O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI



IKKINCHI XALQARO

DAMLI SOZLAR NAVOSI

TANLOV–FESTIVALI

“Damli sozlar navosi” puflama cholg‘ular ansambli va orkestrlarining
II Xalqaro tanlov-festivali doirasida o‘tkazilgan
Xalqaro ilmiy-amaliy konferensiyaning

MAQOLALAR TO‘PLAMI

20-IYUN

2025-yil

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY TA’LIM, FAN VA INNOVATSIYALAR VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI

“Damli sozlar navosi”
“Созвучие духовых инструментов”

Puflama cholg‘ular ansambli va orkestrlarining
II Xalqaro tanlov-festivali

II Международный конкурс-фестиваль ансамблей и оркестров духовых инструментов

DAMLI VA ZARBLI CHOLG‘ULARNING ZAMONAVIY IJROCHILIGI KESIMIDA INNOVATSIYA VA AN’ANALARNI SAQLANISHI
Xalqaro ilmiy-amaliy anjuman maqolalari to‘plami
20-iyun 2025-yil

ИННОВАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
Сборник статей Международной научно-практической конференции
20-iyun 2025-года

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
Государственная консерватория Узбекистана

Toshkent – 2025

UO‘K – 780.64:008(08) A 15
KBK – 85.315.3 A 15

Xalqaro ilmiy-amaliy anjuman maqolalar to‘plami O‘zbekiston davlat konservatoriyasi O‘quv-uslubiy kengashi tomonidan nashrga tavsiya etilgan.

Nashr uchun mas’ullar:

ABDULLAYEV F. R. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi O‘quv ishlari bo‘yicha prorektori, professor.

GAFUROVA S. A. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Ilmiy ishlar va innovatsiyalar bo‘yicha prorektori, professor.

Mas’ul muharrir:

MATYAKUBOV B. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi professori, san’atshunoslik fanlari nomzodi.

Taqrizchilar:

QOSIMXO‘JAYEVA S. B. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi mudiri, san’atshunoslik fanlari nomzodi, professor.

ERGASHEVA CH. E. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “O‘zbek musiqasi tarixi” kafedrasi mudiri, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha PhD, professor.

ASHUROV B. SH. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Ilmiy-pedagogik kadrlar tayyorlash” bo‘limi boshlig‘i, dotsent, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha PhD.

GANIXANOVA SH. SH. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi professori, san’atshunoslik fanlari doktori.

RAJABIY J. X. – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Puflama va zarbli cholg‘ular” kaferdasi mudiri, dotsent.

*Mazkur to‘plamda **“Damli sozlar navosi”** nomli puflama cholg‘ular ansambli va orkestrlarining II Xalqaro tanlov-festivali doirasida o‘tkazilgan **“Damli va zarbli cholg‘ularning zamonaviy ijrochiligi kesimida innovatsiyalar va an’analarni saqlanishi”** Xalqaro ilmiy-amaliy anjumanda ishtirok etgan san’atshunos professor-olimlar, soha mutaxassislari, yetuk ijrochilarning o‘zbek, rus va qoraqalpoq tillaridagi maqolalari o‘rin olgan. Tanlangan mavzular ko‘lami nihoyatda keng bo‘lib, unda damli cholg‘ular ansambl-orkestrlari tarixi va nazariyasi, ijrochilik amaliyoti, shuningdek, san’atshunoslikning turli yo‘nalishlarining o‘zaro ta’siri kabi masalalar yoritilgan.*

*В данном сборнике представлены материалы Международной научно-практической конференции **«Инновации и сохранение традиций в контексте современного исполнительства на духовых и ударных инструментах»** проведенной в рамках II Международного конкурс-фестиваля **“Созвучие духовых инструментов”**. В ней приняли участие исполнители-практики, искусствоведы, в том числе, выдающиеся деятели искусств и специалисты данной отрасли. Статьи представлены на узбекском, русском и каракалпакском языках. Охват избранных тем затрагивает вопросы истории и теории, исполнительской практики духовых инструментальных ансамблей и оркестров, а также проблемы взаимовлияния различных направлений искусствоведения.*

Materiallar mualliflik tahririda taqdim etilgan.
Материалы представлены в авторской редакции.

ISBN 978-9910-656-41-5 © O‘zbekiston davlat konservatoriyasi



Hurmatli anjuman ishtirokchilari!

Sizlarni II Xalqaro “Damli so‘zlar navosi” festivali doirasidagi ilmiy anjumanda muborakbod etish men uchun katta sharafdir.

Bu – bizning ushbu formatdagi ikkinchi uchrashuvimiz. Ushbu ilmiy forum ishtirokchilari doirasi va geografiyasi yildan yilga kengayib borayotgani meni ayniqsa quvontiradi. Anjumanda nafaqat Respublikamizning yetakchi ta’lim muassasalari va jamoalari, balki jahonga mashhur xorijiy oliy o‘quv yurtlari va jamoalari ham ishtirok etayotganidan xursandman.

Fursatdan foydalanib, damli va zarbli cholg‘ularda ijro etishni ko‘rib chiqishda ilmiy jihatning ahamiyatini alohida ta’kidlamoqchiman. Chunki aynan ijodkorlik, ta’lim, ilm-fanning turli darajalari va shakllarini integratsiyalash jarayoni bu asta-sekin dunyoning barcha mamlakatlarini, shu jumladan, O‘zbekistonni ham qamrab oluvchi tendensiyalardan biridir. So‘nggi yillarda ilmiy-ijodiy ta’lim salohiyatini birlashtira oladigan yangi yo‘nalishlarni yaratish haqida ko‘p gapirilayotgani bejiz emas. Shunga ko‘ra, mazkur anjuman ushbu dolzarb savollarga javob beradigan maydon bo‘lib xizmat qilishi mumkin.

Umid qilamizki, bizning konferensiyamiz hamma uchun foydali va qiziqarli bo‘ladi. Ehtimol unda zamonamizning ushbu sohadagi dolzarb muammolariga javob topiladi yoki yangi kashfiyotlar uchun qiziqish uyg‘onadi. Qanday bo‘lmasin, ushbu fikr almashish konferensiyaning barcha ishtirokchilari uchun foydali bo‘ladi degan umiddaman. Barchangizga samarali mehnat, qiziqarli munozaralar va yangi g‘oyalarni kashf etishni tilab qolaman!

Urinbayev Kamoliddin Turdimuratovich
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi rektori
O‘zbekiston Respublikasi xalq artisti, professor

Уважаемые участники конференции!

Для меня болшая честь приветствовать вас на научном форуме проходяшем в рамках II Международного фестиваля “Дамли созлар навоси” .

Это наша вторая встреча в данном формате. Отрадно, что из года в год расширяются круг участников и география этого научного форума. Радует, что на конференции представлены не только ведущие учебные заведения и коллективы нашей Республики, но и всемирно известные вузы и коллективы зарубежья.

Пользуясь случаем хочу подчеркнуть значение научного аспекта в рассмотрении исполнительства на духовых и ударных инструментах.

Потому как именно процесс интеграции различных уровней и форм творчества, образования, науки – это тенденция, которая постепенно охватывает все страны мира, в том числе и Узбекистан. И неслучайно в последние годы много говорится о создании новых направлений, которые могут объединить научно-творческий-образовательный потенциал. И данная конференция может послужить той площадкой, на которой могут быть даны ответы на эти животрепещущие вопросы.

Надеюсь, наша конференция станет полезной и интересной для всех. Может быть, она даст ответы на актуальные проблемы современности в этой области. А может спровоцирует интерес для новых открытий. В любом случае этот обмен мнениями будет полезен для всех участников конференции.

Желаю всем плодотворной работы, интересных дискуссий и новых идей!

Уринбаев Камолиддин Турдимуратович

Ректор Государственной консерватории Узбекистана,
Народный артист Республики Узбекистан, профессор

Farhod ABDULLAYEV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
O‘quv ishlari bo‘yicha prorektor,
“Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi professori

OLIY TA’LIM MUASSASALARIDA IJROCHILIK MAHORATINI OSHIRISH BOSQICHLARI
(Truba cholg‘usi misolida)

Vatanimiz mustaqillikka erishganidan so‘ng tariximiz, o‘tmishimiz hamda o‘zligimizga yaxshiroq nazar sola boshladik. Yurtboshimiz tashabbuslari bilan milliy qadriyatlarimiz, urf-odatlarimiz va madaniy merosimizga, san’at olamida kerakli o‘rin tutgan o‘zbek va jahon musiqasi, ayniqsa, musiqa cholg‘ulariga e’tibor yanada kuchaydi. Bu o‘rinda azaliy an’analarimizni tobora to‘laroq tiklash, moddiy va nomoddiy madaniy merosimiz durdonalarini, shu jumladan, musiqa merosimizni mufassal o‘rgana borish nihoyatda muhim ahamiyat kasb etmoqda. Uni yosh avlodlar tomonidan ilmiy-nazariy asoslarini o‘rganish hamda ijodiy-amaliy jihatdan puxta o‘zlashtirish uchun so‘nggi yillarda barcha zarur shart-sharoitlar yuzaga kelganini e’tirof etish lozim. Milliy musiqa madaniyatimizni har qachongidan chuqurroq va atroflicha o‘rganish, uni xalq ichida keng targ‘ib qilish bugungi kunning dolzarb masalalaridan biridir. Binobarin o‘zbek musiqa madaniyati va uning asosiy qismlaridan biri bo‘lgan musiqa cholg‘ulari va cholg‘u musiqasi qadim-qadimdan boy va murakkab tasviriy imkoniyatlarga egadir. Ular barcha xalqlar musiqasi kabi o‘ziga xos tarixi va an’analariga boy. Asrlar o‘sha bizgacha yetib kelgan milliy cholg‘ularimiz va cholg‘u musiqamizning ajoyib namunalari o‘zining rang-barang jilosi, ohanrabo kuylari kishilarga olam-olam shavq-zavq va huzur bahshida etmoqda.

O‘zbek sozandalik san’atida ko‘p cholg‘ular qatori Yevropa musiqa madaniyatiga xos misli puflama-damli cholg‘ular alohida o‘rin tutadi. Ushbu cholg‘ular yurtimizga XIX asrning ikkinchi yarmida kirib keldi. O‘zbekistonda misli puflama-damli cholg‘ular XIX–XX asrlar davri taraqqiyotining o‘ziga xos xususiyatlari, rivojlanish yo‘llari, ularning milliy madaniyatimizdagi o‘rni va mavqeyini aniq belgilash ancha murakkab, shu bilan birga, bahsli masalalardan biridir. Darhaqiqat, ushbu cholg‘ular hozirgi kunda O‘zbekiston ijrochilik san’atining o‘ziga xos sohalaridan biri bo‘libgina qolmay, milliy mafkuraning rivoj topishida ma’naviyatimizning muhim jabhalaridan biriga aylanayotir.

Mustaqillik davrida O‘zbekiston musiqa san’ati boshqa badiiy san’at turlari kabi o‘zbek xalqining noyob san’ati sifatida o‘zining yangidan uyg‘onish-rivojlanish davrini boshladi va endilikda jahondagi ilg‘or musiqa madaniyatlari bilan hamnafas

kamolot cho‘qqilariga intilmoqda. Hozirgi kunda teatrlarimiz, ko‘p ovozli ijrochilik jamoalarimiz o‘zbek xalqining barkamol san’atining shon-shuhratini, beqiyos ijrochilik mahoratini nafaqat mamlakatimizda, balki butun dunyo bo‘ylab namoyish qilmoqdalar. Respublikamizda simfonik, estrada-simfonik, jaz, puflama-damli orkestrlar faoliyat ko‘rsatmoqda. Ularning tarkibida misli puflama-damli cholg‘ular bo‘lmish truba, valtorna, trombon, tuba hamda yog‘och-damli cholg‘ulardan klarnet, goboy kabi cholg‘ular o‘rin olgan. Ushbu cholg‘ular bolalar musiqa maktablari, akademik litsey va kollejlar hamda O‘zbekiston davlat konservatoriyasi o‘quv jarayoniga kiritilgan bo‘lib, ularning ijrochilik uslub va usullari ta’lim muassasalarida o‘zlashtirilmoqda. Bu cholg‘u ijrochilarının respublika hamda xalqaro miqyosda tanlovlari o‘tkazilmoqda va ushbu tanlovlarda o‘zbekistonlik sozandalar muvaffaqiyat bilan qatnashib, nufuzli o‘rinlarni egallashlari fikrimizning yaqqol dalilidir. Rossiya imperiyasi hukmronligi sharoitida (XIX–XX asrlar kesimida) tashkil topgan Turkiston o‘lkasi muhiti o‘zgacha rivoj olib kelgan. Birinchidan – an’anaviy musiqa san’ati va ijrochiligi ularning namoyandalari faoliyati bilan bog‘liqligi. Ikkinchidan – Yevropa musiqa madaniyatining o‘lkaga kirib kelishi, uning mahalliy musiqaga ta’siri va ularga turli tabaqalarning munosabati. Uchinchidan – rus va xorijiy kompozitor va san’atkorlarning o‘zbek an’anaviy musiqasi namunalarini to‘plab yozib olish va ularni o‘z ijodlarida, ya’ni yangi musiqa asarlari yaratishida qo‘llashi. To‘rtinchidan, mahalliy aholi orasida Yevropa, jumladan, rus musiqasini targ‘ib etish hamda turli musiqa jamiyatlari va to‘garaklari orqali Yevropa musiqa cholg‘ularini o‘zlashtirilishi bilan bog‘liqdir.

Hozirgi Markaziy Osiyo hududlaridagi Buxoro, Xiva va Qo‘qon xonliklari Chor Rossiyasi harbiylari tomonidan zabt etilishi, ular bilan birgalikda misli puflama-damli va urma-zarbli cholg‘ulardan iborat rus harbiy damli cholg‘ular (ruscha “духовой”) orkestri ham kirib kelgan. Chunki XIX asrning ikkinchi yarmida rus istilosi-mustamlakachilik davri taqozosiga ko‘ra, o‘lkamizga muntazam ravishda rus madaniyati, shu jumladan, rus harbiy damli cholg‘ulari orkestri kirib kela boshladi; xalqlar o‘rtasida madaniy munosabatlarning rivojlanishiga shart-sharoitlar tug‘ildi. Natijada o‘zbek musiqasining yangi qirralari ochilishiga zamin yaratildi. Mahalliy aholini rus musiqa san’ati bilan yaqindan tanishuvi avvalo xarbiy orkestr orqali bo‘ldi. Orkestrlar asosan harbiy paradlarda yoki rus pasxalarida, podshohning tug‘ilgan kunida yoki taxtga o‘tirishlaridagina, keyinchalik Toshkentda, istirohat bog‘lari ochilganida muntazam ravishda ishtirok etib, turli musiqa asarlarini, asosan ommabop bo‘lganlarini ijro etishgan. Harbiy orkestrlar o‘zbek sayillarida, ko‘rgazmalarda, bozorlarda ham chalinadigan bo‘ldi, ularning repertuarlarida ko‘proq qayta ishlangan o‘zbek kuylarini (orkestrga moslashgan) ijro etishga intilganlar (maqsad mahalliy xalqni ushbu jamoaga va musiqaga jalb qilishdir). Ushbu faoliyat

ko‘proq harbiy kapelmeysterlar – Avgust Eyxgorn, Vyacheslav Leysek, Nikolay Mironov va boshqalarning xizmati bilan bog‘liqdir. Ular nafaqat o‘zbek kuylarini damli orkestr uchun qayta ishlash, balki mahalliy aholi orasida iste’dodli yoshlarni puflama-damli cholg‘ularda chalishni o‘rgatish, ijro uslublarini o‘zlashtirish ishlarini ham olib bordilar. Toshkentda “Musiqa jamiyati” qoshida tuzilgan havaskor musiqa to‘garaklarida bu ishlar amalga oshirildi. Aholi orasida truba va klarnet kabi cholg‘ular o‘zining jarangdorligi bilan ajralib yetakchilik qilgan va ushbu cholg‘ular yoshlar tomonidan o‘zlashtirilgan.

