq olimlari tomonidan o‘ziga xos musiqiy «nota» yozuvi yo‘llari ixtiro etilgan bo‘lsa-da, ammo ular amaliyotda keng joriy bo‘lmagan edi. Maqomlarni besh chiziqli nota tizimi asosida yozib olish ishlari 20 asr davomida bir necha bor amalga oshirildi. Xususan, taniqli kompozitor va musiqiy etnograf V.A.Uspenskiy 1921-1922 yillari Buxoroda maqomchi ustozlar – hofiz Ota Jalol Nosir va tanburchi Ota G‘iyos Abdug‘anilar ijrosida salobatli Shashmaqom turkumini nota yozuvlarida ilk bor muhladi. Bu mehnat natijasi ayrim kamchiliklarga qaramay (masalan, ashula yo‘llari tanbur ijrosida yozilgan bo‘lib, natijada ovoz tarovatga xos nafas va xususiy bezaklar yetarlicha aks etmagan, ayrim doyra zarb-usullari esa ritm-o‘lchov jihatdan nobop shaklda yozilgan va b.) ustozlar san’atini saqlab qolishda yuksak tarixiy ahamiyat kasb etdi.

V.A.Uspenskiyning Shashmaqom nota yozuvlari 1924 yili Buxoroda «Shest muzikalnix poem (maqom)» nomi bilan chop etildi. Oradan bir yil o'tib, V.A.Uspenskiy toshkentlik mashhur hofiz Shorahim Shoumarovdan Farg'ona-Toshkent maqom aytim turkum yo'llaridan "Dugohi-Xusayn", "Chorgoh"ni, 1930 yili esa "Gulyori Shahnoz"ni yozib oldi.

O'zbek musiqa merosini asrab qolish va uni rivojlantirish ishiga ulkan hissa qo'shgan san'atkorlardan biri akademik Yunus Rajabiydir (1897-1976). Ustoz Rajabiyning o'zbek musiqasining deyarli barcha janrlariga mansub yozuv namunalari ko'p tomlik «O'zbek xalq musiqasi»da (I-V tomlar, 1955-59) nashr etilgan. Ushbu to'plamlarda, jumladan, bolalar qo'shig'i, xalq aytimlari (qo'shiq, lapar, yalla, ashula), katta ashulalar, cholg'u kuylari, Farg'ona-Toshkent maqom yo'llari, muhtasham Shashmaqom turkumi kabi ham musiqiy folklor, ham kasbiy musiqa qatlamlari munosib o'rin olgan. 1966-1975 yillari Shashmaqom majmuasini olti jildda qaytadan nashr etilishi hamda bu maqomlarni Yunus Rajabiy rahbarligidagi O'zbekiston teleradiosi maqomchilar ansambli ijrosida magnit tasmlar va lappaklarga (gramplastinkalarga) yozib olinishi bu ro'yxat salmog'ini yanada oshiradi. Yunus Rajabiy to'plamlari nisbatan mukammal darajada bajarilganligi bilan o'zbek musiqasini amaliy o'zlashtirish va nazariy o'rganishda benihoya qimmatli manbadir. Ayniqsa, Shashmaqom yozuv yo'llari avvalgi urinishlardan sifatli farq etishini ta'kidlash kerak. Bunda ovoz xususiyatlari ma'lum darajada inobatga olinib, kuy-ohanglariga o'zbek mumtoz she'riyati namunalari monand etilganligi, ritm-usullar o'lchov jihatdan muvofiq aks ettirilganligi kabi muhim holatlarni alohida aytish mumkin.

Shuningdek, 1950-yillar mobaynida Boboqul Fayzullayev, Shohnazar Sohobov, Fazliddin Shahobov kabi atoqli san'atkorlarning mehnati bois Shashmaqom tizimi Tojikistonda ham nashr etildi.

Xorazm maqomlari to'liq turkum (ya'ni ham chertim, ham aytim yo'llari) tarzida Matniyoz Yusupov tomonidan yozib olinib, 1958 yili «O'zbek xalq musiqasi» to'plamining VI jildida chop etildi. Bunda notaga oluvchi maqom aytim yo'llarini ham ovoz, ham tanburga oid xususiyatlarini alohida-alohida yozuvlarda aks ettirganki, natijada maqom ijrosi xususida aniqroq tasavvur beradi. 1980-yillar davomida M.Yusupov Xorazm maqomlarini ma'lum to'ldirishlar bilan qaytadan nashr ettirdi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. Baxshilar san'ati haqida nimalarni bilasiz.
2. Baxshichilik san'ati qaysi vohalarga xos?
3. Surxondaryo baxshichilik san'ati bilan Xorazm baxshichilik san'atining farqli jihatlari nimalarda namoyon bo'ladi.
4. Qoraqalpoq baxshichiligi haqida nimalarni bilasiz.
5. Buxoro-Samarqand baxshichilik an'analari viloyatning qaysi tumanlarida keng tarqalgan?
6. Katta ashula qaysi mahalliy uslubga xos?
7. Katta ashula ijrochilaridan kimlarni bilasiz.
8. Katta ashulada cholg'u ishtirok etadimi?
9. Maqom san'ati deganda nimani tushunasiz.

10. O‘zbekistonda qanday maqomlar mavjud?
11. Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llaridan nimalarni bilasiz.
12. Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llari ijrochilaridan kimlarni bilasiz.
13. Xorazm maqomlariga qaysilar kiradi?
14. Xorazm maqomlari kim tomonidan yozib olingan?
15. Xorazm maqom ijrochilaridan kimlarni bilasiz.
16. Buxoro Shashmaqomi haqida nimalarni bilasiz.
17. Shashmaqom ijrochilaridan kimlarni bilasiz.

MAVZU: Shashmaqom

Reja:

1. Shashmaqom.
2. Shashmaqomning cholg‘u bo‘limi.
3. Shashmaqom ashula (nasr) bo‘limi.

O‘zbek-tojik xalqlarining mumtoz musiqasi – Shashmaqom XVIII asr o‘rtalarida Buxoroda saroy kasbiy musiqachilari va musiqashunos olimlari tomonidan olti maqomdan iborat mahobatli turkum tarzida tasnif etilgan edi. Mazkur turkum quyidagi maqomlardan tarkib topadi:

- I. Buzruk – ma‘nosi “katta”, “ulug‘”, “buyuk”.
- II. Rost – ma‘nosi “to‘g‘ri”, “chin”, “haqiqiy”.
- III. Navo – ma‘nosi “kuy”, “mungli kuy”.
- IV. Dugoh – ma‘nosi “ikki o‘rin”, “ikki joy”, “ikki parda”.
- V. Segoh – ma‘nosi “uch o‘rin”, “uch joy”, “uch parda”.
- VI. Iroq – ma‘nosi shu nomli arab mamlakatiga nisbat berilgan.