XIX–XX asrlar kesimida Turkiston o‘lkasi mahalliy xalqini rus va xorijiy cholg‘u musiqasi bilan tanishtirgan rus harbiy orkestri katta ahamiyat kasb etadi. Orkestr yoz paytlari madaniyat va istirohat bog‘larida, qishda esa klub va sirklarda konsertlar namoyish etgan. Bunday orkestrlar Turkistonning ko‘pgina shaharlarida mavjud bo‘lgan. Kapelmeysterlar faqatgina orkestr rahbari va dirijyor emas, balki o‘zbek xalq qo‘shiqlari va cholg‘u kuylarini orkestrga moslab, orkestr repertuarlariga kiritganlar. Targ‘ibot va, ayniqsa, keng ommani professional musiqa ta’limi bilan tanishtirib, o‘zbek musiqa madaniyatining yanada rivojlanishiga katta hissa qo‘shganlar[1].

XX asr boshlariga kelib, Toshkentda havaskor va professional simfonik orkestrlar tashkil etilishi simfonik konsertlar qo‘yish imkoniyatini berdi. Bundan tashqari, o‘zbek sozandalaridan tashkil topgan damli cholg‘ular orkestri faol xizmat qilgan (kinoteatrlar ochilishi va ularning faoliyatlarida damli cholg‘ular orkestrlari xizmat qilgan). Masalan, Marg‘ilonda Dersen kinoteatrida o‘zbek sozandalar tarkibidan tuzilgan damli cholg‘ular orkestri faoliyat ko‘rsatgan, uning rahbari va dirijyori Qurbon Choriyev (klarnet) bo‘lgan. 1918-yili Toshkentning Eski shahar o‘zbek maktablari qoshida bir necha damli cholg‘ular orkestrlari tashkil qilinib, ularga harbiy asirlar ta’lim berishgan, jumladan, kapelmeyster G. Pestryakov o‘zbek bolalariga damli cholg‘ular ijro usullarini o‘zlashtirish hamda orkestr tuzilishidan ta’lim bergan. Toshkentda Turkiston xalq konservatoriyasi ochilishida (1918) musiqa fanlari ta’limi orasida puflama-damli cholg‘ulardan ham saboq berishgan. Uning tinglovchi-talabalari muntazam ravishda damli cholg‘ular konsertlarida qatnashib kelishgan. Keyinchalik puflama-damli cholg‘ulardan ta’lim berish musiqa bilim yurtlari (texnikumlar, 1923–1924) hamda yuqori professional ta’lim maskani bo‘lmish Toshkent konservatoriyasi (1936) orkestr cholg‘ulari fakultetida puflama-damli cholg‘ular ta’limi ham o‘rin olgan. Shu bois misli puflama-damli cholg‘ular bo‘yicha ta’lim berish, ushbu cholg‘ularning turli ijrochilik jamoalari tarkibida ishtirok etilishi, ularga bo‘lgan e’tiborni yanada rivojlantirdi.

[1] Karimjon Azimov. O‘zbekiston dirijyorlari. -Toshkent: 2001. Farhod Abdullayev. O‘zbekistonda damli cholg‘ular orkestri tarixidan. “Moziydan sado”, 2016. № 1, 38–40-b.

Hozirgi O‘zbekiston musiqa madaniyatini puflama-damli cholg‘ular va damli cholg‘ular orkestrlarisiz tasavvur qilish qiyin, chunki mamlakatimizga ko‘p ovozli musiqanining kirib kelishi ham ushbu jamoalar faoliyati va ularning rahbarlari bo‘lmish dirijyor-kapelmeysterlar ijodi bilan bevosita bog‘liq bo‘lgan. Puflama-damli cholg‘ular ijrochiligi musiqa ta’limi tizimida mustaqil o‘rnashib olgan va shu yillar davomida ko‘pgina yetuk ijrochi-sozandalardan dirijyorlar yetishib chiqqan[2]. Damli cholg‘ular orkestrlari professional va havaskor shaklida Respublikamizning o‘quv yurtlari, turli korxona, madaniyat boshqarmalari, harbiy qismlar, mudofaa hamda ichki ishlar vazirliklari qoshida, ayrimlari “milliy”, “xalq”, “namunaviy-ko‘rgazmali” orkestri maqomiga ega bo‘lib, faoliyat ko‘rsatib, mamlakatimiz musiqa hayotini yanada rivojlantirishda katta hissa qo‘shmoqda. Shular orasida O‘zbekiston Respublikasi Mudofaa vazirligi Alohida namunaviy-ko‘rgazmali harbiy damli orkestri, O‘zbekiston Respublikasi Ichki ishlar vazirligining namunaviy-ko‘rgazmali harbiy orkestri, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi talabalar damli orkestri, V. Uspenskiy nomidagi Respublika maxsus musiqa maktabining damli cholg‘ular orkestri, Namangan musiqa bilim yurtining damli cholg‘ular orkestri va boshqa bir qator damli orkestrlar xalqaro tanlovlarda ishtirok etib, sovrindor bo‘lishgan.

Ushbu san’atning shakllanishi va rivojlanishi ta’lim, ijod va ijro masalalari bilan bog‘liq. Yurtimizda misli puflama cholg‘ular bo‘yicha professional ta’lim bilan hozirgi kunda bolalar musiqa va san’at maktablari, akademik litseylar, san’at va musiqa kollejlari (boshlang‘ich va o‘rta maxsus ta’lim yo‘nalishi) hamda oliy bosqichi – O‘zbekiston davlat konservatoriyasi shug‘ullanib kelmoqda. Damli cholg‘ular ijrochilik san’ati boshqa sohalar kabi ma’naviy barkamol insonni tarbiyalashda o‘ziga xos o‘rin tutadi. Chunki O‘zbekiston madaniy hayotida ushbu ijrochilik san’ati muhim ahamiyat kasb etadi va u respublikamizda professional ijrochilik yo‘nalishining yuksalishiga barakali hissa qo‘shib kelmoqda. Bizning maqsadimiz yosh sozandalarga truba cholg‘usining ijro uslubi va usullarini to‘g‘ri o‘rgatish, uning ijrochilik texnikasini mukammal darajada o‘zlashtirish hamda ijrochining umumiy musiqiy tafakkurini rivojlantirish bo‘yicha yordam berishdir.

Hozirgi kunda O‘zbekiston musiqa ta’limi tizimida bolalar musiqa va san’at maktablari, akademik litsey, musiqa va san’at kollejlari hamda oliy maskan – konservatoriyada puflama-damli cholg‘ular ta’limi bo‘yicha truba cholg‘usining ijro texnikasini o‘zlashtirish o‘ziga xos bosqichlardan iborat: boshlang‘ichda – truba cholg‘usi bilan tanishish, ijrochilikka xos nafas va chalish uslublarini egallash, oddiy

[2] Ikkinchi jahon urushi yillarida Qo‘qon shahriga 1-sonli Moskva harbiy musiqa maktabi ko‘chirib keltirilgan edi. Ushbu maktabga Moskva, Odessa va Kishinyov konservatoriyalarining yetakchi professor-o‘qituvchilari qobiliyati bor bolalarni tanlab olib, ularga damli cholg‘ular bo‘yicha boshlang‘ich musiqa ta’limidan saboq berishgan, ularning orasidan taniqli sozandalar va dirijyorlar yetishib chiqqan. Jumladan, Narimon Alimov (dirijyor), Po‘lat Xoliqov (kompozitor, dirijyor), O‘ktamjon Saidjonov (harbiy dirijyor), Muhammadjon Odilov (sozanda, dirijyor), Umidjon G‘ubayev (harbiy dirijyor), Yo‘ldoshboy Ergashev (dirijyor, o‘qituvchi) va b.

mashqlar orqali o‘quvchilar uchun mo‘ljallangan asarlarni o‘zlashtirish; o‘rta maxsus ta’limda – truba cholg‘usi ijrochilik mahoratini takomillashtirish, ma’lum darajada mukammallikka erishish; oliy ta’limda asosan murakkab ijrochilik texnikasini yanada mukammallashtirish, murakkab va yirik musiqa janridagi asarlarni o‘rganish va talqin etish, truba cholg‘usida yakkasoz, ansambl va orkestr jamoalarida (damli, kamer, simfonik) ijrochilik mahoratini oshirish hamda professional truba ijrochisi sifatida shakllantirishdir.

Shu bois ijrochilik mahorat maktabi ikki qismdan iborat bo‘lib, har biri o‘z mavqeyi va qo‘yilgan vazifasi orqali amalga oshiriladi.

Birinchi qism konservatoriyaning dastlabki 1–2-yili o‘qish jarayoniga mo‘ljallangan (bakalavr ta’limining 1–2-bosqichi) va o‘zlashtirish qiyinligi o‘sishi nuqtayi nazari bo‘yicha tuzilgan. U boshidan to oxirigacha bosqichma-bosqich berilgan manbalarni – texnik mashqlar, etyudlar va dasturda ko‘rsatilgan musiqa asarlarini o‘rganish va o‘zlashtirishni taqazo etadi (ayrim hollarda talabaning individual imkoniyatlarini e’tiborga olgan holda ba’zi o‘zgarishlarni kiritish, berilgan dastur tartibidan chekinishlar ham bo‘lishi mumkin).

Ikkinchi qism (bakalavr ta’limi 3–4-bosqichlari) o‘z ichiga bir necha bo‘limlarni qamrab olgan; har birida ayrim ijrochilik texnikasi usullarini o‘zlashtirish uchun mo‘ljallangan namunalar (texnik mashqlar va etyudlar; mukammal va yirik shakldagi musiqa asarlari, jumladan, Yevropa klassik va zamonaviy kompozitorlar hamda O‘zbekiston kompozitorlari damli cholg‘ular (ayniqsa, truba cholg‘usi uchun asarlari) tavsiya etiladi. Bu bo‘lim konservatoriyaning yuqori kurs talabalari uchun hamda yakuniy, bitiruv imtihonini nazarda tutib, truba sinfi o‘qituvchisi har bir talabaning tayyorgarligi, bosqichma-bosqich o‘zlashtirilgan dasturi, talaba imkoniyatlari hamda ta’limning ma’lum bosqichlari vazifalarini hisobga olgan holda truba cholg‘usi uchun turli janrlardagi musiqa asarlarini tanlab berishi lozim.

Truba cholg‘usi uslublarini o‘rganish va uning ijro uslublarini yosh avlodga o‘qitishdan asosiy maqsad o‘zbek musiqasi istiqbolini milliy va umumbashariy mumtoz an’analariga bevosita bog‘lash hamda yangi musiqiy tafakkurni barpo etishda o‘ziga xos ijrochilikni ustuvor yo‘nalish etib belgilashdir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. “Adabiyot va san’at, madaniyatni rivojlantirish – xalqimiz ma’naviy olamini yuksaltirishning mustahkam poydevoridir”. O‘zbekiston Respublikasi Prezidenti Sh. M. Mirziyoyevning O‘zbekiston ijodkor ziyolilari vakillari bilan uchrashuvidagi ma’ruzasidan. “Teatr” jurnali, 4-son, 2017.

2. O‘zbekiston Respublikasi Prezidenti Sh. M. Mirziyoyevning “O‘zbekiston davlat konservatoriyasi faoliyatini yanada rivojlantirish va takomillashtirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi PQ-3178-son qarori. -Toshkent: 2017.

3. Abdullayev F. R. “O‘zbekistonda damli cholg‘ular orkestri tarixidan”. “Moziydan sado” jurnali. 1-son, 2016.

4. Azimov K. T. O‘zbekiston dirijyorlari. -Toshkent: 2001.

5. Арбан Ж. Б. Школа игры на трубе. -Москва: “Музыка”, 1990.

6. Баласанян С. Школа игры на трубе. 3-е изд. -Москва: “Музыка”, 1988.

7. Назаров И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. -Ленинград: “Музыка”, 1996.

Анастасия АХРАРОВА
Магистр 2 курса кафедры
«Духовых и ударных инструментов» ГКУз

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ РАЗВИТИЯ ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Лучшие педагоги-музыканты и исполнители считают, что музыкально-теоретические дисциплины способствуют воспитанию общей музыкальной культуры, расширяют кругозор исполнителей, влияют на качество подготовки музыкантов. Поэтому те, кто думают, что для достижения этой цели достаточно овладеть высотами исполнительской техники - неправы. Сейчас, в период бурного развития всех областей человеческих знаний от любого специалиста требуется глубокая и всесторонняя теоретическая подготовка, широкая эрудиция. Об этом пишет и А. Федотов [1, с. 7].

Один из них – доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Н. И. Платонов – прекрасный эрудированный музыкант с широким общим и музыкальным кругозором. Он окончил Московский университет и затем Московскую консерваторию по двум факультетам – в 1927 году по классу флейты профессора В.Н.Цыбина и в 1930 году по классу композиции профессора А.Н.Александрова. В 1956 году Н.И.Платонов защитил докторскую диссертацию по теме «Пути развития исполнительского мастерства на флейте».

В труде Н. И. Платонова «Школа игры на флейте» рассматриваются старинные музыкальные инструменты, которые, по мнению автора, можно считать прототипами флейты: китайский инструмент «сьяо», представляющий

собой несколько соединенных бамбуковых тростей, величина которых соответствовала требованиям настройки. Также и греческий инструмент «флейта Пана», устройство которого было очень близким к китайскому «сьяо»; греческий «авлос», с мундштуком клювообразной формы; число отверстий на нем колебалось от двух до пяти.

Наконец, прототипом флейты можно считать старинный русский народный инструмент «дудку» с шестью отверстиями, по приемам игры и аппликатуре полностью соответствующую флейте с наконечником.

Флейта с наконечником вместе с поперечной флейтой являются инструментами, непосредственно предшествовавшими современной флейте. Оба вида этого инструмента были известны еще в средние века, но особое распространение получили в XIV–XV веках, в эпоху Возрождения.

Поперечная флейта была известна также под названием «швейцарской» или «полевой». Ствол этой флейты имел цилиндрическое сверление. В головке она была закрыта пробкой. Объем флейты был в октаву, но путем передувания и соответственного изменения аппликатуры мог увеличиваться до 2 1/4 октав.

Позднее для достижения большей интонационной точности и легкости извлечения звуков стволу флейты придали коническую форму. До XVII века флейты изготовлялись из целого куска дерева. XVII век внес в флейту новые усовершенствования, новые клапаны и приспособления, облегчающие исполнение на этом инструменте и позволяющие достигать значительной точности звуков по всему диапазону флейты. В числе мастеров и музыкантов, усовершенствовавших флейту, можно назвать Деннера (1655–1707), Кванца (1697–1773) и других [2, с. 3].

По словам педагога В. А. Гребеник, музыка как величайшее из искусств на протяжении многих тысячелетий сопровождает человека в течение всей его жизни. Флейта является одним из самых древних среди духовых инструментов. Её прототипы из камыша, тростника, кости или рога использовались в обрядовых и праздничных церемониях еще первобытными людьми. Но на протяжении многих лет и до нашего времени флейта не утратила свою популярность, благодаря своему чарующему, волшебному звуку.

Композиторы разных времен писали произведения для флейты. Ни один оркестр не обходится без флейты. И кто хотя бы раз услышал и увидел одетую в сверкающий наряд изящных механизмов, всяких рычажков и клапанов, влюбляются в певунью флейту, чей голос может показаться голосом прекрасной вещей птицы.

Воспитание гармоничной целостной личности, интересной и нужной не только себе, но и обществу, ставит своей целью развитие музыкальной

культуры через исполнительское мастерство, предполагает, кроме владения всем комплексом практических навыков по предмету обучения, также и наличие достаточных знаний, определяющих общий широкий кругозор [3].

Поэтому, своевременное изучение и более глубокое исследование, проводимое в этой работе, основанное на изучении историко-теоретических сведений о развитии духовых музыкальных инструментов в ранние эпохи развития человеческого общества в контексте исторического развития мировой музыкальной культуры, в частности поперечной флейты, актуально.

О музыкальных духовых инструментах, которые принадлежат к числу древнейших, пишет Семен Яковлевич Левин: «Различного вида свистульки и дудки из раковин, костей, зубов и рогов животных, полых стволов растений обнаружены в раскопках древнекаменного века – палеолита. Уже в условиях первобытного общества наметились три основные доныне существующие разновидности духового инструментария, различаемые по принципу звукообразования: флейтовые, язычковые, мундштучные».

Известный немецкий музыковед, музыкальный этнограф, ученый-инструментовед Закс (Sachs) Курт (1881–1959) разработал совместно с Э. Хорнбостелем (E. Hornbostel) классификацию музыкальных инструментов: эпоха палеолита (приблизительно 80000–13000 лет тому назад) – флейта, труба, труба-раковина; эпоха неолита (приблизительно 5000–2000 лет до н.э.) - флейта с игровыми отверстиями, флейта Пана, поперечная флейта, поперечная труба, дудки с одинарным язычком, носовая флейта, металлическая труба, дудки с двойным язычком. Наиболее богато представлены флейты, изготовленные из раковин, костяных или тростниковых трубок. Они встречаются в огромном количестве и нескольких типов, как продольные, так и поперечные. Продольные флейты держат перед собой в вертикальном («продольном») положении, подобно гобою или кларнету. Поперечные флейты держат горизонтально – в «поперечном» положении. Принцип звукоизвлечения одинаков: струя воздуха, рассекаемая острым краем стенки ствола, создает колебания заключенного в нем воздушного столба. В отличие от продольных типов, где воздух вдувался непосредственно в открытую часть ствола, поперечные флейты имели специальное отверстие для вдувания. Оно располагалось сбоку, что и обуславливало горизонтальное (поперечное) держание инструмента. Первоначальной стадии развития человечества, по всем данным, свойственна была лишь прикладная звуковая деятельность шумового порядка (позднее – сигнальная), «вплетенная» в трудовые процессы и магические обряды. По мере освоения действительности и становления мышления первобытного человека звукопроизводство эволюционирует.

Меняются и «музыкальные» орудия. Уже в эпоху неолита возник один из древнейших инструментов человечества – флейта Пана.

Последовательность разновысоких столбов-трубок определяла поступенность звуковой шкалы флейты Пана, но нельзя ли варьировать длину воздушного столба в пределах одной трубки? Для этого нужно лишь просверлить в ней отверстия. Закрытое пальцем такое отверстие не производит действия, открытое – предоставляет выход воздуху ранее окончания трубки. Укороченный таким образом воздушный столб изменяет звук – повышает его [4, с. 3–4].

Так рождается принцип игровых отверстий, ставший впоследствии конструктивной базой духового инструментария, особенно в области деревянных духовых инструментов. Среди созданных в первобытных условиях типов флейт встречаются флейты, располагающие четырьмя-пятью игровыми отверстиями и соответствующим диатоническим звукорядом. Игровые отверстия обнаружены также на ископаемых язычковых инструментах.

Эволюция флейтового семейства направилась и по линии усовершенствования механизма звукоизвлечения. Возникают продольные флейты со свистковым устройством, значительно облегчавшим извлечение звука. Этот механизм сохранился во всех разновидностях продольной флейты на протяжении всего пути инструмента.

Таковы общие сведения о первобытных духовых инструментах. Они дошли до нас в трактатах того времени, в памятниках народного эпоса, в произведениях литературы и искусства, в свидетельствах археологов и т.д.

Уровень музыкально-исполнительского искусства Древнего Востока был для своего времени достаточно высок: многочисленные хоровые, танцевальные и инструментальные коллективы отличались четкой организацией, имели ясно определенные функции и пользовались разнообразными музыкальными инструментами [4, с. 5–6].

К середине четвертого тысячелетия до нашей эры относится образование в долине Нила древнеегипетского государства. Первобытное искусство в наскальных рисунках, воспроизводящих магические пляски охотничьего ритуала, сбора урожая, выжимки виноградного сока и т. д., донесло до нас изображения музыкальных инструментов, употреблявшихся в эту раннюю эпоху. Среди них – целый ряд струнных (щипковых), ударных инструментов, а из духовых – завоевавшая особенно широкое признание, продольная флейта.

Музыкальное искусство Египта явило собой новую стадию формирования мировой музыкальной культуры. Барельефы эпохи Древнего царства сохранили изображения музыкантов, объединяемых подчас в целые ансамбли, состоящие

из арфистов, певцов, нередко из исполнителей на духовых инструментах. Так, на одном из барельефов показана группа не менее, чем из восьми флейтистов.

Эпоха Древнего царства отличалась преобладанием культовой музыки, главными чертами которой были спокойствие, размеренность, торжественность и холодность. Исключительно широкое распространение получает продольная флейта. Курт Закс описывает ее как «открытую с обоих концов полую трость, длиной около метра; при исполнении она направлена наклонно наискось».

Однако Г. Риман указывает на бытование в Египте в этот период продольных флейт, главным образом «с клювообразным мундштуком» (т.е. со свистковым устройством) и пятью игровыми отверстиями, называемых ***мем,*** а также поперечных флейт – ***себи***. В то же время Г. Риман не исключает наличия в Древнем Египте язычковых инструментов «из стеблей овса или ячменя».

В эпоху Нового царства иностранные влияния увеличивают круг своего воздействия. Основой египетской музыки двух предшествующих эпох была пентатоника, теперь же утверждается новая, диатонико-хроматическая настройка, свойственная скорее сирийскому искусству. Новый принцип настройки вносит существенные изменения в конструкцию музыкальных инструментов. Формы музицирования и типы музыкальных инструментов, отмеченные в музыкальной культуре Египта, характерны и для других стран Древнего Востока. Мы имеем в виду Месопотамию (именуемую еще Шумеро-Вавилонией или Ассиро-Вавилонией), Палестину и Финикию [4, с. 6–9].

Сведения о музыкальной культуре древнего Китая донесли до нашего времени не только изобразительные искусства – живопись и скульптура или материалы археологических изысканий, но и многочисленные памятники философской и научной мысли.

Музыкальный инструментарий отличался огромным богатством струнного и ударного семейств, насчитывавших буквально десятки разновидностей. Что же касается духовых, то они составляли сравнительно скромную по количеству группу инструментов. Происхождение их уходит в глубокую древность; наиболее ранние обнаружены в раскопках династии Шан (Инь) XV–XII века до нашей эры.

В основе большинства древнекитайских духовых инструментов лежит флейтовый тип. Кроме разновидностей продольной флейты – ***сюань, пайсяо, сяо,*** известны различные виды поперечной флейты. Флейта д***и*** – бамбуковая или тростниковая поперечная флейта с двенадцатью отверстиями, из которых шесть игровых, одно для вдувания воздуха, четыре для подстройки и одно, заклеиваемое тонкой, вибрирующей во время игры, тростниковой или камышовой пленкой, для окраски тембра; ***чи*** – поперечная флейта с тремя-

шестью игровыми отверстиями; ***юэ*** – короткая поперечная флейта. Более звучными и резкими по характеру были представители гобойного семейства ***гуань*** и ***сона.*** Первоначально большинство древнекитайских духовых инструментов использовалось исключительно в народной музыкальной практике [4, с. 14–15].

В древнейшем литературном памятнике Китая эпохи Чжоу «Шицзин» («Книга песен», XI–VII вв. до н. э.) среди прочих инструментов упоминаются и духовые – флейты, гуань. Флейте придавалось еще и символическое значение. Она применялась при исполнении гражданских танцев, но не для игры, а как символ гармонии. Флейта трактовалась и как лирический инструмент [4, с. 19].

Главным, наиболее почитаемым и распространенным духовым инструментом Древней Индии, являлась ***ванша*** – разновидность поперечной флейты. По преданию, на ванше играл божественный Кришна. В его руках флейта приобретала магическую силу: люди, растения и животные, заслышавшие ее нежные звуки, равно «содрогались от восторга». Из флейтовых следует упомянуть еще ***мурали*** (поперечная флейта) и ***лайю*** (продольная флейта со свистковым устройством).

Древнеиндийские эстетики утверждали, что музыка и, в частности, звучание отдельных инструментов, его характер, имеет прямое воздействие на эмоциональный мир человека. Это приписывалось, прежде всего, ванше (флейте), о чем говорится в средневековом трактате «С ангитаратнакара» («Океан музыки»), принадлежащем перу одного из крупнейших индийских теоретиков музыки Шарнгадева (XIII век). Из «Музыкальной эстетики стран Востока», (с. 136), мы узнаем, что ванша славится своим чарующим, нежным и приятным звуком. Но высшим образцом красоты музыкального звука мудрые считают исполнение на ванше, вине и пение, звучащие в унисон [7, с.19–21].

Наиболее значительная роль в развитии культуры древнего мира выпала на долю Греции. Данные археологических изысканий и изобразительных искусств, дошедшие до нас многочисленные высказывания ученых и философов, свидетельства литературных памятников (среди которых «Илиада» и «Одиссея») отличаются богатством и разносторонностью. В общественной жизни Эллады музыка играла поистине огромную роль. На протяжении более чем десяти веков античная эстетика отводила музыке центральное место в системе воспитания древних греков.

Древние греки были убеждены в божественном происхождении музыки. Вот как говорится об этом в «Античной музыкальной эстетике»: (-Москва: “Музгиз”, 1960, с. 268–269) «Итак, музыка - изобретение богов - есть искусство во всех отношениях почтенное», - отмечает Плутарх. Он же

приписывает Аполлону изобретение двух главных музыкальных инструментов Греции: духового - авлоса и струнного - кифары, а также искусства игры на них - авлетики и кифаристики. Оба эти инструмента (настройка их была пентатонной) составили основу инструментальной музыкальной практики античности.

Другим духовым инструментом Древней Греции был ***сиринкс.*** Место, занимаемое им в античном музицировании, было весьма скромным. Сиринкс использовался в двух разновидностях - в виде флажолета с просверленными отверстиями, открытого с обеих сторон, и в виде своеобразной флейты Пана [4, с. 19–24]. Дальнейший путь античной инструментальной музыки прослеживается в музыкальной культуре Рима. Корни ее уходили в самую глубину римской истории. С древнейших времен идут и традиции использования духовых инструментов. Древнеримский инструментарий мало отличался от греческого. Как в том, так и в другом главное место занимали кифара и авлос - тибия. Однако, в римской музыкальной практике укоренилось совершенно неслыханное в греческом музицировании сочетание разнородных инструментов. Лира, свирель и берекинтский (фригийский - по горе Берекинт во Фригии) авлос сопровождали храмовое пение во времена Горация; авлос, цимбалы и литавры звучали вместе с голосом в культовых песнях; были известны оркестры, состоящие из авлоса, лиры, сиринкса и других инструментов.

Большую популярность приобрела сольная исполнительская практика. Растущий интерес к музыке привел в I веке до нашей эры к самостоятельным инструментальным концертам с участием исполнителей и на духовых инструментах. Вошли в моду публичные выступления виртуозов на авлосе.

Характер римских «музыкальных зрелищ» отличался, очевидно, стремлением к сильным ярким звучностям, внешнему блеску, поверхностно-виртуозным эффектам. Именно с этим следует связать и видоизменения авлоса в начале I века нашей эры. Они выразились в некоторой реконструкции системы игровых отверстий и утяжелении медной оправы. В результате авлос получил новые виртуозные возможности и огромную силу звука, позволявшую в этом отношении соперничать с тубой [4, с. 30–32].

Проведенное в данной статье исследование на основе изучения историко-теоретических сведений о развитии духовых музыкальных инструментов в ранние эпохи развития человеческого общества, позволило нам приобрести опыт по проведению научного исследования. осознать его значение для практического применения будущими высококвалифицированными специалистами в сфере музыкального образования в Узбекистане. Что

способствует «…вовлечению одаренной студенческой молодежи в занятия научной деятельностью» [5].

Научная и практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут служить материалом для дальнейших теоретических разработок в области развития духовых музыкальных инструментов, в частности, поперечной флейты.

Основные положения исследования могут быть использованы в научной и педагогической практике, найти свое отражение в лекциях по истории музыки народов мира.

Использованная литература:

1. А. Федотов. Методика обучения игре на духовых инструментах//Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. -Москва: издательство «Музыка», 1975.

2. Н. Платонов. Школа игры на флейте. Восьмое издание. -Москва: издательство «Музыка», 1988.

3. В. А. Гребеник. Обучение игре на флейте//Дополнительная образовательная программа. -Москва: 2020.

4. С. Я. Левин. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. -Ленинград: издательство «Музыка», ленинградское отделение, 1973.

5. Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию системы высшего образования». №ПП-2909 от 20 апреля 2017 г. Газета «Народное слово» от 21 апреля 2017 года. № 79 (6743).

Акбаян БАЙБОСЫНОВА
Магистрант Казахской Национальной консерватории
имени Курмангазы (г. Алматы, Казахстан)

РОЛЬ МИФОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА АНДРЕ ЖОЛИВЕ

Музыка всегда отличалась стремлением к расширению границ звучания, поиском новых направлений и выразительных средств, технической и звуковой свободе. В особенности, это проявлялось в музыкальном искусстве XX века, когда композиторы, будучи в поисках средств выразительности, обращались к различным культурным источникам и традициям. Одним из богатых и интересных источников являлись античные мифы и легенды разных народов. Они вдохновляли композиторов на создание интересных сочинений в

разнообразных формах и жанрах, это позволяло авторам экспериментировать в области ритма, тембра и мелодии.

Французский композитор Андре Жоливе был в числе этих композиторов, творческое наследие которого богато произведениями, сочиненных опираясь на различные мифы и ритуалы разных народов и времени.

В творчестве Жоливе прослеживается характерная для него, необычная стилистическая линия «магии и заклинании», которой он придерживался практически на протяжении всей своей творческой деятельности. С молодого возраста, композитора привлекала «неевропейская культура» [1, 359]. Он интересовался (вдохновился) культурой и ритуалами африканских, азиатских стран, а также стран Океании. Его увлечение не ограничивалось поверхностным интересом: Жоливе тщательно изучал записи, трактаты, научные труды, посвященные этим культурам, а также посещал эти страны для большего углубления в своих пристрастиях [2, 180].

Раскрытие и формирование уникального музыкального стиля Жоливе во многом связано с влиянием его наставника Эдгара Вареза, который направил молодого композитора к изучению нетрадиционных методов композиции. Однако интерес Жоливе к «магии и ритуалам» присутствовал всегда. Под влиянием Вареза Жоливе расширил свои границы музыкального восприятия, внедряя уникальные гармонии, интересные ритмические рисунки и уникальные тембровые сочетания.

Широкую известность, как композитор, Жоливе приобрел в 1930-е годы, будучи в составе «Молодой Франции». Музыкальное сообщество представляло собой объединение молодых композиторов Франции, которое организовал Ив Бодрие, в состав которого входили Оливье Мессиан, Андре Жоливе и Даниель-Лесюр. Главной идеей творческого союза было – музыка наполненная чувствами и эмоциями, в которой есть смысл и духовность. Стремление содружества – вернуть музыке искренность. Именно будучи в этом союзе Жоливе определил себе свой творческий ориентир [3, 63].

Одно из ранних произведений Андре Жоливе – «Ритуальные танцы», является в числе «магических и ритуальных» сочинений. Изначально оно было написано для фортепиано, позже композитор создал оркестровую версию для симфонического оркестра. Произведение представляет собой цикл из пяти танцев: «Танец посвящения», «Героический танец», «Свадебный танец», «Танец умыкания» и «Погребальный танец». Через эти танцы повествуются важные этапы жизни древнего вымышленного композитором народа.

Жоливе будучи в поисках новых тембровых красок обратился к волнам Мартено. Электронный инструмент, созданный в 1923 году Морисом Мартено

(см. рисунок 1). Увлеченный новым инструментом Жоливе сочинил ряд произведений с его участием: три поэмы для волн Мартено и фортепиано, «Заклинания» для соло волн Мартено, «Дельфийская сюита» для двенадцати инструментов, даже трехчастный концерт для волн Мартено и симфонического оркестра.



Рисунок 1 – волны Мартено

«Дельфийская сюита» (1943) для духовых (флейта, гобой, кларнет, 2 валторны, труба и тромбон), арфы, волн Мартено и ударных инструментов относится к одним из сочинений, основанных на различных мифах [4]. Это произведение основано на античном мифе о древнегреческом городе Дельфы. Этот город известен тем, что был важным и религиозным центром, который был посвящен античному богу света и искусства Аполлону. Волны Мартено в этом сочинении дают оригинальное звучание и придают произведению мистический образ.