Shuni alohida ta‘kidlash joizki, Shashmaqom deganda eng avvalo tovush-pardalarning olti xil mukammal uyushmasi anglashiladi, zero tarkibida ohangdosh (muloyim) bo‘dlarning umumiy ko‘rsatkichi (9) ulardagi asosiy tovush-nag‘malar soni (8) dan ortiq bo‘lgan bu pardalar ijod jarayonida ustivor ahamiyat kasb etgan:

Bunda olti xil mukammal parda-tuzuklar uyushmasi bosh omil sifatida olinib, ularning muayyan doyra usullari bilan (birikuvi) birligi asosida ijod etilgan. Cholg‘u kuy va aytim (ashula) yo‘llari alohida-alohida turkumlarga birlashtirilgan. Demak, Shashmaqom eng avvalo, oltita mukammal pardalar uyushmasini anglatar ekan. Maqom cholg‘u kuy va aytim (ashula) turkumlari esa ana shu mukammal pardalarning ma‘lum doyra usullari bilan mushtarakligi natijasida yuzaga keladi.

Shashmaqomdagi har bir maqom ikki yirik bo‘limdan – cholg‘u va aytim (ashula) yo‘llari (turkumlari) dan iborat bo‘lib, ularni “ustoz-shogird” an‘anaviy maktabida tahsil ko‘rgan kasbiy cholg‘uchi va ashulachi-hofizlarga malakali ijro

eta oladilar. Bu yuksak san'atni o'rganish istagida bo'lganlar eng avvalo shogirdlik maqomi odoblariga rioya qilishlari hamda o'zlarining burch va vazifalarini yaxshi bilishlari talab etilgan. Jumladan, shogird:

- o'z kasbini sevishi;
- ustozni oldida tavoze' bilan turishi;
- ustoziga behuda savollarni bermasligi;
- savol bermoqchi bo'lsa avval ijozat so'rashi;
- sabr-toqatli bo'lishi;
- ustozining oila a'zolari va qarindosh-urug'lariga hurmat bilan munosabatda bo'lishi;
- ustozining dushmani bilan do'st tutinmasligi;
- ustozining ko'rsatgan yo'l-yo'riqlariga amal qilishi;
- ustozining san'atiga taqlid qilishi;
- ustozni an'analarini davom ettirishi lozim bo'lgan.

Shashmaqom cholg'u (Mushkilot) yo'llari

Olti maqom tizimidagi har bir maqom ikki yirik bo'lim cholg'u va aytim (ashula) yo'llaridan tarkib topishi aytilgan edi. Maqomlarning cholg'u kuylar bo'limi Buxoro an'anasiga ko'ra «Mushkilot» deb yuritiladi. Mazkur atama «qiyinchiliklar» ma'nosida kelib, jumladan, maqomlardagi bosh kuy-mavzuini murakkabligi turlicha bo'lgan doyra usullari sinovidan o'tishini va shu asnoda alohida qism va turkum miqyosida rivoj topishini ham anglatadi. «Mushkilot» bo'limi beshta tarkibiy qismdan iborat bo'lib, ular quyidagicha nomlanadi:

1. Tasnif - tasnif etilgan, ijod etildan, mukammal asar.
2. Tarje - qaytariq, takrorlash, takrorlanuvchi.
3. Gardun - falak gardishi, qismat.
4. Muxammas - beshlik, beshlangan.
5. Saqil - vazmin, og'ir.

Shuni aytish kerakki, garchand maqom cholg'u kuylarining nomlari serjihat ma'nolar kasb etsa-da, ammo ularning deyarli barchasi maqomlar «matnida», eng avvalo, doyra usullarini anglatadi. Binobarin, «Gardun», «Muxammas» yoki «Saqil» deyilganda birinchi navbatda ma'lum doira usullari nazarda tutiladi.

Maqomlarning «Mushkilot» cholg'u bo'limlari «Tasnif» nomli kuylar bilan boshlanadi. Bu atama «Olti maqom» ning har biriga qo'shib, «Tasnifi Buzruk», «Tasnifi Rost», «Tasnifi Navo», «Tasnifi Dugoh», «Tasnifi Segoh» va «Tasnifi Iroq» kabi ataladi.

Tasnif cholg'u kuylari. Maqomlarning ma'nolar tizimi har bir maqomda o'zgacha tus kasb etarkan, u dastlab maqomning **Tasnif** qismi boshlang'ich kuy tuzilmasida ilk bor ifoda etiladi. Odatda, ushbu kuy mavzui kichik hajmda, ammo nisbiy tugal shaklda bayon etiladi. Zero maqom mavzulari timsolida umuman «musiqiy mavzu» tushunchasining beqiyos namunalari jonlanadiki, bunda buyuk ishq dardiga muhtalo qalblarning ruhiy holatlari go'yo nag'malarga muhr etilgan. Voqean, bu toifa musiqa mavzulari maqomdon-sozanda (ashula yo'llari esa hofizlarning) malakali ijrolari jarayonida o'zining ruhiy (ma'naviy) ta'sir ko'lamini namoyon eta boshlaydi. Chunkiy bu maqsadga erishish yo'lida mohiyatan ishq zavqidan kelib chiquvchi turli ijroviy usullar (nola, qochirim,

kashish va b.)ni samarali qo‘llay bilish talab etiladi. Ayni chog‘da, bu usullar semantikasi ishqiy-dardchil va turfa go‘zal tuyg‘ular ifodasi bilan bog‘liq ekanligini “jonli tinglov idroki” ila to‘la-to‘kis anglab yetish mumkin.

Demak, maqomlarning mavzu bayoni bilan har bir maqom asarining ma’nolar silsilasi, ta’bir joiz bo‘lsa, ruhiy holati dastlabki darajada his etiladi, hamda mavzuning rivoji va yakuni bilan asarning g‘oyaviy mazmuni ham uzil-kesil idrokalanadi.

Tasniflarda, odatda, $\frac{2}{4}$ o‘lchov-ritmida bo‘lgan doyra usuli qo‘llaniladi. Ustozlar an’anasida bu usul «bak, bak, bum, bum, bak, ist, bum, ist» deb ifoda etiladi. Nota yozuvida esa quyidagicha aks etadi.



Ushbu ko‘rinishdagi ritmik tuzilma Tasnif doyra usulining to‘liq ko‘rinishi bo‘lib, u Tasnifi Rost, Tasnifi Dugoh, Tasnifi Segoh va Tasnifi Iroqda turlicha qisqartirilgan (ixchamlashtirilgan) shakllari qo‘llaniladi.

Asar yaratilishi jarayonida Tasniflarning kuy mavzui maqom bosqichlariga tayangan holda o‘zining o‘rta va yuqori avj pardalariga intiladi, rivoj topgani sari uning ichki, botiniy jihatlari yuzaga chiqa boshlaydi. Mavzuning dastlabki holatidan to avji tomon rivoj yo‘lini «kichik doiradan katta doiraga» tarzida belgilash mumkin. Chunki bu yo‘l davomida mavzu to‘lqinsimon aylanma harakatlar ila unib-o‘sadi, hajmi tobora kengayib, salobati ortadi. Ayni vaqtda, uning mazmunidagi teranlik ruhiyati, mushohadaviylik holati zo‘rayib boradi.

Tasnif cholg‘u kuylarining shakl topishida «xona» va «bozgo‘y» nomli kuy tuzilmalari muhim o‘rin tutadi. «Xona» (fors. – toj. – “uy”) – o‘zgaruvchan kuy tuzilmasi bo‘lib, u asar davomida bir necha bor takrorlanadi va galdan galga parda tovushlari ortib, ovoz hajmi ham kengayadi. Shu tariqa xona kuyning avji sari intilib, taraqqiy etadi va avj holatiga yetishadi.