Сочинение состоит из восьми пьес: «Прелюд», «Псы ада», «Гроза», «Покой природы», «Процессия», «Дионисийские игры», «Призыв» и «Шествие». Каждая часть Дельфийской сюиты – это завершенное повествование. Открывается сюита прелюдией в умеренном темпе, которая с первых тактов вводит слушателей в мистическую атмосферу. Таинственную мелодическую линию композитор дал флейте, кларнету и волнам Мартено. «Псы ада» – самая объемная и значимая часть сюиты, в которой Жоливе с помощью волн Мартено имитирует лай собак – стражей подземного мира, создавая зловещий образ. После мрачной части следуют «Гроза» и «Покой природы», где противопоставлены два состояния природы: буйство стихии и гармония, умиротворение. В «Грозе» ансамбль практически играет *tutti*, а у волн Мартено периодически встречаются каденционные сольные элементы, которые напоминают ветер. Четвертая часть «Покой природы» строится из чередований сольных элементов духовых инструментов на фоне арфы и волн Мартено, практически без ударных инструментов.

Следующая часть «Процессия» – это торжественный марш, религиозное шествие в честь богов, что воссоздается благодаря ударным инструментам, на фоне арфы и волн Мартено, без духового ансамбля. «Дионисийские игры» – торжественная часть с фанфарой духовых инструментов, символизирующая празднество в честь Диониса – бога плодородия и виноделия. Лирическая следующая часть «Призыв» участием с арфы и деревянно-духовых инструментов создает образ заклинания и обращения к божественным силам. Завершается «Дельфийская сюита» «Шествием», с торжественном характере. В этой части слышатся мелодии и интонации с предыдущих частей, что можно объяснить как подведение итогов сочинения.

Андре Жоливе в послевоенное время начал активно работать в крупных жанрах: симфонии, инструментальные концерты, оперы, оратории. За все свое творчество он сочинил больше десяти концертов для различных инструментов с разными составами оркестра. Каждый концерт уникален в жанровом отношении (например, в партитуре концерта №2 для трубы отсутствует струнный квинтет, сочинение пропитан африканскими интонациями, что в совокупности дает джазовый характер произведению), составом оркестра и стиля, демонстрируя виртуозные возможности солирующих инструментов.

Жоливе с особой любовью относился к ударным инструментам и флейте, связывая данные инструменты с различными ритуалами и обрядами народов Африки. Благодаря этому, он писал много музыки для флейты («Пять заклинаний» для флейты соло, «Песня Линоса» для флейты и фортепиано, соната для флейты и фортепиано, концерт для флейты с оркестром), а также широко использовал возможности ударных, в том числе старинных народных ударных инструментов. Использование этих инструментов не ограничивалось созданием дополнительной краски и экзотического звучания, но и для синтеза древних традиции с современной музыкой.

Примером этого является концерт №1 для фортепиано (1949–1950) с симфоническим оркестром. В оркестровый состав фортепианного концерта композитор включил старинные народные ударные инструменты народов Африки, Восточной Азии, Полинезии и Латинской Америки. Изначально концерт носил название «Экваториальный», что может означать использование мотивов стран близ экватора (Африка, Полинезия). Композитор в данном концерте не только добавил инструменты этих стран, но так же вдохновившись их народными мотивами, создал свои уникальные мелодии.

Фортепианный концерт включает в свой состав арфу, челесту, саксофон альт и двадцать восемь звенящих и стучащих ударных инструментов. Произведение состоит из трех частей, что соответствует классической форме концерта.

В первой части концерта *Allegro desico* – звучат мелодии вдохновленные культурой Африки, во второй части *Andante con moto* – мотивы, гармонические обороты, отражающие особенности музыки востока, а в финальной части *Allegro frenetic* – слышатся ритмические рисунки и мелодии полинезийских стран. Эти «народные» мотивы в концерте не являются заимствованиями, они были сочинены композитором вдохновленного культурой этих стран. А также, в концерте присутствуют элементы джазовой музыки.

Премьера концерта состоялась 19 июня в 1951 году на Страсбургском фестивале. Концерт исполнила французская пианистка Люсетт Декав под управлением самого Андре Жоливе. А в 1967 году композитор представил его в Советском союзе, в Киеве с российским пианистом Валерием Кастельским. В 1958 году на основе музыки этого концерта для фортепиано был создан балетный спектакль для «Опера Комик», постановщиком которого был Жорж Скибин.

В зрелом творчестве, в 1965 году Андре Жоливе сочиняет балет «Ариадна», основанный на древнегреческом мифе. Как и большинство античных мифологии, миф про Ариадну существует в нескольких версиях. Согласна одной из них, царевна Ариадна была дочерью критского царя Миноса и дочери Гелиоса Пасифаи. Ее возлюбленный, Тесей был заключен в лабиринте вместе с Минотавром, единоутробным братом Арианды. Дав клубок нитей Тесею, она помогает ему выбраться из лабиринта. Это сочинение является одним из значительных произведений для музыкального театра. Премьера балета была в 1965 году, в «Опера комик» в хореографии американского хореографа Алвина Эйли.

Одно из самых известных произведений Жоливе «Песня Линоса» (1946) для флейты и фортепиано относится к числу сочинений основанных на мифах. Линос – в древнегреческой мифологии талантливый музыкант, певец и учитель музыки. В одних версиях мифологии он умер от стрелы своего отца Аполлона во время соревновании по пению. Существуют разные версии мифов про Линоса, но во всех он умирает трагичной смертью. Данное сочинение пропитано скорбными интонациями, диссонансными аккордами, резкими пассажами, сложными ритмами, что показывает трагичную судьбу героя.

Это сочинение было заказано Национальной консерваторией музыки и танца Парижа для пополнения конкурсного репертуара флейтистов. По этой причине, «Песня Линоса» считается одним из трудноисполняемых сочинении в репертуаре флейтистов. Произведение состоит из десяти законченных эпизодов, которые отличаются друг от друга в плане характера и областью сложностей [5].

Еще одно произведение для флейты соло «Пять заклинаний» было сочинено в 1936 году в раннем периоде творчества композитора. После возвращения из Африки Жоливе вдохновившись культурой, сочиняет цикл, где отображаются основные этапы жизни первобытных народов. «Пять заклинаний» состоит из пяти пьес: «По случаю приема послов и чтобы встреча завершилась миром», «Чтобы ожидаемый ребенок оказался сыном», «Чтобы борозда пахаря принесла богатый урожай», «Для безмятежного единения человека с миром» и «Для погребения вождя и охранения его души».

В каждой части композитор музыкальным языком описывает основные ступени жизни человека, от рождения до смерти. Сочинение пропитано сложными современными приемами игры на инструменте, которые расширяют выразительные возможности флейты. Жоливе использует необычные ритмы, сложные пассажи, интересные фразировки, что в синтезе дает эффект многоголосия, словно звучит не одна флейта, а несколько. Благодаря этому, «Пять заклинаний» является актуальным концертным сочинением в репертуаре современных флейтистов. Творчество Андре Жоливе демонстрирует его глубокий интерес к античной мифологии и примитивизму[3], который он выражает с помощью музыкального языка, насыщенный яркими контрастами тембров. Его произведения представляют собой не просто отсылку к прошлому, но и синтез древних традиций с музыкальными идеями XX века. Композитор активно использовал инструменты характерных для древних культур в контексте современной музыки, создавая необычные звуковые сочетания.

Особое место в творчестве композитора занимают «магические, мифологические» произведения. В этих сочинениях Андре Жоливе яркими красками, используя контрастные тембры, динамики стремился передать атмосферу древних ритуалов и мистических обрядов. Его музыка словно оживляет древние мифы, воплощая их в звуке, создавая в нашем воображении яркие образы.

Таким образом, Андре Жоливе стал одним из ярких и наиболее оригинальных композиторов XX века. Его необычный стиль сделал его вклад в музыку особенно значимым и ценным.

Использованная литература:

1. Шнерсон Г. Французская музыка XX века. -Москва: «Музыка», 1970. 620 с.
2. Меньшина Е. Неизвестное творчество известного композитора А.Жоливе (1905-1974)//Музыкальная академия. 2012. №4. 178-181 с.

[3] Примитивизм (в музыке) – это стиль, основанный на резких ритмах, повторяющихся мотивах, упрощенной гармонии и вдохновении народным или древним искусством.

3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. -Москва: «Советский композитор», 1990. 213 с.
4. Зенкин Творческие портреты композиторов. -Москва: «Музыка», 1990. 273 с.
5. Nicolic A. Analytical and interpretative presentation of Chant de Linos by Andre Jolivet // Facta Universitatis. Series: Visual Arts and Music. 2023. 33-40 p.

Бекзод БАРАТОВ
Преподаватель высшей категории отдела
«Духовых и ударных инструментов»
РСМШ имени Р. Глиэра

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УЗБЕКИСТАНА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ СТРАН СНГ И ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ В ЭТОЙ СФЕРЕ

Взаимодействие музыкального образования Узбекистана в рамках системы стран СНГ и повышения его качества представляет собой важную и многогранную проблему, особенно учитывая культурный обмен между странами постсоветского пространства, также имеет большой потенциал для обмена опытом, методиками и культурными традициями. Повышение качества образования в этой сфере также является актуальной задачей, особенно учитывая многогранность музыкальных традиций каждой страны. В этом контексте можно высказать ряд ключевых аспектов. Это следующие моменты:

Узбекистан обладает богатой музыкальной культурой, включая традиционные жанры – это макомы, ашула, народная музыка и современные направления. Музыкальное образование имеет глубокие корни в каждой стране СНГ, однако подходы к обучению музыке, методика преподавания и стандарты варьируются. Обмен опытом между музыкальными учреждениями, проведение совместных семинаров, конференций и мастер-классов позволит повысить уровень подготовки специалистов и учащихся. Это также способствует формированию единых стандартов в области музыкального образования.

Создание международных образовательных проектов и программ обмена студентами и преподавателями помогает улучшить качество образования. Например, участие студентов музыкальных вузов Узбекистана в программах обмена с вузами России, Казахстана или Беларуси позволяет расширить кругозор будущих музыкантов и педагогов, познакомить их с различными традициями и подходами к музыкальному искусству.

К этому относится также академическая мобильность, как важный фактор повышения качества образования. Она включает в себя как краткосрочные стажировки преподавателей и студентов, так и долгосрочное обучение в ведущих музыкальных учебных заведениях стран СНГ. Поддержка таких инициатив поможет узбекским музыкантам получить доступ к передовым методикам и технологиям в музыкальной сфере. Ведь качество музыкального образования зависит от множества факторов: уровня подготовки преподавателей, наличия современной инфраструктуры, доступности учебных материалов и технологий. Важной задачей является внедрение инновационных методик и технологий в образовательный процесс, адаптация лучших мировых практик и поддержка талантливых студентов. В этом смысле, особое внимание в нашей стране уделяется поддержке молодых музыкантов и педагогов. Существуют программы стипендий, грантов, стажировок и конкурсов, которые являются важным стимулом для развития талантливой молодежи. Потому как, создание условий для профессионального роста и самореализации поможет укрепить музыкальные традиции и обеспечить преемственность поколений.

Отдельно нужно отметить и музыкальную науку. Она тоже играет значительную роль в развитии образовательного процесса. Ведь совместные научные исследования, публикации и конференции позволяют ученым и педагогам разных стран обмениваться новыми идеями и результатами исследований. Это может включать изучение национальных музыкальных традиций, методов преподавания музыки, истории музыки и многое другое.

Современные технологии играют ключевую роль в образовании страны. Использование онлайн-курсов, дистанционных форм обучения, виртуальных инструментов и платформ для совместной работы может значительно улучшить качество музыкального образования. Интеграция цифровых ресурсов в учебный процесс позволит сделать обучение более доступным и эффективным. Я думаю, что организация фестивалей, конкурсов, концертов и других культурных мероприятий с участием музыкантов из разных стран СНГ поспособствует укреплению культурного диалога и взаимопонимания. Такие мероприятия также способствуют популяризации национальной музыки и развитию международного сотрудничества в области искусства.

В последние годы музыкальное образование в Узбекистане сочетает в себе традиционные национальные подходы и современные западные методики. Оно направлено на сохранение богатого культурного наследия страны и одновременно на интеграцию в мировую музыкальную практику. Рассмотрим некоторые ключевые аспекты и методики, применяемые в узбекском музыкальном образовании.

1. Это традиционные методики.

Узбекистан известен своими уникальными музыкальными традициями, такими как макомы, народные песни и танцы. Эти формы искусства передавались из поколения в поколение через устное обучение. Основные элементы традиционных методик включают:

- Устное обучение: мастера передают знания своим ученикам путем непосредственного взаимодействия и наблюдения. Этот подход позволяет сохранять аутентичность исполнения и передавать тонкие нюансы интерпретации.

- Практическое исполнение: учеников активно вовлекают в практическое музицирование, начиная с раннего возраста. Это помогает развить слуховую память и навыки импровизации.

- Импровизация: в традиционной музыке Узбекистана большое значение уделяется импровизационным элементам, что развивает креативность и свободу выражения у исполнителей.

2. Классические западные методики.

С начала XX века в Узбекистане широко применяется классическая европейская система музыкального образования. Основные черты этой системы включают:

- Теоретическая подготовка: обучающиеся изучают основы теории музыки, гармонии, сольфеджио и анализа музыкальных форм. Это важно для понимания структуры и логики музыки.

- Инструментальные классы: занятия на музыкальных инструментах проводятся индивидуально или в небольших группах. Преподаватели уделяют внимание технике игры, выразительности и интерпретации.

- Оркестровая и ансамблевая практика: учащиеся участвуют в оркестрах и ансамблях, что развивает навыки коллективного музицирования и взаимодействия с другими музыкантами.

- Концертная деятельность: регулярные концерты и выступления помогают ученикам приобрести сценический опыт и уверенность в своих силах.

3. Современные технологии и инновации.

В последние годы в Узбекистане активно внедряются современные образовательные технологии:

- Использование цифровых инструментов: компьютерные программы для нотной записи, редактирования звука и анализа музыки становятся неотъемлемой частью учебного процесса.

- Онлайн-курсы и вебинары: современные средства коммуникации позволяют учащимся получать доступ к международным ресурсам и участвовать в дистанционных мастер-классах.

- Проектная работа: учеников привлекают к участию в творческих проектах, что стимулирует самостоятельное мышление и инициативу.

4. Методика интегративного подхода.

Одной из особенностей современного музыкального образования в Узбекистане является стремление объединить традиционные и современные методики. Например:

- Комбинирование национальных и западных инструментов: исполнители осваивают как традиционные узбекские инструменты – например, дутар, танбур, так и классические европейские – скрипка, фортепиано и так далее.

- Создание мультикультурных проектов: совместные выступления и коллаборации с музыкантами из разных стран способствуют обогащению музыкального опыта и расширению горизонтов.

И в заключении хочется сказать, что музыкальное образование в Узбекистане представляет собой уникальное сочетание традиционных подходов, классических европейских методов и современных технологических решений. Такое разнообразие позволяет обучающимся получить всестороннее музыкальное образование, сохраняя при этом национальную идентичность и открывая двери к международному сотрудничеству. Реализация этих мер поможет укрепить позиции Узбекистана в международном образовательном пространстве и способствовать развитию музыкальной культуры региона.

Павел БАЦКИХ
докторант ГКУз

ЖИЗНЬ, ПОСВЯЩЁННАЯ ИСКУССТВУ И ПЕДАГОГИКЕ

Во второй половине XX века музыкальное искусство Узбекистана переживало активный рост, и вместе с ним складывалась национальная школа духового исполнительства. Ведущую роль в этом процессе сыграли музыканты, сумевшие объединить в себе талант артиста и страсть к преподаванию. Один из представителей этого поколения – Мирзакиров Миркарим Мирхакимович, чья жизнь и творчество стали символом преемственности традиций, связи поколений и мастерства.

Мирзакиров Миркарим Мирхакимович родился 14 декабря 1949 года в городе Кульджа (КНР), куда его семья была вынуждена эмигрировать в связи с массовыми репрессиями и раскулачиванием. В 1955 году семья возвратилась на историческую родину, в город Ташкент. Несмотря на непростые социально-бытовые условия, с детства у Миркарима проявились ярко выраженные музыкальные способности. Его природный слух, чувство ритма и выразительная манера исполнения были замечены уже в раннем возрасте.

В 11 лет он был зачислен в Республиканскую школу-интернат для музыкально одарённых детей – учебное заведение , воспитавшее не одно поколение музыкантов Узбекистана. Именно здесь начали формироваться его музыкальное мышление, техника игры и первые навыки ансамблевого и оркестрового исполнения.

В 1966 году Мирзакиров поступает в Ташкентскую государственную консерваторию, где обучается по классу тромбона у профессора Александра Ефимовича Морозова. Последний был не только выдающимся педагогом, но и талантливым музыкантом, создавшим одну из сильнейших школ тромбона в Центральной Азии. Как пишет исследователь И. С. Гульзарова: «прирождённый педагог, прекрасный музыкант, он хорошо осознавал важность поддержки начинающего музыканта» [2, с. 6].

Уже в студенческие годы Миркарим Мирзакиров демонстрировал уверенную технику, богатый звуковой диапазон и яркую сценическую подачу. Его сольные выступления в рамках студенческих концертов, конкурсов и фестивалей не остались незамеченными – собственно тогда началось его тесное сотрудничество с филармонией, а затем и с театральным оркестром страны.

Оценив высокие результаты успеваемости по специальности в консерватории, руководство Узгосфилармонии приглашает Мирзакирова на работу в Симфонический оркестр УзССР[4] в качестве бас-тромбониста, где он продолжил свою трудовую деятельность вплоть до 1983 года. Как отмечает сам Миркарим Мирхакимович: *«Меня пригласили в симфонический оркестр ещё в студенческие годы – и именно в тот период коллектив находился на пике своего творческого подъёма. Репертуар отличался невероятной насыщенностью и художественным размахом: исполнялись все симфонии Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева, Артюра Онеггера, Густава Малера, Мирсадыка Таджиева. Наряду с ними – сложнейшие инструментальные концерты Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Пауля Хиндемита, Карла Марии фон Вебера, Белы Бартока, Родиона Щедрина, Альфреда Шнитке и других выдающихся композиторов XX века. Мы жили в*

[4] В настоящее время – Национальный симфонический оркестр Узбекистана.

ритме постоянных выступлений – порой до 18 концертов в месяц, репертуар которых не повторялся. Это был ценный уникальный опыт: интенсивная концертная практика закаляла исполнительский характер, учила дисциплине, развивала чувство ансамбля и художественного стиля. В те годы оркестр стал для меня не просто творческой лабораторией, но и настоящей школой жизни» [3].

С этого момента начался путь Мирзакирова как ведущего исполнителя, мастера оркестрового звучания, обладающего не только выверенной техникой, но и глубоким пониманием симфонического репертуара. С оркестром он солировал во многих городах союзных республик, знаковыми были выступления с концертами в Москве и Ленинграде, а также гастроли по городам Казахстана под руководством главного дирижера и художественного руководителя Захида Хакназарова. «Каждый год оркестр выезжал на гастроли в какой-нибудь регион Союза, начиная от Бреста до Владивостока. Оркестр получил статус «Государственного оркестра» (1973 г.) и был удостоен почетного звания «Заслуженный коллектив Узбекистана» (1977 г.)» [4, с. 24].

С 1983 по 2023 годы Миркарим Мирхакимович проработал в Государственном Академическом Большом театре оперы и балета имени Алишера Навои, где стал неотъемлемой частью оркестровой труппы. В его исполнении звучали сложнейшие соло на бас-тромбоне, требующие виртуозной техники и выразительной музыкальности, особенно в таких оперных произведениях, как «Дилором» и «Сердце поэта» М. Ашрафи, «Проделки Майсары» С. Юдакова, «Аида» и «Трубадур» Дж. Верди, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П. Чайковского, а также «Богема» Дж. Пуччини. Особенно запоминающимися были сольные эпизоды на бас-тромбоне в балетах «Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. Чайковского, «Спартак» А. Хачатуряна, «Хумо» А. Эргашева. Его исполнение партий в классических и национальных произведениях способствовало укреплению авторитета узбекского исполнительского искусства и на международной арене. Вместе труппой театра, он неоднократно гастролировал в Таиланде, Малазии, Сингапуре, Китае, Индии, Германии и др. странах.

Многие музыканты отмечают его исключительную дисциплину, точность интонации, устойчивость звукоизвлечения и способность органично вписываться в любой оркестровый коллектив.

Наряду с концертной и оркестровой деятельностью, Мирзакиров М. М. С молодых лет занимался педагогикой. Преподавал по классу тромбона во многих музыкальных школах города Ташкента, включая и ту которую сам окончил, также долгое время работал в Ташкентском Государственном

музыкальном училище, передавая ученикам не только профессиональные навыки, но и любовь к труду, сцене и музыкальной культуре.

С 1998 года Мирзакиров начал преподавательскую деятельность в Государственной консерватории Узбекистана в качестве преподавателя по классу тромбона. Его педагогическая концепция строится на индивидуальном подходе, внимании к психофизическим особенностям ученика, развитии музыкального мышления и исполнительского вкуса. Многие из его воспитанников стали лауреатами республиканских и международных конкурсов, работают в оркестрах и учебных заведениях Узбекистана и за его пределами. Он также активно проводит мастер-классы, охватывая даже самые отдалённые регионы республики и способствуя распространению музыкального искусства по всему Узбекистану. Научно-педагогическая деятельность Миркарима Мирзакирова занимает важное место в развитии духового исполнительства Узбекистана. Его научные исследования направлены, прежде всего, на решение актуальных проблем, связанных с интонированием и звукоизвлечением на духовых инструментах. Особое внимание он уделяет вопросам формирования устойчивого, красивого тембра, точности интонации, а также развитию выразительности в исполнительской практике. Его исследования посвящены методике индивидуальной работы с исполнителями, поиску эффективных путей раскрытия творческого потенциала учащихся.

Миркарим Мирзакиров является автором двух учебных пособий, которые получили распространение в системе среднего специального и высшего музыкального образования республики. Эти издания ориентированы на развитие исполнительской школы на духовых инструментах и построены на примере тромбона. В пособиях рассматриваются методические подходы к обучению студентов, предложены практические упражнения, охватывающие различные аспекты техники и художественной интерпретации. Особое внимание уделено включению в учебный репертуар произведений узбекских композиторов, что способствует формированию национальной исполнительской традиции.

За значительный вклад в музыкальное образование Мирзакиров был удостоен почётного звания «Отличник народного образования». Он также является Почётным профессором Государственной консерватории Узбекистана, где в течение многих лет занимается преподавательской деятельностью, передавая свой опыт и знания молодым музыкантам. Кроме того, Миркарим Мирзакиров активно участвует в музыкальной жизни страны и за её пределами как член и председатель жюри различных республиканских и международных

музыкальных проектов. Его высокий профессионализм, педагогическая интуиция и безусловный авторитет делают его востребованным экспертом в области духового исполнительства.

Биография Мирзакирова Миркарима Мирхакимовича является примером преданности профессии, служения искусству и верности педагогической миссии. Его вклад в развитие национальной школы тромбона, исполнительская зрелость, многолетняя работа в ведущих оркестрах страны и успешная педагогическая деятельность делают его одной из значимых фигур музыкального искусства Узбекистана. Исследование его жизни и творчества представляет интерес не только для музыковедов, но и для широкого круга исполнителей, педагогов и студентов, стремящихся к высокому профессионализму и духовной целостности.

Использованная литература:

1. Архив Государственной консерватории Узбекистана. Личное дело М. М. Мирзакирова.

2. Гульзарова И. С. Геннадий Вергилесов – солист, ансамблист, педагог. -Ташкент: 2008. - С. 32

3. Мирзакиров М. М. Из личной беседы. 28.05.2025 г.

4. Мирзакиров М. М. Исполнение на духовых и (ударных) инструментах. Учебное пособие для судентов бакалавриата высших учебных заведений. -Ташкент: «TIPOGRAFF», 2024. – С. 212.

4. О себе – о музыке. Воспоминания дирижера [Книга]: З. Хакназаров. -Ташкент: «Baktria press», 2021. – 524 с., илл. 112 с.

Талгат БЕРДИГУЛОВ
Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан,
преподаватель кафедры дирижирования Казахского
Национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой

СЫБЫЗГЫ В XXI ВЕКЕ: НОВЫЕ ГРАНИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

История духового исполнительства в Казахстане уходит корнями в глубокую древность и имеет богатые и самобытные традиции. Духовые инструменты играли важную роль в жизни казахского народа, сопровождая его в различных сферах бытия − от праздничных мероприятий до ритуальных обрядов и повседневной кочевой жизни.

Среди наиболее известных и широко распространенных народных духовых инструментов особое место занимает сырнай. Само название этого инструмента вызывает интерес: слово «сыр» в казахском языке означает «тайна» или «секрет», что может отражать загадочность происхождения и звучания инструмента. «Най» обозначал вид духового инструмента или материал, из которого он был изготовлен, а также конструктивные особенности.

В зависимости от материала изготовления существовали следующие разновидности сырная:

- камыс сырнай − инструмент, изготовленный из камыша;
- муиз сырнай − сделан из рога, имеет более плотный и насыщенный тембр;
- саз сырнай − глиняный духовой инструмент, часто использовавшийся в обрядах.

Также существовали разновидности сырная из дерева, костей животных и других природных материалов.

К аэрофонной группе казахских народных инструментов относятся такие интересные и редкие инструменты, как тастаук, куссайраук, уилдек и другие, каждый из которых имеет свою уникальную историю, форму и звучание. Некоторые из них были предназначены для имитации звуков природы − ветра, голосов животных − и применялись в шаманских практиках или во время охоты.

В зависимости от способа извлечения звука духовые инструменты классифицируются на несколько типов:

- язычковые аэрофоны, к которым относятся, например, камыс сырнай, создающий звук за счет вибрации тонкой пластинки (язычка);
- двухтрубочные духовые инструменты, такие, как кос сырнай, обладающие специфическим звучанием;
- мундштучные аэрофоны, включая вышеупомянутый муиз сырнай, где звук извлекается при помощи мундштука, как в современных медных духовых инструментах.

Выдающийся этнограф Александр Викторович Затаевич (1869–1936) внес неоценимый вклад в изучение и систематизацию народной музыки Казахстана. В своих трудах он зафиксировал и описал несколько мелодий, исполняемых на сырнае. Отличительной особенностью этих мелодий являлся импровизационный характер.

Название «сыбызгы» происходит от слова «сыбыс», которое является синонимом казахского слова «дыбыс», то есть, «звук», что подчеркивает звукоориентированную природу этого инструмента и, возможно, древнее

представление о сакральности звучания. Конструкция сыбызгы крайне проста: прямая трубка (чаще всего из тростника или дерева) с тремя−четырьмя отверстиями. Однако, несмотря на внешнюю примитивность, исполнение на сыбызгы требует высокой техники и мастерства. Звучание сыбызгы обладает особым, легко узнаваемым тембром, одновременно мягким и пронзительным. Тембр нередко сравнивают с голосом ветра в степи или с отзвуками далекой человеческой речи. Звук сыбызгы не столь громок, как у современных академических духовых инструментов, но в этом и заключается его особая выразительность.

История происхождения сыбызгы связана с легендой о царе Александре Македонском. Согласно преданию, правитель скрывал, что у него на голове два рога, так как во сне ему было предсказано: если кто-то, кроме его парикмахера, узнает об этом, он погибнет. Узнавших эту тайну он казнил. Однажды стрижку доверили сыну близкого друга царя. Желая сохранить жизнь, мальчика отправили в далекое безлюдное место. Скитаясь, ребенок услышал странную мелодию, доносящуюся из тростника: ветер проходил через отверстие, сделанное червем. Мальчик сделал из тростника духовой инструмент сыбызгы и начал играть. Звук услышали охотники и вернули ребенка домой. Мальчик рассказал о сыбызгы и о тайне Александра Македонского. В тот же день, по легенде, великий правитель умер [1].

Традиционно сыбызгы был особенно популярен среди пастухов, для которых он служил не только средством художественного самовыражения, но и способом скоротать время в степи. На сабызгы исполнялись преимущественно лирические кюи (каз. − «настрой», «состояние», «мелодия», «звучание») − короткие инструментальные пьесы, каждая из которых отражала определенное событие, образ или настроение.

История сыбызгы тесно переплетается с именем Сырмалая, известного музыканта XIX века, прославившегося в родных местах как талантливый сыбызгист. Его имя сохранилось в устной музыкальной традиции благодаря передаче авторских кюев. Среди его наиболее известных произведений − «Сырмалай», «Доение верблюдицы», «Черный иноходец», «Хромой саврасый», «Печальная девушка» и другие. Эти кюи демонстрируют богатую образность и глубину музыкального мышления, характерные для народных композиторов Казахстана.

К сожалению, ряд причин повлиял на то, что сыбызгы стал редким инструментом. Одна из ключевых − переселение казахов во время Джунгарского нашествия в XVIII веке. Вынужденные покинуть родные земли, многие носители традиционной культуры, в том числе мастера и исполнители

на сыбызгы, оказались в новых условиях, где не было возможности сохранять и развивать прежние музыкальные практики. Постепенно знание о создании и игре на этом инструменте стало утрачиваться.

Кроме того, с течением времени стал исчезать тростник, из которого сыбызгы изготавливался. Изменения в экосистемах привели к сокращению тростниковых зарослей. Без подходящего материала производство сыбызгы стало почти невозможным. Таким образом, исторические потрясения и изменения природной среды сыграли ключевую роль в том, что сыбызгы сегодня стал редким.

В последние десятилетия музыканты, проживающие в Казахстане, установили тесные культурные связи с этническими казахами, живущими на территории Монголии и Китая. В этих регионах традиции игры на сыбызгы сохранились гораздо лучше благодаря тому, что местные сообщества сумели уберечь искусство и продолжали развивать древние музыкальные традиции [2].

В конце XX – начале XXI столетий интерес к национальным аэрофоникам возрос, чему во многом способствуют энтузиасты и исследователи казахских народных инструментов, такие, как Г. Далгабай и Е. Кусаинов. Благодаря их активной просветительской и исполнительской деятельности, инструмент уверенно занимает свое место как в сольной практике, так и в составе фольклорных ансамблей. Значимым событием в истории инструмента стало издание первой хрестоматии для саз сырная, подготовленной и выпущенной Г. Далгабаем в 2014 году [3]. Этот сборник стал важным методическим пособием как для педагогов, так и для учащихся, и представляет собой серьезную основу для дальнейшего развития репертуара и исполнительской традиции.

В настоящее время исполнение на сыбызгы развивается как в рамках народной традиции, так и на академическом уровне. В Казахской национальной консерватории имени Курмангазы функционирует класс сыбызгы, в котором ведется целенаправленная работа по изучению и популяризации этого древнего инструмента. Ведущим специалистом и педагогом по сыбызгы является Т. Мукышев. Важным вкладом в развитие исполнительской практики стало составление сборника кюев для сыбызгы, подготовленного Т. Мукышевым, в котором представлены как традиционные мелодии, так и образцы современных интерпретаций. Этот сборник служит учебным и концертным материалом для студентов, педагогов и всех, кто интересуется возрождением и сохранением национального духового наследия [3].

Важный вклад в популяризацию и развитие искусства игры на сыбызгы вносит композитор, мультиинструменталист Едиль Хусаинов. Его творчество – это уникальное сочетание древних традиций и современных музыкальных тенденций. Едиль Хусаинов выступает на крупнейших международных сценах,

включая Карнеги-холл и Зал ЮНЕСКО, тем самым представляя казахскую культуру на мировой арене. Часть своей творческой деятельности Едиль Хусаинов посвящает обучению детей игре на сыбызгы, обеспечивая преемственность традиций. «Казахский народ очень восприимчив к музыке. Коркыт, Курмангазы, наши отцы не знали ноты, но они были великими кюйшы, проповедниками искусства. Это значит, что у нас есть хорошее понимание звучания музыки, умение слушать», − считает Едиль Хусаинов [4].

Изначально сыбызгы изготавливался из натуральных материалов − преимущественно тростника, что придавало его звучанию особую мягкость и природную теплоту. Такие материалы были доступны и удобны в обработке для кочевников, что способствовало широкому распространению инструмента. В наши дни, в связи с технологическим прогрессом и изменением условий изготовления, сыбызгы все чаще делают из металла, что влияет на тембровые особенности звучания – звук становится более стабильным, ярким, но теряет часть своей природной окраски.