Bozgo‘y kuy tuzilmasi esa, «xona» dan farqli o‘laroq, doimiy barqarorlikka ega. Zero, u asarning boshidan oxiriga qadar o‘zining dastlabki ohang tuzilish qiyofasini muqim saqlaydi. Mavzu nuqtai nazaridan bozgo‘y va xona tuzilmalari o‘zaro farq qilmaydi. Ammo bozgo‘y xona tuzilmasini aynan takror etmasligi va ba’zan bu jihatdan farq etishi mumkin. Zero bozgo‘yning kuy yaratilishi jarayonidagi vazifasi serqirradir. Jumladan, bozgo‘y mazmun jihatdan xonani to‘ldirishi, xona boshlab bergan, lekin poyoniga yetmay qolgan musiqiy fikrni davom ettirib, tugal holatga keltirishi mumkin (masalan, qarang: Muxammasi Nasrullo, Muxammasi Ushshoq, Peshravi Gardun, Nasrullo I va b.). Ba’zan esa, bozgo‘y I xonadan avval, ya’ni asar boshida kelib kuyning asosiy mavzuini o‘rtaga tashlaydi, uning davom etishiga ilk turtki beradi (Tasnifi Dugoh, Tarje’i Segoh, Tasnifi Iroq va b.)

Maqom cholg‘u kuylarini ijro etishning ikki asosiy ko‘rinishi yakkanavoz (yakka sozda) va ansambl (dasta) shakllari yuzaga kelgan. Tanbur torli-chertma sozi yetakchi cholg‘u sifatida kasbiy musiqachilar orasida keng qo‘llaniladi. Doyra esa zarb usullarini sadolantirishi bilan ahamiyatlidir. Shuningdek, maqom cholg‘u kuylarini g‘ijjak, dutor, nay, rubob, qo‘shnay kabi cholg‘ularda ham yakka holda

ijro etish mumkin. Ansambl ijrochiligi tarkibida esa tanbur va doira qatoriga yana dutor, nay, qo'shmay, g'ijjak yoki sato (yoki qo'biz), chang, qonun, ud, rubob kabi cholg'ular qo'shilishi mumkin. Buxoro musiqa amaliyotida tanbur, nay va doyra sozlaridan iborat cholg'u ansambli muqim tus olgan. Maqom asarlarini an'anaviy tarzda ijro etish debochasi va yakunida shu san'atning pironlari, ijodkorlari va avlodlarga bekamu-ko'st yetkazib berishda xizmat qilgan ustozlar haqiga duoyi fotihalar qilingan.

Tarje cholg'u kuylari. Mushkilotning Tasniflardan so'ng keladigan o'rta-yakuniy bo'g'inlari boshlang'ichlar bilan tarkibiy bog'liq bo'ladi. Xususan, Tasniflarning kuy-mavzui turkum miqyosida yangi "sinov" mushkilotlaridan o'tadi, taraqqiyot ifodasi bo'lgan ohang va o'lchov-ritm o'zgarishlariga uchraydi. Bu o'zgarishlar dastlab mushkilot bo'limidagi ikkinchi qism – «Tarje» nomli kuylarda o'z aksini topadi. «Tarje» arabcha so'z bo'lib, «qaytarish», «takrorlash» ma'nolarini anglatadi. Buning ma'nosi shuki, «Tarje» qismlarida ushbu bo'limning 1-qismi, ya'ni «Tasnif» usuli (biroz tezroq sur'atda) va asosiy kuy ohangi ma'lum o'zgarishlar bilan takrorlanadi. «Tarje»lar ham «Tasnif»lar singari maqomlarning nomlariga qo'shib o'qiladi: «Tarje'i Buzruk», «Tarje'i Navo», «Tarje'i Dugoh», «Tarje'i Segoh», «Tarje'i Iroq». Ammo «Rost» maqomida Tarje nomli kuy qismi uchramaydi.

Tarje kuylarining shakl asosida ham bizlarga «Tasnif»lardan ma'lum xona-bozgo'y kuy tuzilmalari muhim o'rin tutadi, zero Tarje'lar ham odatda Tasniflar singari xona-bozgo'y vositasida rivoj topadi. Biroq «Tarje»lar, vazmin «Tasnif»lardan farqli o'laroq, ko'tarinki kayfiyat va shodlik tuyg'ularini tarannum etadi. «Tarje'i Navo» kuyi fikrimizga misol bo'la oladi.

«Navo» maqomining «Mushkilot» bo'limiga mansub ushbu cholg'u kuyi 2/4 takt - o'lchov ritmida bo'lib, beshta «xona» va beshta «bozgo'y»dan (5-xona 5-bozgo'y) tashkil topadi. Bunda har bir xonadan so'ng bozgo'y tuzilmasi takrorlanadi. Kuy quyi pardalarda bo'lgan 1-xona bilan boshlanib, keyingi xonalarda yuqori pardalarga qadar rivoj topadi hamda 5-xonada o'zining avj holatiga erishgach bozgo'y tuzilmasi bilan yakun topadi.

Gardun cholg'u kuylari. «Gardun» nomi bilan yuritiladigan cholg'u kuylari Mushkilot bo'limining uchinchi tarkibiy qismi bo'lib, odatda, «Tasnif» va «Tarje» lardan so'ng ijro etiladi. Uning nomi asosiy maqomlar bilan qo'shib, «Garduni Buzruk», «Garduni Rost», «Garduni Navo», «Garduni Dugoh», «Garduni Segoh» kabi ataladi. «Iroq» maqomida esa «Gardun» kuyi uchramaydi. Shuni aytish kerakki, «Gardun» atamasining lug'aviy ma'nosi «falak gardishi», «qismat» ma'nolarida kelsa-da, biroq maqomlar matnida muayyan doyra usulni ham anglatadi. Bu usul avvalgi qismlardan o'zining murakkab o'lchov-ritmi va shakl ko'rinishlari bilan farq qiladi.



Mavzuning cholg'u turkumlari darajasidagi katta o'zgarishlari Gardun nomli kuylar bilan bog'liq bo'lib, bunda mavzu yangi zarb-usul silsilasidan o'tkaziladi. Gardun zarb-usuli murakkab shaklda bo'lib, mavzuga sezilarli ta'sir o'tkazadi. Natijada mavzuda yangi sifatlar kashf etiladi. Lekin bunga asoslanib, mutloq yangi

mavzu bayoni xususida hukm chiqarmaslik kerak. Negaki Gardun – mavzuning turkum miqyosida erishayotgan yangi, muhim sifat bosqichidir. Buning musiqiy isboti shuki, Gardun kuyi, qiyosiy o‘rganilganda, Tasnif kuy-mavzui asosida yuzaga kelishi ma’lum bo‘ladi.

Gardunlarning tahlili shuni ko‘rsatadiki, ularda avvalgi qismlarda (Tasnif, Tarje’) erishilgan tovush-bosqichlari nisbatan erkin qo‘llaniladi. Natijada kuyning ravon va pog‘onama-pog‘ona harakat jarayoniga ko‘plab ohang sakramalari qo‘shiladi.