Музыканты, работающие с традиционными казахстанскими инструментами, активно создают новые произведения, которые вносят значительный вклад в развитие современной музыки, а также сохраняют и развивают этнические музыкальные традиции. Яркими примерами являются композиции «Жерұйық» (каз. – «земля обетованная) Санджая Альмишева, «Мелодия веков» Темирлана Шөкенова, «Елім-ай» (каз. − «О, моя Родина») Медета Есбергенова, «Аманат» (каз. – «завет, наказ») Шолпан Корганбек и др. Эти произведения в основном исполняются этно-фольклорными коллективами «Сары Арқа», «Қорқыт», «Туркестан» и др.

В последние десятилетия звучание сыбызгы вышло за пределы фольклорного культурного пространства. Например, во время проведения ежегодного Международного фестиваля Berlin Tattoo (2018), в котором принимали участие сотни музыкантов из разных стран мира, впервые сыбызгы был представлен публике в неожиданном и ярком контексте.

Одной из ключевых особенностей фестиваля является финальное выступление, когда на сцене собираются все участники, исполняющие христианский гимн Amazing Grace (англ. – «изумительная благодать) Джона Ньютона. Впервые эта композиция благодаря участию казахстанских музыкантов, сабызгиста Санджая Альмишева и Духового оркестра Президентского оркестра СГО РК (художественный руководитель и дирижер – Т.А. Бердигулов), была исполнена иначе: традиционный тембр сыбызгы органично сочетался с колоритным звучанием шотландских волынок и других духовых инструментов. Выступление было принято эмоционально: зрители

аплодировали и одновременно стучали ногами по полу, показывая таким образом уважение и восхищение исполнением музыкантов. Этот момент стал кульминацией фестиваля и важным подтверждением того, как музыкальные традиции Казахстана могут гармонично сочетаться с мировой музыкальной культурой [5].

Всемирно известный казахстанский певец и композитор, народный артист Казахстана Димаш Кудайбергенов уделяет особое внимание сохранению и популяризации национальных традиций. Он с глубокой искренностью и гордостью демонстрирует любовь и уважение к казахской культуре, делая ее узнаваемой и значимой на мировой сцене. «Я очень горжусь тем, что я казах. Моя миссия – познакомить мир с культурой, песнями и традиционной музыкой нашей страны», − отмечает Димаш [6, 7].

С 2017 года в музыкальном коллективе Димаша начал работать Санджай Альмишев. Особое место в репертуаре певца занимает композиция «Самал тау» (каз. – «гора Самал»), в которой органично сочетаются элементы традиционной казахской музыки и современного звучания. Песня в исполнении Димаша и его коллектива стала одним из примеров бережного отношения к музыкальному наследию и вызвала живой отклик у слушателей.

В начале композиции «Самалтау» звучат кобыз и сыбызгы. Их звучание − не просто музыкальное сопровождение, это звуковая картина, создающая тревожную, почти мистическую атмосферу. Тонкие и протяжные звуки сыбызгы и кобыза изображают тоскливый вой собак, пугливые крики птиц и шорох ветра бескрайней степи. Это вступление переносит слушателя в далекое прошлое − в трагический для казахов 1916 год – год народного восстания [8].

Поклонники Димаша по всему миру с энтузиазмом воспринимают его стремление продвигать казахскую культуру. Некоторые из них в знак уважения и восхищения начинают учить казахский язык, петь казахские песни и играть на домбре и даже делать татуировки с изображением казахских национальных инструментов. Это говорит о глубоком эмоциональном отклике и о том, как казахстанская культурная идентичность находит отклик у международной аудитории. Таким образом, через свою музыку и сотрудничество с мастерами народного искусства Димаш Кудайбергенов вносит значительный вклад в сохранение и популяризацию казахских музыкальных традиций.

Итак, в последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к казахским аэрофоническим инструментам, что стало важной вехой в сохранении и развитии музыкальной культуры Казахстана. Саз сырнай и сыбызгы привлекают внимание исследователей и исполнителей, включая таких знаменитых артистов, как Димаш, который активно включает этот инструмент

в свои выступления. Вдохновляясь традициями и наследием, современные композиторы создают произведения, которые успешно соединяют вековые традиции с новыми музыкальными формами, демонстрируя богатство и уникальность казахской музыкальной культуры. Таким образом, казахские аэрофоники продолжают занимать значимое место в музыкальном искусстве, играя ключевую роль в сохранении и популяризации этнических традиций в условиях глобализации.

Использованная литература:

1. Сыбызгы [Электронный ресурс] Режим доступа: http://qazaqconcert.kz/ru/artist/sybyzgy (дата обращения: 20.04.2025).
2. Нысанбаева А. Мастер сыбызгы, инструменталист Димаша Санджай Альмишев [Электронный ресурс] Режим доступа: https://ru.dimashnews.com/instrumentalist-dimasha-sandzhay/ (дата обращения: 20.04.2025).
3. Утегалиева С.И. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка казахов в общетюркском контексте//Искусство казахов в аспекте общетюркских культурных традиций/ред. Жумасеитова Г. Т. -Алматы: 2017. – С. 63−93.
4. Музыкант из Катон-Карагая возрождает школу игры на сыбызге [Электронный ресурс] Режим доступа: https://aitas.kz/novosti/muzykant-iz-katon-karagaia-vozrozdaet-skolu-igry-na-sybyzge (дата обращения: 20.04.2025).
5. Президентский оркестр произвел фурор на фестивале в Берлине [Электронный ресурс] Режим доступа: https://kazpravda.kz/n/prezidentskiy-orkestr-proizvel-furor-na-festivale-v-berline/ (дата обращения: 20.04.2025).
6. Аменова Д. Идеальное время познакомить мир с казахской культурой – Димаш Кудайберген [Электронный ресурс] Режим доступа: https://kazpravda.kz/n/vremya-poznakomit-mir-s-kazahskoy-kulturoy-dimash-kudaybergen/ (дата обращения: 20.04.2025).
7. «Горжусь, что я казах»: Димаш Кудайберген назвал свою главную миссию [Электронный ресурс] Режим доступа: https://tengrinews. kz/curious/gorjus-ya-kazah-dimash-kudaybergen-nazval-glavnuyu-missiyu (дата обращения: 20.04.2025).
8. Dimash Samaltau | Tokyo Jazz Festival 2020 [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=UvMRkiYu3Js (дата обращения: 20.04.2025).

Hilola BOTIROVA
Andijon davlat pedagogika instituti professori v. b.

MUSIQA TA’LIMI TIZIMIDA INNOVATSIYA VA AN’ANALAR

Musiqiy va instrumental ijodning har bir sohasida ijro mahoratini shakllantirish va rivojlantirish eng muhim vazifadir. Ijrochi – o‘z mutaxassisligining ustasi, birinchi navbatda, musiqiy va ijrochilik faoliyatining mohiyatini, musiqiy-badiiy ijodni chuqur biladigan, o‘z cholg‘usida ijro etish texnologiyasini mukammal biladigan yuqori ijro madaniyati mutaxassisi. Qanday bo‘lmasin, bunday ijrochi taniqli bo‘lib qoladi va boshqa musiqachilardan farq qiladi, chunki u ovozshunoslik, intonatsiya va badiiy talqinning yuqori madaniyatiga ega, shuningdek, nozik musiqiy didning mavjudligi, musiqaga xarakterli hissiy sezgirlik, ijodiy ilhom va badiiylikni his qiluvchi ijodkor hisoblanadi. Bir so‘z bilan aytganda, yuqori malakali musiqachi-ijrochining mahorati har doim o‘ziga xosdir. Ushbu o‘ziga xoslik individual ijro uslubi (o‘yin harakatlarining usullari) bilan tavsiflanadi, bu esa o‘z navbatida aniqlanadi[5].

Pedagogik innovatsiyalarni turli sabablarga ko‘ra, tasniflash mumkin: faoliyat turlari, kiritilgan o‘zgarishlarning tabiati va ko‘lami, paydo bo‘lish manbayi va boshqalar bo‘yicha, ammo yangilik asosida innovatsiyalarni tasniflash biz uchun, musiqiy ta’lim uchun eng maqbul ko‘rinadi[6]:

- belgilangan kontekstda retroinnovatsiyadan unutilgan an’analarni o‘zgartirish sifatida foydalanish mumkin;
- analog innovatsiya mavjud an’analarni qisman kompilyatsiya qilish va o‘zgartirilgan shaklda ishlatish sifatida;
- kombinatorial innovatsiya, ma’lum g‘oyalarni birlashtirish sifatida, natijada sifat jihatidan yangi ta’lim mahsuloti;
- mutlaqo yangi hodisa yuzaga kelganda muhim yangilik.

Musiqa ta’limidagi muhim yangiliklarga misol sifatida axborot-media texnologiyalaridan foydalanishning so‘nggi yutuqlarini ko‘rib chiqish mumkin.

An’analar va innovatsiyalar ularning o‘zaro bog‘liqligidan tashqarida mavjud emas. Siz quyidagi so‘zlarga e’tibor berishingiz kerak: “Hamma narsa yangi – unutilgan eski”. Musiqiy ta’limda bu tendensiya hech qayerda kuzatilmaydi. Musiqiy o‘rganish haqida gapiradigan bo‘lsak, qadimgi hamma narsa bir vaqtlar yangi bo‘lganligi va ilgari innovatsion deb hisoblangan usullar, shakllar va vositalar an’anaga aylangani aniq. Aniqlik uchun men o‘zimga bir nechta misollar keltirishga ruxsat beraman:

[5] https://moluch.ru/archive/323/73173/
[6] https://science-education.ru/article/view?id=18760

1. Shunday qilib, XX asrning 70–80-yillarida innovatsion bo‘lgan D. B. Kabalevskiyning asosiy konseptual g‘oyalari bugungi kunda an’anaga aylandi.

2. B. V. Asafyevning ko‘p yillar oldin aytgan va o‘sha davrdagi musiqa ta’limi sohasidagi islohotlarni amalga oshirishga qaratilgan pedagogik g‘oyalari bugungi kunda ham dolzarb bo‘lib qolmoqda. Ularga tayanib, biz quyidagilarni aniqlashtirishimiz mumkin: musiqiy ta’lim jarayoni nafaqat ma’naviyatni, estetik ongni va talabalarni badiiy va ijodiy tarbiyalashga qaratilgan, balki kasbiy va ijtimoiy ta’limni rivojlantirishga yordam beradi.

3. Tarixiy va bugungi kunda O‘zbekistonda mavjud bo‘lgan klassik musiqa ta’limi tizimi ko‘p bosqichli “maktab – kollej – universitet” tuzilishini o‘z ichiga oladi. Ushbu tizim murakkab, sifatli, ko‘p qirrali, zamonaviy va an’anaviylikni zamonga mos keladigan tendensiyalarga muvofiq innovatsiyalar bilan birlashtiradi. Jahon ta’lim amaliyotida uning o‘xshashlari yo‘q va bu yerda o‘qitish uzluksizlik o‘zaro bog‘liqlik va aloqa tuzilmalarini bir-birini to‘ldirish tamoyillariga asoslanadi. Bu “musiqa san’ati” sohasining malakali mutaxassislarini tayyorlash, iqtidorli talabalarni aniqlash, yoshlar musiqa ijodini qo‘llab-quvvatlash muammolarini to‘liq hal etishga yordam beradi. Biroq bugungi kunda an’analarni saqlab qolgan holda madaniyat va san’at muassasalari faoliyatining yangi siyosiy, iqtisodiy va ijtimoiy-madaniy sharoitlarida musiqiy ta’limni yangilash va rivojlantirish imkoniyatlarini izlash kerak[7].

Bugungi kunda ilmiy muhitda “innovatsion faoliyat” tushunchasini talqin qilishda birlik yo‘q. Musiqiy ta’lim kontekstida biz uni musiqiy ta’limning maqbul natijalariga erishish uchun turli xil o‘zaro bog‘liq ish turlarini o‘z ichiga olgan maqsadli va uyushgan ijodiy faoliyat sifatida tushunish mumkin deb hisoblaymiz. Innovatsion musiqiy faoliyat tarkibida texnologik innovatsiyalarni (musiqiy va o‘quv jarayonini amalga oshirishning yangi usullari va texnologiyalarini joriy etish) ajratish mumkin: musiqiy ta’limning tashkiliy tuzilmalarining o‘zgarishi bilan bog‘liq tashkiliy innovatsiyalar; xodimlarning vakolatlarini, ularning madaniyati va xatti-harakatlarini belgilaydigan va o‘zgartiradigan boshqaruv yangiliklari.

Buning uchun musiqiy ta’limni bir vaqtning o‘zida ma’lum bir butun va jamiyat jamiyatining avtonom sohasi sifatida iqtisodiyot va madaniyatning boshqa sohalari bilan xilma-xil munosabatlarida ko‘rib chiqish kerak. Bunday ko‘p faktorli yondashuv zamonaviy musiqiy ta’limning talablari va normalari tizimini aniqlash va asoslash imkonini beradi va shu asosda musiqiy ta’limdagi innovatsiyalarni aniqlash va ularni baholash mezonlarini ishlab chiqish imkonini beradi. Ushbu muammoga murojaat qilishimizning maqsadi an’analarning rolini va innovatsiyalarning ta’sirini

[7] Анисимов М. В. Диалектика обобщения исполнительского опыта отечественных музыкантов-духовиков // Социология. 2014. – № 4. – С. 87– 91. [0.3 п. л.].

ta’kidlash, shuningdek, ijtimoiy va kasbiy ahamiyatga ega shaxsni shakllantirishda musiqiy ta’limning istiqbollarini aniqlashdir.

O‘zbekiston ta’lim tizimiga qo‘yiladigan zamonaviy talablar “innovatsiya” va “an’ana” tushunchalari o‘rtasidagi bog‘liqlik masalalarini faol shakllantirishga qiziqish uyg‘otdi. Shu nuqtayi nazardan ta’lim faoliyatida “yangilik” va “innovatsiya”, “an’ana” va “zamonaviylik” tushunchalarini o‘zaro bog‘lash va talqin qilish muammosi asosiy masalalardan biriga aylandi. Bu, ayniqsa, musiqiy ta’lim sohasida to‘g‘ri keladi, bu yerda musiqiy madaniyatni rivojlantirishda innovatsiyalar va urf-odatlar o‘rtasidagi munosabatlarning o‘zaro bog‘liqligi va xususiyatlarini hisobga olish kerak. Ushbu muammoni o‘rganishning dolzarbligi shundaki, innovatsiyalar va urf-odatlarni musiqiy ta’lim jarayonining ikkita teng tarkibiy qismi sifatida ko‘rib chiqish kerak bo‘lsa-da, amalda ularning muvozanati doimiy ravishda buziladi[8].

Keling, “an’ana” tushunchasiga murojaat qilaylik. Lotin tilidan tarjima qilingan “tradition” so‘zi “an’ana”, “odat” degan ma’noni anglatadi. “Tradere” – “transfere” fe’li ham faol ishlatilgan. Bu so‘z moddiy harakatni anglatadi – obyektni bir kishi tomonidan boshqasiga o‘tkazish. Ammo asta-sekin u boshqa nomoddiy harakatlarni, masalan, ba’zi ko‘nikmalar va ko‘nikmalarni uzatishni ochib bera boshladi. Hozirgi vaqtda “an’ana” atamasi turli xil tarixiy marosimlar, odatlar, g‘oyalar, ijtimoiy va siyosiy faoliyat ko‘nikmalari sifatida talqin qilinmoqda, ular avloddan avlodga o‘tib, ijtimoiy munosabatlarni tartibga soluvchi vazifasini bajaradi. Madaniyatdagi urf-odatlar yoki madaniy urf-odatlarga kelsak, bu – rivojlanish davrida ma’lum xalqlar tomonidan to‘plangan axloqiy va estetik tajriba. Bular xalq ijodiyotining ma’lum janrlarida va keyinchalik san’atda odamlar tomonidan ishlab chiqilgan ko‘nikma va ko‘nikmalardir. Shu nuqtayi nazardan “an’ana” atamasi ijtimoiy munosabatlarni ko‘p nuqtayi nazardan ko‘rib chiqishga imkon beradi.

Xulosa qilib aytganda, o‘zbek musiqiy ta’limidagi an’analar haqida so‘z borar ekan, shuni ta’kidlash kerakki, ular har doim ta’lim faoliyatini qurish uchun asos bo‘lib xizmat qilgan, chunki ular hayotiy tajribaning natijasidir. Bu an’analarni tarix davomida shakllangan va o‘zgartirilgan, ammo ijtimoiy-madaniy tajribaning eng barqaror va takrorlanadigan elementlari bo‘lib qolgan qadriyatlar va xulq-atvor modellari sifatida talqin qilish bilan bog‘liq. Shunday ekan, yuqorida ta’kidlab o‘tilganidek, zamonaviy musiqiy ta’limda an’anani o‘tmish bilan bog‘lash orqali normani qonuniylashtirish usuli sifatida tushunish kerak. Bu normani ko‘paytirishning o‘ziga xos usuli. Musiqiy madaniyatda madaniyatning jamoaviy tajribasini saqlab qolish uchun asos bo‘lib xizmat qiladigan an’analarning ijtimoiy funksiyalari, odamlarning musiqiy faoliyati shakllarining uzluksizligi kafolati,

[8] Традиционная музыка в контексте художественной культуры Узбекистана | San’at | Archive of San’at magazine.

an’anaviy va innovatsion yondashuvlar asosida musiqiy madaniyatni rivojlantirish juda muhimdir. Musiqiy va ma’rifiy faoliyatning zamonaviy sharoitida an’ana ushbu faoliyatni tartibga solishning eng muhim vositalaridan biri bo‘lib qolmoqda, ammo an’analarni uzatish mexanizmi o‘zgarganda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Анисимов М. В. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия // Вестник МГУКИ. 2014. – № 5 (61). – С. 167–171. [0.4 п. л.].

2. Немыкина И. Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1.

3. Проблема творчества и исполнительского . мастерства в узбекском фольклоре. В кн.: Театральное и музыкальное творчество народов Ближнего и Средного Востока. -Ташкент: 1990.

4. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Ташкент, 2006.

5. Нематериальное культурное наследие Узбекистана (на англ.яз.). Сеул, Корея. ICHCAP, 2014.

Дмитрий ВОРОНЦОВ
Заслуженный артист Российской Федерации,
доцент, заведующий кафедрой медных духовых
и ударных инструментов Санкт-Петербургской
Государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, солист
симфонического оркестра Мариинского театра

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ВАЛТОРНИСТА-МУЗЫКАНТА ПРИ ИГРЕ НА ВАЛТОРНЕ

Введение. Исполнительское искусство на валторне представляет собой уникальный синтез технического мастерства, музыкальной выразительности и глубокого понимания художественного замысла произведений. Этот инструмент, обладающий богатой историей и широкими выразительными возможностями, требует от исполнителя не только превосходной техники, но и способности передать всю палитру эмоций, заложенных композитором. В данной статье рассмотрены основные аспекты исполнительского мастерства на валторне, включая технику игры, интонацию, понимание музыкального материала и эмоциональную выразительность.

Техника игры на валторне. Формирование амбушюра. Амбушюр валторниста представляет собой особое положение губ, зубов и челюсти, которое позволяет контролировать звук и обеспечивать его устойчивость. Правильное формирование амбушюра является основополагающим элементом техники игры на валторне. Исполнитель должен стремиться к тому, чтобы губы оставались расслабленными, но одновременно упругими, обеспечивая необходимое давление воздуха и позволяя звуку быть чистым и ярким. Для достижения правильного амбушюра необходимо уделять внимание нескольким аспектам. Во-первых, положение губ. Верхняя губа должна быть чуть впереди нижней, создавая небольшую натяжку, что обеспечивает устойчивость звука. Во-вторых, зубы. Они должны быть слегка разомкнуты, что позволяет воздуху свободно проходить через мундштук. В-третьих, челюсть. Она должна быть расслаблена и находиться в естественном положении.

Для формирования и поддержания правильного амбушюра полезно использовать специальные упражнения. Одно из них – игра на воздушной подушке, когда исполнитель играет без инструмента, концентрируясь только на положении губ и дыхании. Также полезно играть длительные ноты, контролируя их устойчивость и чистоту звучания.

Дыхание и дыхательная техника. Контролируемое дыхание – важнейший аспект игры на валторне. Глубокий и равномерный вдох, правильное использование диафрагмы и рациональное распределение воздуха позволяют исполнителю поддерживать стабильное звучание на протяжении всего произведения. Развитие дыхательной техники требует регулярных упражнений, направленных на укрепление дыхательных мышц и улучшение контроля над дыханием.

Дыхание валторниста должно быть глубоким и полным, чтобы обеспечить необходимое давление воздуха. Для этого важно использовать диафрагму, которая позволяет контролировать поток воздуха и его интенсивность. Упражнения на дыхание включают глубокие вдохи и выдохи, упражнения на контроль дыхания (например, медленные выдохи с постоянным давлением), а также различные дыхательные гимнастики.

Работа с мундштуком. Мундштук является важнейшим элементом валторны, через который осуществляется непосредственный контакт исполнителя с инструментом. Выбор мундштука, его форма и размер могут значительно влиять на качество звука и комфорт игры. Исполнитель должен экспериментировать с различными типами мундштуков, чтобы найти наиболее подходящий для себя вариант, обеспечивающий оптимальный баланс между удобством и звучанием.

Мундштук должен быть удобным для губ, не вызывать лишнего напряжения и позволять легко контролировать звуковую атаку. Важно также обращать внимание на диаметр и глубину чаши мундштука, которые влияют на тембр и объем звука. Регулярная чистка и уход за мундштуком позволяют сохранить его рабочие качества и продлить срок службы.

Использование мундштука требует определенных навыков, таких как умение правильно ставить его на губы, контролировать давление и распределение воздуха. Для этого полезны упражнения на атаку звука, варьирование динамики и длительность звучания. Эти упражнения помогают развить чувствительность и контроль, необходимые для качественного исполнения.

Интонация и звук. Чистота интонации – один из ключевых аспектов исполнительского мастерства на валторне. Валторнист должен постоянно работать над точностью звука, стремясь к идеальной интонации в любом регистре и динамике. Это достигается через регулярные упражнения, такие как игра гамм, арпеджио и интервалов, а также использование тюнера и других электронных устройств для контроля интонации.

Игру гамм следует проводить медленно и внимательно, контролируя каждую ноту. Полезно также использовать упражнения на интервал, уделяя внимание чистоте звучания и согласованности звуков. Электронные тюнеры и приложения могут помочь в этом процессе, предоставляя обратную связь и позволяя контролировать интонацию в реальном времени.

Особое внимание следует уделять игре в ансамбле, где чистота интонации является критически важной. Взаимодействие с другими инструментами помогает развить слух и способность быстро корректировать интонационные ошибки. Также полезно записывать свои исполнения и анализировать их для выявления и исправления неточностей.

Развитие слуха. Развитие слуха является неотъемлемой частью работы над интонацией. Музыкант должен уметь не только слышать свои ошибки, но и быстро их исправлять. Важно также развивать способность различать тончайшие нюансы интонации и динамики, что позволяет делать исполнение более выразительным и точным. Для этого полезно слушать записи выдающихся валторнистов, играть в ансамблях и участвовать в мастер-классах.

Упражнения на развитие слуха включают пение нот и интервалов, слуховые диктанты и повторение мелодий на слух. Эти упражнения помогают развить внутренний слух и способность точно воспроизводить звуки. Также полезно играть вместе с другими инструментами, слушать записи и анализировать их, уделяя внимание интонации и динамике.

Особое внимание следует уделять контексту игры, так как интонация может изменяться в зависимости от аккомпанемента и общего звучания ансамбля. Работа над этим аспектом позволяет улучшить взаимодействие с другими музыкантами и создать более гармоничное и сбалансированное исполнение.

Понимание музыкального материала. Анализ произведения. Глубокое понимание музыкального материала позволяет исполнителю более точно передать замысел композитора. Для этого необходимо изучать историю создания произведения, анализировать его структуру и тематический материал, а также понимать стиль и особенности композитора. Изучение партитур и ролей других инструментов в ансамбле или оркестре помогает исполнителю лучше понять общий контекст произведения и его взаимодействие с другими партиями.

Исторический контекст создания произведения может раскрыть многие аспекты его интерпретации. Например, знание биографии композитора, событий, происходивших в его жизни в момент написания произведения, а также культурного и социального контекста времени, позволяет лучше понять замысел и настроение произведения.

Анализ структуры произведения включает разбор его формы, тематического материала, гармонии и ритмических особенностей. Это позволяет исполнителю видеть произведение в целом, понимать его развитие и логику, что способствует более осмысленной и связной интерпретации.

Изучение партитур и взаимодействие с другими инструментами позволяет лучше понять роль валторны в общем контексте произведения. Важно учитывать не только свою партию, но и взаимодействие с другими музыкантами, что помогает создать более гармоничное и сбалансированное исполнение.

Интерпретация и выражение.Интерпретация произведения требует от исполнителя не только знания нотного текста, но и способности эмоционально откликнуться на музыку. Умение варьировать динамику, фразировку, агогику и артикуляцию позволяет создавать яркие и запоминающиеся исполнения. Важно помнить, что валторна, как и любой другой инструмент, должна звучать «поёт», а не просто воспроизводить ноты.

Каждое произведение требует своего подхода к интерпретации, учитывая его стиль, характер и настроение. Важно понимать замысел композитора и стараться передать его через свое исполнение. Для этого полезно изучать различные интерпретации произведения, анализировать их и находить свой уникальный подход.

Фразировка и динамика играют ключевую роль в создании выразительного исполнения. Умение варьировать громкость, акценты и ритмическую структуру позволяет сделать исполнение более живым и эмоционально насыщенным. Важно также учитывать контекст произведения и его эмоциональное содержание, стремясь передать их как можно более точно.

Эмоциональная выразительность. Передача эмоций. Настоящее мастерство на валторне проявляется в способности передать эмоциональное содержание музыки. Это требует от исполнителя не только технической подготовленности, но и глубокого личного отклика на музыку. Валторнист должен стремиться к тому, чтобы каждое исполнение было уникальным и содержало в себе часть его личного опыта и эмоций.

Эмоциональная выразительность достигается через глубокое погружение в музыкальный материал и его эмоциональное содержание. Важно понимать, что каждая нота и каждая фраза несут в себе определенное настроение и смысл, которые нужно передать через свое исполнение. Для этого полезно работать над своим внутренним миром, развивать эмоциональную чувствительность и способность к эмпатии.

Упражнения на развитие эмоциональной выразительности включают работу над динамикой, фразировкой, ритмической структурой и тембром. Важно уметь варьировать эти элементы, чтобы создать живое и эмоционально насыщенное исполнение. Также полезно анализировать свои исполнения, слушать записи и стремиться к постоянному самосовершенствованию.

Работа над выразительностью. Работа над выразительностью включает в себя умение варьировать тембр, динамику и ритмическую структуру произведения. Использование различных техник, таких как *вибрато, легато, стаккато,* позволяет делать исполнение более живым и эмоционально насыщенным. Важно также учитывать характер произведения и его эмоциональное содержание, стремясь передать их как можно более точно.

Вибрато – одна из ключевых техник, позволяющих сделать звук более живым и выразительным. Оно добавляет звуку теплоту и глубину, делая его более насыщенным. *Легато* и *стаккато* позволяют варьировать атаку звука, создавая различные эффекты и подчеркивая характер произведения.

Также важно учитывать ритмическую структуру произведения и уметь варьировать ее в зависимости от эмоционального содержания. Ритмическая гибкость позволяет создавать живое и динамичное исполнение, передавая настроение и характер музыки. Работа над этими элементами помогает сделать исполнение более ярким и запоминающимся.

Заключение. Исполнительское искусство на валторне требует от музыканта не только высокого уровня технических навыков, но и глубокого музыкального понимания и эмоциональной вовлеченности. Постоянная работа над техникой, интонацией, музыкальным материалом и выразительностью является ключом к мастерству и успеху в этом сложном, но невероятно захватывающем искусстве. Валторнист, как и любой музыкант, стремится к совершенству, которое достигается через бесконечное стремление к знаниям и практическим навыкам, любовь к музыке и постоянное самосовершенствование.

Валторна – это не просто инструмент, а средство выражения внутреннего мира исполнителя, его чувств и переживаний. Поэтому каждый валторнист должен стремиться к тому, чтобы его игра была не только технически совершенной, но и эмоционально богатой, передавая всю глубину и красоту музыкального искусства.

Использованная литература:

1. Браун Дэвид. Освоение интонации для валторнистов. Издательство: «123 Музыкальные книги», 2010.
2. Грин Майкл. Техники эффективной игры на валторне. Издательство: «GHI Публикации», 2012.
3. Джонс Эмили. Экспрессивные техники в исполнении на валторне. Издательство: «ABC Публикации», 2005.
4. Диков Б.А. О дыхании при игре на духовых инструментах//Б. А. Диков. -Москва: «Музгиз», 2006. – С.109.
5. Докшицер Т.А. Штрихи трубача. -Москва: «Музыка», 1982. 10, с. 55.
6. Иванов А. С. Валторна и её роль в современной музыкальной практике. Издательство «Музыкальное издательство», 2008.
7. Косарев Д. М., Муеддинов Д. М. Особенности развития исполнительской техники исполнительского аппарата валторниста. - Симферополь: Дис.: Форум молодых учёных. 2020. 41, с. 344–348.
8. Миллер Анна. История и развитие валторны. Издательство: «JKL Книги», 1995.
9. Смит Джон. Искусство игры на валторне. Издательство: «XYZ Press», 1998.
10. Уайт Сара. Эмоциональная выразительность в музыке. Издательство «DEF Пресс», 2003.
11. Усов А. И. Вопросы теории и практики игры на валторне. -Москва: Издательство «Музыка», 1965. – С.144.

12. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. -Москва: «Водолей», 2010. – С.144.

13. Ягудин Ю. О. О развитии выразительности звука. Методика обучения игре на духовых инструментах. -Москва: «Музыка», 1971. 8, – С.193–203.

Шоиста ГАНИХАНОВА
Доктор искусствоведения, и.о. профессора
кафедры «История музыки и критики»
Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ТРУБЫ С. КАРИМ-ХОДЖИ И ЕГО МУЗЫКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ

Собир Карим-Ходжи – один из ярких, самобытных представителей узбекской музыкальной культуры. Он являлся незаурядно одаренным композитором, а так же был знатоком теории и истории искусства, преподавал музыкально-теоретические дисциплины и композицию. В обеих своих ипостасях – композиторской и преподавательской – Собир Исамиддинович Карим-Ходжи выступает и как философ, этически ориентированный мыслитель и даже духовный наставник. Имя Карим-Ходжи достаточно известно. Его «Горная фантазия для флейты с оркестром исполнялась на Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР в 1982 году, в 1976 году был издан Концерт для трубы с оркестром №2 (Советский композитор, Москва, 1976). Сегодня, сочинения этого композитора прочно вошли в исполнительский репертуар. Отсюда вытекает закономерность и естественность нашего обращения к его творчеству.

В его музыке слились воедино мелодические начала таджикского и узбекского мелоса и приобрели неповторимое звучание в формах, принципах развития, гармонических построениях и оркестровке заимствованных из европейской культуры. Композиторский талант С. Карим-Ходжи, в наибольшей степени, раскрылся в симфонических произведениях. Ученик профессора Б. И. Зейдмана в качестве дипломной работы представил симфонию «Голос Азии», а до этого им была написана симфоническая поэма «Восстание Восе». Один за другим были созданы Концерт для трубы с оркестром №1 (1967) и Концерт для трубы с оркестром №2 (1968). Оба произведения написаны с глубоким знанием возможностей солирующего инструмента, и прочно вошли в исполнительский репертуар. Однако, специальных работ посвященных

изучению данных концертов нет. Они практически не изучены ни музыковедами, ни исполнителями. Сведения о творческом пути композитор, в краткой форме, изложены в справочнике «Композиторы и музыковеды Узбекистана» (Ташкент, 1999), в программках съездов Союза композиторов Узбекистана, съезда Союза композиторов СССР. В 1984 году, в сборнике Методика преподавания музыкальных дисциплин (Издательство Гафура Гуляма) была издана статья О.Ю. Юсуповой в которой приводится подробный анализ цикла «Вариации для фортепиано на таджикскую тему». Другой литературы по проблеме нет.