«Gardun» cholg‘u kuylarida ham avvalgi qismlardan ma’lum bo‘lgan xona bozgo‘y tuzilmalari muhim ahamiyatga ega. Biroq, aksariyat hollarda ularning nisbatlari o‘zaro teng bo‘lmay, balki «notekis» taqsimlanishlarni yuzaga keltiradi. Kuy pardalarida esa sakrama ohanglar keng namoyon bo‘ladi. Misol tariqasida «Garduni Dugoh» kuyiga nazar tashlaylik.

Kuy dastlab «bozgo‘y» bilan boshlanadi. Undan so‘ng bir-biriga ulanib, qatorasiga uchta xona (xona 1, xona 2, xona 3) sadolanadi. Shundan so‘ng yana bozgo‘y tuzilmasi yangrab asar yakun topadi. Bunda xona tuzilmalarida ortib boruvchi ohang sakramalarini kuzatish mumkin.

Muxammas cholg‘u kuylari. Olti maqomning «Muxammas» nomli cholg‘u kuylari «Gardun» lardan so‘ng ijro etiladi. Ammo Muxammas o‘zidan oldingi kuy («Tasnif», «Tarje» va «Gardun») lardan farqli o‘laroq bir va bir necha ko‘rinish (variant)da namoyon bo‘ladi. Jumladan, Shashmaqomda jami 16 ta Muxammas bo‘lib, ular quyidagicha taqsimlanadi:

1. «Buzruk» maqomi: a) «Muxammasi Buzruk», b) «Muxammasi Nasrullovi»;
2. «Rost» maqomi: a) «Muxammasi Rost», b) «Muxammasi Ushshoq», v) «Muxammasi Panjgoh»;
3. «Navo» maqomi: a) «Muxammasi Navo», b) «Muxammasi Bayot», v) «Muxammasi Husayniy»;
4. «Dugoh» maqomi: a) «Muxammasi Dugoh», b) «Muxammasi Chorgoh», v) «Muxammasi Hojixo‘ja», g) «Muxammasi Chor Sarxona»;
5. «Segoh» maqomi: a) «Muxammasi Segoh», b) «Muxammasi Ajam», v) «Muxammasi Mirza Hakim»;
6. «Iroq» maqomi: a) «Muxammasi Iroq».

Maqomlarda kelgan Muxammasi Xojixo‘ja, Muxammasi Mirza Hakim nomlari shu asarlarni ijod qilgan atoqli bastakorlarga nisbat berilgan. Qolganlari esa maqom va sho‘ba nomlarining Muxammas so‘zi birikmalaridan tashkil topgan.

«Muxammas» atamasining lug‘aviy negizi «beshlik» yoki «beshlangan» ma’nosini bildiradi. U maqomlar tizimida beshta tarkibiy qismdan iborat murakkab doyra usulini anglatadi. Bu usulning hajmi $\frac{2}{4}$ o‘lchovida 16 taktga, $\frac{4}{4}$ o‘lchovida esa 8 taktga teng keladi.



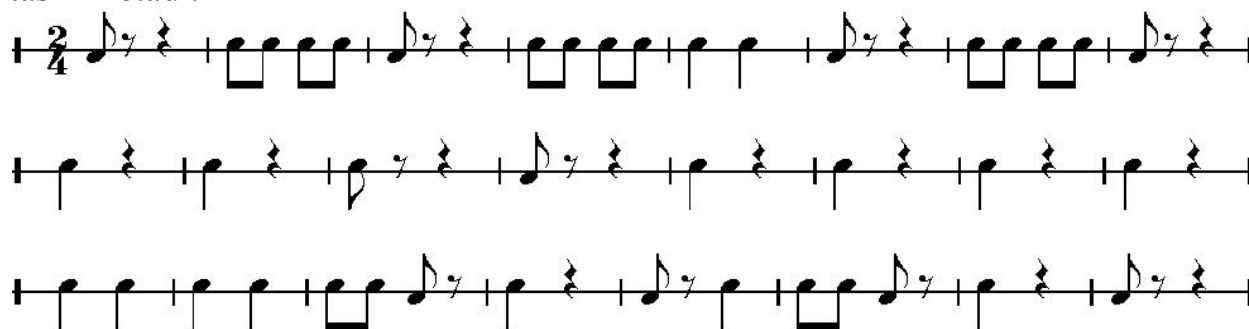
Saqil cholg‘u kuylari. Olti maqomning «Mushkilot» bo‘limlari «Saqil» nomli cholg‘u kuylari bilan yakunlanadi. Ushbu atama arabcha bo‘lib, «og‘ir», «vazmin» ma’nolarni bildiradi. Darhaqiqat, Olti maqomdagi «Saqil» kuylari vazmin ruhda ijro etilishi bilan ajralib turadi. «Saqil»lar ham «Muxammas»lar kabi har bir maqomda bir necha ko‘rinish (variant)da zuhur bo‘lishi mumkin:

1. “Buzruk” maqomida: a) “Saqili Islim”, b) “Saqili Sulton”;
2. “Rost” maqomida: a) “Saqili Vazmin”, b) “Saqili Rak-rak”;
3. “Navo” maqomida: a) “Saqili Navo”;
4. “Dugoh” maqomida: a) “Saqili Ashqullo”;
5. “Segoh” maqomida: a) “Saqili Basta Nigor”;
6. “Iroq” maqomida: a) “Saqili Iroq I”, b) “Saqili Iroq 2”, v) “Saqili Kalon”.

Bu o‘rinda Saqil so‘zi bilan yonma-yon kelgan Islim, Sulton, Ashqullo, Basta Nigor kabi nomlar ularning ijodkorlariga ishora etsa, Saqili Rak-rak so‘z bo‘g‘inlarida mazkur Saqilning doyra usullariga o‘xshash (ya’ni usul kabi) xos boshlanishiga taqlid etilgan ko‘rinadi. Har holda ushbu asar odatdagidek mavzu bayoni bilan emas, balki dastlab usulbop ohang ritmlari bilan (nota misolidagi 1-4 taktlar) boshlanib, so‘ngra mavzuga ulanadi.

Saqillarda mavzuning salobati, uning davomiyligi ortadi, zarb-usullari yanada murakkablashadi.

“Saqil”larda qo‘llangan doira usuli “Mushkilot” bo‘limida uchraydigan eng murakkab usullardan hisoblanadi. Uning $\frac{2}{4}$ o‘lchovidagi umumiy hajmi 24 taktni tashkil etadi.



Saqillarda avvalgi qismlarda namoyon bo‘lgan muhim jihatlar umumlashadi, bosib o‘tilgan mushkilot yo‘liga yakun yasaladi. Mushohadaviylik holati Mushkilotlarning botin mazmuni ekanligini Saqillar yana bir karra tasdiqlaydi. Bu borada mazkur qismlar mushohadaviylikning avji, desak mubolag‘a bo‘lmaydi. Zero ularda go‘yo vaqt chegaralari tark etiladi, tashqi olam bilan bog‘liq harakatlar o‘z kuchini yo‘qotgandek tuyuladi. Har holda Saqillarning ijro sur‘atlari turkum miqyosida sezilarli darajada vazmin tus olishi yaqqol namoyon bo‘ladi.

Shunday qilib, Shashmaqom an‘anasiga ko‘ra, dastavval cholg‘u bo‘limi “Mushkilot” kuylari (“Tasnif”, “Tarje”, “Gardun” va h.k.) birin-ketin beto‘xtov ijro etilib, yaxlit turkumni tashkil etadi. Bunda doira usullari qismdan-qismga qarab murakkablashib boradi. Cholg‘u bo‘limining so‘nggi “Saqil” nomli kuyi ijro etilgach, maqomning aytim (ashula) bo‘limiga o‘tiladi.

Shashmaqom ashula (nasr) bo‘limi

Maqomlarning aytim (ashula) bo‘limi umumiy nom bilan “Nasr” deb ataladi. Nasr – arabcha “ko‘mak”, “zafar”, “g‘alaba” demakdir. Maqom ashulalari aytim

san'atining murakkab va mukammal namunalarini namoyon etadi. Shu bois ham ularni kuylash uchun maxsus amaliy malaka va ijroviy mahorat talab etiladi. Bunga erishish uchun esa musiqiy tahsilning "ustoz-shogird" an'anasi qo'llanib kelingan. Ushbu an'anaga binoan, maqomchi ustoz o'z san'atini o'rgatish va shu tariqa meros qoldirish yo'lida o'ziga qobilyatli shogird tanlagan. Shogird ustozning maqom ashulachiligi bobidagi mahoratini ko'p yillar (7-10, hatto 10-15 yil) davomida bosqichma-bosqich egallab borgan. Bu jarayonda nota yozuvlari kam ahamiyatli bo'lib, shogirdlar ustozlarining namunaviy ijrolarini asosan "tinglash, idrok etish" bilan xotiralariga muhrlaganlar va maxsus mashqlar orqali ularni amaliy o'zlashtirib borganlar. Shuningdek, maqom ashulalarida qo'llangan aruz vaznidagi ko'plab she'riyat (Lutfiy, Sakkokiy, Atoiy, Hofiz, Jomiy, Navoiy, Fuzuliy, Bobur, Mashrab va boshqalar ijodi) namunalarini yod olishlari lozim edi. Bundan tashqari, jo'rnavoz sozlar qatorida doira usullarini hamda tanbur ijrochiligini zaruriy darajada o'zlashtirganlar.

Demak, maqomlarni o'rganish va so'ngra ularni ijro etishda xotira kuchi nihoyatda muhim ahamiyatga ega ekan. Shuni nazarda tutib, maqomlarning aytim (ashula) yo'llari ijrochilarini "hofiz" deb ham atashadi. Bu atama esa arab tilida "saqlovchi", ya'ni "xotirasida saqlovchi", "yod biluvchi" ma'nolarini anglatadi. Shuni ta'kidlash joizki, maqom hofizlari kuchli, yuqori pardalarni zabt eta oladigan va, ayni vaqtda, xushovoz sohiblari bo'lmoqlari lozim.

Maqom hofizlari o'z san'atlarini xalqqa namoyish etishda (to'y-hasham va boshqa tadbirlarda) mas'uliyat bilan ish tutganlar, ya'ni har bir maqomning aytim yo'li puxta ishlanib, qiyomiga yetgach, u xalq orasida ijro etilgan. Shogirdlar esa ustozlaridan beijoizat omma oldida kuylamaganlar. Ijrochiligi yyetuk darajaga erishgan shogirdlargina ustozlar duosini olib, xalq xizmatiga bel bog'laganlar. Maqomot tizimining aytim yo'llarida ifoda etilgan ma'nolar tizimi cholg'u kuylarida ilgari surilgan ma'naviy kamolot g'oyasi bilan uzviy bog'liqdir. Shu bilan birga, aytim yo'llari mazmunida g'oyani yanada teran idrok etishga asos bo'lgan yangi ma'nolar ko'lami kashf etilib, bu holat dastlab mavzu timsolida o'zining mujassam ifodasini topadi. Zotan kuy mavzui aytim yo'llarida kelishi asnosida bir qator muhim sifatlarga ham ega bo'ladi: endilikda mavzu bayonida, cholg'u yo'llaridan farqli o'laroq, mashq etish holatlariga deyarli o'rin qolmaydi va, ayni chog'da, mavzu hofizning dardchil ovoz tarovati ila yangi ranglar bilan boyib, mazmuniy teranlik kasb eta boshlaydi. Shuningdek, mavzuga tabiiy ulanib, uning mantiqiy davomidek yangraydigan "ohang" (hang)lar vositasida dardli holatlar yanada ulug'vor tus oladi.

Buxoro maqomlarining "Nasr" nomli aytim yo'llari (yoki ashula bo'limlari) ikki guruhdan iborat ashula turkumlariga bo'linadi. Birinchi guruhning tarkibi, odatda, "Saraxbor", "Talqin", "Nasr" deb nomlanuvchi asosiy aytim yo'llari hamda ularning Taronalari va yakuniy Ufar ashula qismlaridan tashkil topadi. Mazkur sho'balar turkumini quyidagicha tasvirlash mumkin.

1. Saraxbor (bosh xabarlar, bosh mavzu) Taronas
2. Talqin (pand nasihat, maslahat) Taronas
3. Nasr (ko'mak, zafar, g'alaba) Taronas
4. Ufar

Ma'lumki, "Nasr" atamasi Shashmaqomning aytim (sho'ba) yo'llari uchun berilgan umumiy nom bo'lib, hozirga qadar bu arabcha so'zning serqirra ma'nolari (proza, ko'mak, zafar, g'alaba) qay jihatlari bilan sho'balarga ko'proq darajada aloqador ekanligi xususida bir to'xtamga erishilmagan. Ammo bu masalaga tasavvuf kesimida yondoshilishi o'laroq atamaning "ko'mak" va, ayniqsa, "zafar", "g'alaba" ma'nolari Shashmaqom tizimida in'ikos etilayotgan g'oya mazmuniga nihoyatda muvofiq ko'rinadi. Shashmaqomdagi har bir maqomda dastlab "Mushkilot" bo'limi sadolanib, so'ngra "Nasr" bo'limiga o'tilish tartibini "qiyinchiliklarni yengish orqali (ruhiy) g'alabaga erishish", tarzida talqin etish mumkin. Shashmaqom aytim yo'llarining "Nasr" deb yuritilishi esa bu bo'limdagi asosiy aytim (sho'ba) va aytimlar turkumi darajasida "g'alaba" g'oyasining muhim o'rin tutishi bilan izohlanadi. Shunday qilib Shashmaqomdagi "Saraxbor", "Talqin" va "Nasr" aytim yo'llari turlicha doyra usullarida ijro etilarkan, ularning biridan ikkinchisiga mantiqiy bog'lanishida "Tarona"lar "ko'prik" bo'lib xizmat qiladi. Masalan, "Saraxbor" ashula yo'li ijro etilgach, unga ulanib "Tarona"lari kuylana boshlaydi. So'nggi "Tarona" yakunida "Suporish" nomi bilan ma'lum kuy tuzilmasi namoyon bo'ladi va uning vositasida keyingi asosiy ashula qismi "Talqin"ga o'tiladi. Bunda "Suporish" tuzilmasi orqali yangi ashulani (ya'ni "Talqin"ni) kuylashga zamin hozirlanadi, ya'ni "Suporish" davomida "Talqin" ashulasining doira usuli o'z aksini topadi hamda kuyning tayanch pardalari belgilanadi. "Talqin"dan "Nasr" ashulasiga o'tish ham shu tariqa amalga oshadi, ya'ni bunda ham "Tarona Suporish" vositasi qo'llaniladi. Shuni ham aytish kerakki "Saraxbor", "Talqin", "Nasr"lar yirik hajmli ashula yo'llari bo'lgani holda, ularning orasida bog'lovchi tarzida keluvchi "Tarona"lar nisbatan o'rta va kichik hajmli, ko'proq ruboiylar bilan aytiladigan ashulalardir. Birinchi guruh ashulalar turkumi "Ufar" va uning yakunida namoyon bo'luvchi "Suporish" bilan o'z nihoyasiga yetadi.

"Saraxbor" aytim yo'llari. "Saraxbor" (Sar - fors. toj. bosh, axbor ar. xabarlar, bosh mavzu) bosh xabarlar, bosh mavzu kabi ma'nolarda keladi. Zotan, har bir maqomning aytim yo'li "Saraxbor" bilan boshlanadi va shu tariqa uning kuy-ohangi, tayanch pardalari, namud-avjlari, xullas, shaklu shamoyili qolgan ashula yo'llari (qismlari) uchun muhim asos bo'lib xizmat qiladi. "Saraxbor" qaysi maqomga mansub bo'lsa, shu maqomning nomi bilan birga qo'shilib, "Saraxbori Buzruk", "Saraxbori Rost", "Saraxbori Navo", "Saraxbori Dugoh", "Saraxbori Segoh", "Saraxbori Iroq" kabi yuritiladi.

"Saraxbor"lar (maqomlarning boshqa ashula yo'llarida bo'lgani kabi) yuksak ishq (tasavvufona ishq), diniy-falsafiy, pand-nasihat kabi mavzulardagi mumtoz she'riyat (Rudakiy, Lutfiy, Sakkokiy, Navoiy, Munis she'rlari) namunalari asosida aytiladi. Ularning ichki shakl-tuzilishini quyidagicha tavsiflash mumkin:

a) dastlab kirish qismi bo'lgan muqaddimada cholg'u kuyi yangraydi;

b) hofiz she'r asosida ashula ayta boshlagan vaqtdan e'tiboran **daromad** qismi boshlanadi. Odatda, daromad bir **xat**, ya'ni bir she'riy bayt (ikki misra), ba'zan esa ikki bayt (to'rt misra) asosida "o'qiladi". Shuningdek, unda unli harflar

(“o”, “a”) va undovli-undalma (“yorey”, “voyey”, “jonimey” va h.k.)lar bilan aytiladigan ohanglar namoyon bo‘lishi mumkin;

v) **Miyonxat** – ashula kuyining o‘rta pardalarida (dastlabki tayanch pardadan kvarta yoki kvinta yuqorilab) davom ettirilishini, rivojlantirilishini anglatadi;

g) **Dunasr** – dastlabki daromad kuyini yuqori pardalarda (odatda, bir oktava yuqorilab) kuylash (aytish)da davom etish;

d) **Avj** maqom ashulasining eng yuqori pardalarda aytiladigan muhim cho‘qqi qismi. Bunda o‘zga kuy yoki ashula bo‘laklari qo‘llaniladi. Odatda, bunday “yangi” kuy tuzilmalari maqom ashula yo‘llariga oid boshqa qismlardan olinib, ijro etilayotgan “Saraxbor” namunasining doyra usuliga muvofiqlashtirilgan holda aytiladi. Bu hol maqomchilikda “**namud**” (fors. toj. so‘z ko‘rinish, namoyon bo‘lish ma‘nosida) deb yuritiladi. Maqomdon olim Ishoq Rajabovning tadqiqotlardan ma‘lum bo‘lishicha, Shashmaqom tizimida 8 ta asosiy namud va 2 ta namud vazifasini bajaruvchi avj (Turk avji va Zebo Pari avji) qo‘llaniladi. Bunda namud sifatida qo‘llangan kuy tuzilmasi o‘zining kelib chiqish manbasiga ko‘ra nom oladi. Masalan, «Segoh» maqomining kuy tuzilmasi qo‘llangan bo‘lsa, u «Segoh namudi» (yoki «Namudi Segoh»), «Navo» maqomining «Bayot» sho‘basidan kuy tuzilmasi qo‘llangan bo‘lsa «Bayot namudi», «Buzruk» maqomining «Uzzol» kuyidan parcha bo‘lsa «Uzzol namudi» kabi ataladi. Namudni qo‘llash uchun esa ijro etilayotgan sho‘baning dastlabki kuy mavzui daromad-miyonxat-dunasrlar yetarli darajada rivoj topgan bo‘lishi kerak;

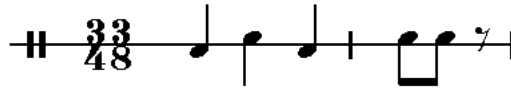
e) **Tushirim** (yoki Furovard), ya‘ni avjdan so‘ng ashula kuyining dastlabki tayanch pardasiga qaytib, yakunlanish qismidir.

Misol tariqasida Saraxbori Navoni muxtasar tahlil qilamiz.

Sakkokiyning Muzorei musammani axrabi makfufi maqsur (Mafuvlu – foilotu – mafoyilu – foilon) bahrida kelgan “Sentek jahonda ko‘zlari ayni balo qani?” misrasi bilan boshlanuvchi ushbu namunaning birinchi oktavadagi “re” pardasiga tayanilgan bosh mavzusi dastlab cholg‘u muqaddimada bayon etiladi. Daromad (1 xat) qismida shu asosda hofiz tomonidan bir bayt she‘r “o‘qiladi” (aytiladi) va undovli-undalma so‘zlarga qurilgan ohanglarga ulanib ketadi. Bosh mavzuning o‘rta pardalarda (2 xat) rivojlanishi asnosida oktava yuqoriligidagi pardalar ham “zabt” etiladi (quyidagi nota misoliga qarang). Shu boisdan mavzuni dunasr qismida alohida rivojlantirishga ehtiyoj qolmaydi, balki bu o‘rinda Saraxbori Navoning dastlabki avji bo‘lgan Oraz namudi (2I xat) kelib, u keyingi xatlarda Navo namudiga ulanib ketadi, hamda pirovardida tushirim (VI xat) va undovli-undalma ohanglari bilan yakunlanadi.

Talqin va Nasr aytim yo‘llari. «Saraxbor»lar misolida ko‘rib o‘tilgan shakliy tuzilma («muqaddima», «daromad», «miyonxat», «dunasr», «avj», «tushirim») qolipi «Talqin» va «Nasr» nomli aytim yo‘llari uchun ham asos etib olinadi. Ammo mazkur aytim yo‘llari «Saraxbor»larga nisbatan doyra usullari jihatidan farq qiladi. Masalan, «Saraxbor»larda ikki hissali doyra usuli oddiy shaklga ega bo‘lgani holda, «Talqin» nomli sho‘balarda nisbatan murakkab tuzilmali zarb usuli qo‘llaniladi.

“Talqin” usuli:



3. Dugoh maqomida: Mo'g'ulchai Dugoh

4. Segoh maqomida: Mo'g'ulchai Segoh

“Mo'g'ulcha”larning doyra usuli ham Savtlar kabi $\frac{5}{4}$ o'lchov – ritmda bo'lib, nisbatan biroz tezroq suratda ijro etiladi. Shuningdek, “Mo'g'ulcha” sho'balari ham “Talqincha”, “Qashqarcha”, “Soqiynoma” va “Ufar” nomli shoxobchalariga ega qismlar.

Shuni aytish kerakki, Mo'g'ulcha va Savtlar doyra usullarining tuzilishi, tarkibiy qismlarining nomlanishi va otdosh shoxobchalari bilan birga nisbiy mustaqil turkum xosil qilishi kabilar nuqtai nazaridan ko'pgina o'zaro o'xshashliklarga ega bo'lsa-da, biroq kuy-ohanglari jihatidan anchagina farqlanadi. Zotan Savtlar birinchi guruh sho'balaridan asosan Talqin va Nasr yo'llarining kuy-ohanglariga asoslangani holda, Mo'g'ulchalar ko'proq Saraxbor sho'balariga nazira sifatida ishlangan ashula yo'llaridir. Bu hol ularning nomida ham o'ziga xos tarzda (masalan, Mo'g'ulchai Buzruk – Saraxbori Buzruk, Mo'g'ulchai Dugoh – Saraxbori Dugoh va h.) aks etgan.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. Shashmaqom nechta maqomdan iborat ?
2. Maqomlar nomiga izoh bering.
3. Shashmaqomda ustoz-shogird an'anasi.
4. Shashmaqom cholg'u bo'limi qanday nomlanadi ?
5. Shashmaqom cholg'u musiqasi haqida nimalarni bilasiz ?
6. Tarje cholg'u kuylari haqida nimalarni ayta olasiz.
7. Gardun cholg'u kuylari qanday bo'ladi.
8. Muxammas cholg'u kuylari xususida so'zlab bering.
9. Saqil cholg'u kuylari haqida gapirib bering.
10. Shashmaqom ashula (nasr) bo'limi necha qismdan iborat ?
11. “Saraxbor” aytim yo'llari haqida gapirib bering.
12. Saraxbor usuli qanday ijro etiladi?
13. Saraxborlar ashula qismining nechanchi guruh sho'balariga kiradi ?
14. Maqomda tushirim (furovard) qayerda foydalanadi ?
15. Dunasr haqida nimani bilasiz.
16. Miyonxat nima ?
17. Daromad nima ?
18. Talqin va Nasr aytim yo'llari xususida so'zlab bering.
19. Talqin usulini ijroqilib bering.
20. Nasr usulini ijro qilib bering.
21. Shashmaqom ashula bo'limi ikkinchi guruh sho'balariga nimalar kiradi?
22. Miyonxat nima ?
23. Avj nima ?
24. Shashmaqomda qanday avjlar bor ?
25. Shashmaqomda o'zbek mumtoz shoirlaridan kimlarning g'azallari ko'p qo'llaniladi ?
26. Shashmaqom ijrochilaridan kimlarni ayta olasiz.

MAVZU: Musiqali drama

Reja:

1. Musiqali drama.
2. “O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramasi.

O‘zbekiston kompozitorlarining **musiqali drama** va **opera** kabi murakkab musiqaviy sahna janrlarini o‘zlashtirish borasida olib borgan faoliyatlari bir necha bosqichda amalga oshdi. Bu jarayonning dastlabki (1930-40 y.) davrlarida kompozitorlarning ijodiy hamkorligi taqozo etilgan (masalan, “Po‘rtana” musiqali dramasi kompozitorlar T.Sodiqov va N.Mironov, shuningdek, “Gulsara” – T.Sodiqov va R.M.Glier, “Bo‘ron” operasi – M.Ashrafiy – S.Vasilenko, “Layli va Majnun” - R.Glier – T.Sodiqov hamkorligida ijod etilgan) edi. Keyingi yillar (1950-80) mobaynida o‘zbek kompozitorlari ushbu janrlarda mustaqil ijod qilish muammosini uzil-kesil hal qildilar. Bunga, jumladan, I.Akbarovning “Momo yer”, S.Boboyevning “Vatan ishq”, M.Mahmudovning “Aka-uka sovchilar” va yana boshqa ijodkorlarning ko‘plab musiqali dramalarini, hamda opera janrida M.Ashrafiyning “Dilorom”, S.Yudakovning “Maysaraning ishi”, S.Boboyevning “Hamza”, I.Akbarovning “So‘g‘d elining qoplani”, R.Hamroyevning “Zulmatdan ziyo”, S.Jalilning “Zebuniso” kabi sahnaviy asarlarini misol keltirish mumkin.

O‘zbekistonning mustaqillikka erishuvi sharofati ila musiqiy teatr san‘ati taraqqiyotida yangi davr boshlandi. Musiqali drama va opera janrlarida eng avvalo tarixiy shaxslar siymosini haqqoniy gavdalantirish bilan bir qatorda maishiy syujetlarga asoslangan mavzular ustuvor ahamiyat kasb eta boshlaganligini qayd etish kerak. M.Mahmudovning “To‘ylar muborak”, F.Alimovning “Nodirabegim”, “Superqaynona”, “O‘lding, aziz bo‘lding”, “Yusuf va Zulayho”, B.Lutfullayevning “Taqdir”, “Alpomishning qaytishi”, “Bobur sog‘inchi” musiqali dramalari, M.Bafoevning “Ahmad al-Farg‘oniy”, A.Ikromovning “Amir Temur” operalari shular jumlasidandir.

Kompozitor Farhod Alimovning dramaturg Xoliq Xursandov pyesasi asosidagi “**O‘lding, aziz bo‘lding**” musiqali dramasida ajdodlarimizdan ma‘naviy meros kelayotgan azaliy milliy qadriyatlar taqdiri, turli avlodlar o‘rtasidagi mehr-oqibat masalasi fojeali komediya tarzida badiiy ifodalanadi.

Spektaklning qisqacha mazmuni.

Oddiygina qishloq hovlisi. Hovliga Mavlon ota kirib keladi. U ustoz va ham yaqin do‘stini so‘nggi yo‘lga kuzatish marosimida bo‘lib, uning marakasiga yakkayu yagona o‘g‘lining kelmaganidan iztirob chekadi. Ko‘nglini allanechuk xavotir chulg‘agan ota o‘z farzandlarining ham mehr-oqibatsizligidan eziladi. Uy ichkarisidan ayoli Oydon chiqib keladi va Mavlon otaga dalda berib, farzandlari ularni tashlab qo‘ymasligini aytadi. Shu payt hovliga Mavlon otaning do‘sti Avaz ota kirib keladi va ular suhbatidan voqif bo‘ladi. Do‘sti Avaz har qancha yupatmasin, Mavlon otaning baribir ko‘ngli to‘lmaydi va farzandlarini sinash maqsadida qaltis bo‘lsa ham o‘zini “o‘ldi”ga chiqaradi. Do‘sti va ayolini ham bu ishda unga yordam berishga ko‘ndiradi va o‘zi chetdan turib kuzatishga ahd qiladi.

Otasining vafoti to‘g‘risidagi xabarni eshitgach, bolalari birin-ketin yetib kelishadi. Mavlon otaning katta o‘g‘li Sultonning tumandan tayinlangan vakili rais bilan kirib keladi va o‘zini tanishtiradi. O‘z ona tilini yaxshi bilmaydigan, milliy

marosimlarni tushunmaydigan vakil ushbu “tadbir”ni o‘tkazish “ma’suliyati” uning zimmasida ekanligini aytib, “kattalar” kelguncha hozirlik ko‘rish kerakligi haqida ko‘rsatmalar bera boshlaydi.

Shu payt o‘rtancha o‘g‘li, xasis tadbirkor - Doston kirib keladi va aka-ukalari hali yetib kelmaganini bilgach, mehribon o‘g‘il sifatida maqtanib qo‘yadi. Doston otasining ta’zijasida yig‘lab berish uchun marsiyachi ayol yollaydi. Marsiyachi ayol xizmat haqi uchun to‘lanadigan pul miqdorining ozligidan qaytib ketmoqchi bo‘ladi. Doston talashib-tortishib ayyorlik bilan uni ko‘ndiradi va chiqib ketadi.

Marsiyachi ayol ichkari tomon kirib, bor ovozi bilan aytib-aytib yig‘laydi. Vakil esa bu tadbirda yig‘lash mumkin emasligi, Sulton Mavlonovichning mansabiga putur yetishini aytib, uni to‘xtatishga harakat qiladi. U bu tadbirni yuqori saviyada o‘tkazish uchun orkestr chaqirtirganini aytadi va rais bilan birga eshik oldida to‘plangan odamlarni tarqatib yuborish uchun chiqib ketadi.

Bu voqealarni ichkari xonadan kuzatib toqatsizlangan Mavlon ota tashqariga chiqadi. Shu payt vakil kirib keladi va Mavlon otani ko‘radi. Avaz ota “marhumni” tanishtirganda, vakil “g‘ozir hazilning mavridimas” deb, bepisandlik bilan jerkib beradi va yana chiqib ketadi. Hovliga Doston kirib keladi. Uning orqasidan Sulton Mavlonovich kelgani xabari bilan rais va vakil shoshib kirishadi. Sulton xuddi majlisga tashrif buyurgandek g‘o‘ddayib kirib keladi. Vakil hatto orkestrda kuy ijro ettiradi. Supaga o‘tirib olgan Sultonga rais ikki buqilib choy uzatadi, vakil “kattalar” nomidan Sultonga yozilgan hamdardlik ta’ziyanomasini tantanavor o‘qib eshttiradi. Sulton hatto yig‘lashni ham bilmaydi. Shunda ukasi Doston unga yig‘lashni o‘rgatadi. U yig‘lashga harakat qiladi. Shunda uning yig‘isi qo‘shiqqa o‘xshab qoladi.

Shu orada ularning kenjasi Bo‘ston kirib keladi. U talaba bo‘lib shaharga ketganidan beri uyga qaytib kelmagan. Uylanmagan, hech qayerda ishlamaydi, faqirlikda kun kechiruvchi shoir.

Hammadan keyin qizi Guliston kirib keladi. U hamma bilan birma-bir yig‘lab ko‘rishib, turmush tashvishlari bilan bo‘lib, otasi holidan xabar ololmagan, qadriga yetmagan, tirikligida e‘zozlamagan, loaqal, akalari va ukasining otasi holidan xabar olmaganidan eziladi. Singlisini so‘zlarini eshitgan akp-ukalarning ko‘ngillari biroz yumshaydi. Otasining bevaqt vafotida bir-birlarini ayblashib, ko‘rsatgan bir ozgina yordamlarini ta’na qila boshlashadi, natijada farzandlar orasida janjal chiqadi. Ular tezda yana “o‘z dunyolariga” qaytishadi va otalarining o‘zini aybdor deb bilishadi.

Farzandlari o‘rtasida paydo bo‘lgan janjalni ko‘rib, Mavlon ota qilgan ishidan qattiq pushaymon bo‘ladi. Yurak-bag‘ri ezilgan ota bor haqiqatni aytish uchun barcha oldiga chiqadi. Otalarini tirik ko‘rgan farzandlar, avvaliga hayratdan qotib qolishdi, so‘ng bu qilmishi uchun qattiq qoralashdi. Otasining biror og‘iz so‘zini tinglamay, turli ishlarni bahona qilib birin-ketin chiqib ketishdi.

Hovlida Mavlon otaning bir o‘zi qoladi. Tepadan beshik tushiriladi. Ota farzandlarini chaqira-chaqira, beshikka suyanganicha jon beradi.

Ushbu musiqaviy sahna asarida o‘zaro farqli ikki ohanglar tizimining qiyosi muhim o‘rin tutadi. Bunda asosiy ijobiy qahramonlar - Mavlon ota, uning ayoli

Oydona va qizi Gulistonlarning partiyalarida milliy negizga ega cho‘zimli ohanglar ustuvorligi kuzatiladi. Buni ashula xususiyatlari bilan yo‘g‘rilgan “Mavlon ota qo‘shig‘i”da ko‘rish mumkin:

Oydona va Gulistonlarning musiqiy partiyalarida o‘zbek ayollari ijodiga xos so‘lim tabiatli ohang lug‘atidan unumli foydalanilgan. Xalqimiz milliy badiiy qadriyatlarini o‘zida mujassam etgan bu musiqiy yo‘nalishning aksini Mavlon otaning o‘g‘illari – Sulton, Doston va Bo‘stonlarning musiqiy tavsiflarida ko‘ramiz. Zero, bu personajlarning musiqiy “chiqishlari” milliy ildizdan uzilgan tumtaroq va “ajnabiy” ohanglarga qurilgan. Bu hol ularning ko‘p asrlik mahalliy an‘analardan begonalashib ketganliklarini ko‘rsatishga xizmat qiladi. Binobarin, spektaklning musiqiy dramaturgiyasi aynan milliy va “begona” ohanglar tafovuti asosiga qurilgan.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. O‘zbek musiqali dramasi xususida nimalarni bilasiz ?
2. Hammualliflikda yozilgan ilk o‘zbek musiqali dramalari.
3. Musiqali drama yozgan o‘zbek kompozitorlardan kimlarni bilasiz?
4. “O‘lding aziz bo‘lding” asarining muallifi kim ?
5. Farhod Alimov ijodidan nimalarni bilasiz.
6. “O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramasi haqida so‘zlab bering.
7. “O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramasida ijro etilgan aytimlar haqida so‘zlab bering.
8. “O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramada qanday g‘oya ilgari suriladi ?
9. O‘zbek musiqali dramalaridan yana nimalarni bilasiz.
10. O‘zbek musiqali dramalarida ijro etilgan ashulalardan nimalarni bilasiz.