Концерты для трубы с оркестром С. Карима-Ходжи особенно интересны для исполнителя, т.к. в этих произведениях музыкант может ярко показать себя в качестве трубача-виртуоза. В связи с этим, в данной работе, предполагается рассмотреть концерты с точки зрения строения формы, анализа мелодического языка, гармонической структуры и образно-содержательной сферы.

С. Карим-Ходжи родился 15 декабря 1934г. в Душанбе (Таджикистан). В 1960 году он поступил в ГКУз в класс профессора Б. И. Зейдмана. Борис Исакович, композитор и чуткий педагог развивал в своих учениках способность соединять традиционную восточную мелодику с достижениями европейского композиторского искусства. Отличительной чертой его учеников является чувство формы, глубокие знания инструментовки. Почти обо всех его учениках можно сказать - композитор с симфоническим типом мышления.

Активный участник симпозиумов и конкурсов молодых композиторов С. Карим-Ходжи закончил консерваторию с отличием представив на выпускном экзамене симфонию «Голос Азии» по одноименной поэме Мирзо Турсун-Заде. Годом ранее, на прослушивании в Союзе композиторов Узбекистана, была исполнена симфоническая поэма «Восстание Воссе». Это программное сочине-ние раскрывает одну из героических страниц истории таджикского народа и посвящено его национальному герою, борцу за независимость и свободу Восе.

В 1967 году композитор пишет концерт для трубы с оркестром № 1, а в 1968 концерт для трубы с оркестром №2. В 70е годы композитор создает такие яркие сочинения как: хореографическая поэма «Памяти М. Равеля», «Горная фантазия» для флейты с оркестром, Прелюдии для арфы. В 80е годы: Вариации для фортепиано, Сонаты для фортепиано, элегические поэмы для трубы и фортепиано, пьесы для дутар-альта и фортепиано, цикл пьес для фортепиано «Горные легенды». «Концертино на пентатонику» для флейты и фортепиано. В 90х годах музыкальный стиль композитора, отличавшийся ярким национальным колоритом с преобладанием танцевальных, напевно-

повествовательных, созерцательных черт, омрачается появлением драматических, трагических образов. Назовем, к примеру, Драматическую сонату для фортепиано, Сонату для фортепиано, Сонату-фантазию для скрипки и фортепиано. Сочинения С. Карим-Ходжи представляют интерес для исполнителя, так как их отличает национальный колорит, они обладают ярко выраженной образно-эмоциональной сферой, виртуозны. Дружба и творческое сотрудничество с ведущими музыкантами Узбекистана не могли не отразиться на музыкальном языке, на стиле композитора.

Исполнительская культура, в основе которой лежит особая сфера художественно-творческой деятельности, тесно связана с понятием «культура мышления». Именно это качество в наибольшей степени оказывает влияние на самостоятельность и специфику деятельности музыканта-исполнителя. «Культуру мышления можно определить как осознанное следование определённым принципам интеллектуальной работы»[9] считал С. Карим-Ходжи.

Некоторые произведения композитора сочинялись для конкретного исполнителя, с учетом его технических возможностей, эмоциональности, манеры интонирования, творческой индивидуальности. Все это отражалось в партитуре и выражалось в образном содержании произведения, его драматургии. Таковы, например, концерты для трубы с оркестром №1 и №2 они были написаны для студентов Ташкентской консерватории, занимающихся в классе профессора В. Ф. Пулатова (концерт №2 был написан для Анатолия Селянина, сегодня это известный музыкант-трубач, Заслуженный деятель искусств России). Исполнительская и педагогическая деятельность В. Ф. Пулатова имеют для музыкальной культуры республики непреходящее значение. Он всю свою жизнь посвятил развитию в Узбекистане исполнительского искусства на духовых и ударных инструментах. Многолетний безукоризненный опыт работы в качестве солиста-концертмейстера группы трубачей симфонического оркестра театра оперы и балета имени Алишера Навои, а также артиста симфонического оркестра радиокомитета Узбекистана и первого эстрадного оркестра Узбекистана способствовали формированию своеобразной исполнительской культуры музыканта. В. Ф. Пулатов одним из первых в Узбекистане начал свои сольные выступления на трубе с симфоническим оркестром, исполнения произведения не только классиков, но современные сочинения композиторов Узбекистана. И данная исполнительская культура позволили ему достичь великолепного виртуозного мастерства во владении инструментом, глубокого понимания всевозможных тонкостей исполнения на трубе.

[9] Из материалов 8 съезда СК Узбекистана.

Таким образом, концерты для трубы с оркестром – это плод тесного общения с высокопрофессиональным музыкантом – педагогом.

Концерт №1 – одночастное произведение, написанное в сонатной форме. Композитор использует трубу in B. В произведении ярко раскрываются виртуозные возможности инструмента, его концертные качества. Здесь перед нами предстают живые образы народного празднества на фоне ликования природы. Темы главной и побочной партий не противопоставляются, а скорее являются двумя гранями одного позитивно-созидательного образа. Образа торжества созидательного труда человека и картины горного таджикско-памирского пейзажа. Художественный замысел концерта воплощается композитором в убедительно гармонических пропорциях разделов одночастной композиции сочинения, при этом рельефно выявляются элементы интонационного единства, образные арки, логично проводится трансформация эмоционально-психологических состояний, связанных с образной сферой побочной партии. Лирический эпизод, заменяющий традиционное Скерцо – вторая часть концерта. Во второй части композитор использует сурдину благодаря которой труба звучит выразительно и напевно. Мелодия трубы звучит на фоне характерного синкопированного ритма, усиливая тем самым эмоционально-образный мир концерта.

Центром концерта является каденция солиста – сложная и виртуозная она раскрывает звуко-выразительные возможности инструмента.

Заключительный раздел, своеобразная постлюдия, возвращает нас к образам главной партии и утверждает основную идею произведения – торжество и энергия созидания, радость жизни и упоение ее красотой.

Новое музыкально-художественное мышление обусловило переориентацию и пересмотр разных сторон музыкального языка и, соответственно, принципов формообразования. Изменения коснулись жанров, форм, тематизма, образно-содержательными аспектами, гармонического языка и т.д. В этом плане интересным представляется анализ инструментальных сочинений С. Карим-Ходжи. Композитора представляющего таджикскую и узбекскую музыкальную культуры, сумевший воплотить национальный колорит и обаяние народного мелоса в европейских формах и жанрах.

В обозначенном аспекте особый интерес представляют сочинения для трубы. Концерт №2 для трубы и оркестра написан всего год спустя после концерта №1. Оба концерта воплощают оду и ту же образно-содержательную сферу, являются образцами блестяще-виртуозного стиля, схожи по форме. Однако, концерт №2 обладает целым рядом новаторских черт.

Одночастное произведение, воплощающее яркие торжествующие образы, отличается жизнерадостным тонусом. Как и первый концерт он написан для трубы in B. Тема главной партии отличается целеустремленностью, жизнерадостностью, юношеским порывом. Богатая нюансировка, мелизматика, взлет и подчеркивание высоких нот на фоне остинатности в оркестровой партии – требуют от исполнителя особой виртуозности.

Индивидуально-характерная, своего рода микротема, тема-импульс во втором проведении с другой оркестровкой придает образу некоторую апофеозность. Скерцозная по характеру мелодия имеет огромный потенциал заряда энергии, отличается обилием интервалов, синкоп. Здесь не малую роль играет ритм, тембр, фактура и гармония, что повлияло на фактурную организацию и формообразование. Основанным типом развития главной партии композитор выбрал тип многократной повторности – остинатности. В свою очередь, повторность тематических остинатных попевок во всех голосах приводит к тематизации фактуры, пронизанной тематическими элементами.

Тема побочной партии контрастирует главной своей наивностью, созерцательностью. Лирическую красочность, мягкость и задушевность мелодике придает использование сурдины. Образ робкий, одухотворенный и сокровенный создается за счет имитационного типа развития мелодии. Одна попевка, последовательно вступая по голосам (где-то стреттно), образует своего рода микрополифонию, который даёт возможность передать фактурными средствами не только определённый выразительный эффект, но и впечатление движущегося тембра. Такого рода тематизм и форма весьма характерны для симфонических сочинений С. Карим–Ходжи. Если говорить об истоках формообразования и развития мелодии, то их следует искать в традиционной музыке народов Средней Азии, речь идет об инструментальных частях макомов, с характерным для них чередованием хона-бозгуй.

Средняя часть концерта своего рода лирическое интермеццо. Однако, в этой части мастерство исполнителя проявляется сразу на нескольких уровнях: на уровне технического владения инструментом, нюансировки, чувства формы и ритма. По эмоционально-образному содержанию средняя часть концерта находит продолжение в «Элегической поэме» для трубы и фортепиано (1973) посвященной памяти Б. Надеждина[10]. Здесь композитор открывает для исполнителя возможность «играть со звуком». Интерпретация данной части достаточно сложна. Она требует от исполнителя понимания смысла произведения его образно-эмоционального аспекта.

[10] Надеждин Б. один из ярких представителей композиторской школы Узбекистана.

Наряду с развернутым мелодическим тематизмом композитор широко применяет и микротематизм. Он достаточно часто используется композиторами Узбекистана – М. Таджиевым, Т. Курбановым, Х. Рахимовым, Д. Янов-Яновским, А. Набиевым и др. Тяготеющий потенциально к остинатности, такой тематизм приводит к возникновению остинатных принципов и форм (моно или политематических). Преимущественная роль в них отводится имитационно-полифонической фактуре, каноническим и стреттно-каноническим видам, длительное использование которых позволяет говорить о канонически-остинатных формах. Финал произведения отличает яркой концертностью, здесь воплотилась лучшие традиция жанра, его соревновательная природа. Оркестр и солист передают друг другу виртуозные пассажи, играют звуком, ритмом и тембром. Героико-эпические черты финальной части усиливаются за счет метафоричности образного содержания, мелизматики, уплотнения фактуры, динамических и агогических оттенков.

Концерт для трубы с оркестром №2 обладает своими индивидуальными, и в то же время типологическими чертами. Типологические черты проявляются, во-первых, в опоре на национальный тематизм; во-вторых, логике становления формы, близкой развертыванию развитых лирических мотивов; в-третьих, в принципе контрапунктирования мелодии с ритмом (усулем); в четвертых, в постепенном восхождении к кульминации (ауджу), зонности, принципе прорастания из единого тематического зерна; наконец, логике семантического развития – от сдержанности к эмоциональной открытости. Всё это, наряду с некоторыми фактурными закономерностями, позволяет говорить о своего рода национальной интерпретации формы концерта.

Учитывая склонность композитора к концертному стилю, в инструментальных произведениях, и сочетание его с традиционными принципам формообразования, естественно ожидать взаимодействия этих принципов и в формах. Результатом такого взаимодействия являются особые формы, получившие широкое распространение в узбекской профессиональной музыке. Так рассмотренные нами произведения, своего рода микроциклы в которых развертывается большой по содержанию материал.

Таким образом, концерт для трубы с оркестром №2 С. Карим-Ходжи представляет собой яркое, виртуозное сочинение классического образца, с использованием принципов развертывания мелодического материала по законам традиционной восточной музыки.

Использованная литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. -Ленинград: «Музыка», 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. Композитор – имя ему народ. Избранные труды. -Ленинград: «Музыка», 1955.
3. Асафьев Б. О музыке XX века. -Ленинград: «Музыка», 1955.
4. Головянц Т., Мейке Е. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Справочник. -Ташкент: 1999.
5. Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекских народных песен и их гармонизации. -Ленинград: «Музыка», 1962.
6. Кудряшов Ю. Музыкальное содержание. -Ленинград: 2001.
7. Материала съездов СК СССР.
8. 8 съезд СК Узбекистана. 1982 г.
9. Мазель Л. Эстетика и анализ//Статьи по теории и анализу музыки. -Москва: «Советский композитор», 1982.
10. Мазель Л. Метод анализа и современное творчество//Статьи по теории и анализу музыки. -Москва: «Советский композитор», 1982.
11. Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» //Восприятие музыки. -Москва: «Музыка», 1980.
12. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки //Восприятие музыки. -Москва: «Музыка», 1980.
13. Юсупова О.Ю. «Вариации на таджикскую тему» С. Карим-Ходжи (опыт исполнительского анализа) //Методика преподавания музыкально теоретических дисциплин. -Ташкент: 1985.
14. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. -Ташкент: 2007.

Дмитрий ГОДЕС
Музыкант, педагог
(г. Бостон, США)

ЮНОШЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР БОСТОНА: ИСТОРИЯ, СТРУКТУРА И ВКЛАД В ОБЩЕСТВО

Введение. Музыкальное образование занимает особое место в формировании культурной идентичности общества. Особенно важным является создание условий для профессионального роста юных музыкантов, что требует не только высококлассного педагогического состава, но и развитой институциональной инфраструктуры. В этом отношении пример Бостонского

юношеского оркестра (Boston Youth Symphony Orchestras, BYSO) заслуживает особого внимания. Данная статья посвящена подробному анализу истории, структуры, программ и общественной роли этого коллектива.

История создания BYSO. Оркестр был основан в 1958 году доктором Робертом Шоатом при Бостонском университете. Изначально он носил название Greater Boston Youth Symphony Orchestra (GBYSO) и был задуман как площадка для развития музыкальных талантов среди молодежи региона. Первый концерт оркестра под управлением дирижера Марвина Рабина состоялся в зале Джордан при Нью-Инглендской консерватории музыки. Уже с первых лет существования коллектив продемонстрировал высокий художественный уровень и амбициозные планы развития.

Эволюция и современное состояние. На сегодняшний день BYSO представляет собой многоуровневую образовательную институцию, включающую в себя три полноценных симфонических оркестра, два оркестра для начинающих струнников, шесть камерных ансамблей, духовой подготовительный коллектив, а также программу камерной музыки. Особого внимания заслуживает Intensive Community Program (ICP) – уникальная инициатива, направленная на вовлечение в музыкальное образование молодежи из социально уязвимых групп. Эта программа признана на национальном уровне и активно поддерживается государственными фондами.

Руководство и преподавательский состав. С 1996 года исполнительным директором BYSO является Кэтрин Уайскел, а с 1999 года пост музыкального руководителя занимает Федерико Кортезе. Под их руководством оркестр значительно расширил свое влияние и утвердился как один из ведущих молодежных музыкальных коллективов страны. В числе других художественных руководителей BYSO – Адриан Сливотцки, Джозеф Бозич, Марк Миллер, Янета Андерхилл и др. Следует отметить и высококвалифицированный административный состав, в который входят такие специалисты, как директор по финансам Ли Кэри и директор по операциям Дэвид Абрахам.

Финансирование и материальная база. Оркестр функционирует как некоммерческая организация, получая финансирование из частных и государственных источников. В 2023 году общий доход BYSO составил 18,8 млн долларов США, из которых 16,7 млн пришлись на частные пожертвования. Средства направляются на оплату труда педагогов, проведение репетиций и концертов, а также развитие инфраструктуры. Финансовая поддержка поступает, в частности, от Национального фонда искусств США и Массачусетского культурного совета.

Новый центр BYSO. В 2025 году оркестр открыл собственный центр – BYSO Youth Center for Music, расположенный рядом с площадью Христианской науки в Бостоне. Новый комплекс включает концертный зал, репетиционные и камерные залы, административные помещения. Центр стал важнейшим этапом в институциональном развитии BYSO, предоставляя студентам и преподавателям высококачественную среду для обучения и творчества.

Общественная роль и культурное влияние. BYSO является не просто учебным заведением, но и важной культурной институцией, играющей значимую роль в жизни города и региона. Оркестр активно участвует в концертной жизни Бостона, выступает на престижных площадках и реализует просветительские программы. Кроме того, BYSO формирует культурный мост между поколениями и социальными слоями, объединяя детей из разных слоев общества на основе общей страсти к музыке.

Международное значение и перспективы. Опыт BYSO представляет интерес не только для музыкального сообщества США, но и для зарубежных стран, в том числе Узбекистана. Создание подобной структуры в Ташкенте, с учетом местных особенностей и культурных традиций, могло бы стать важным шагом в развитии национального музыкального образования. BYSO демонстрирует, как устойчивое финансирование, профессиональное руководство и социальная ответственность могут создать прочную основу для воспитания новых поколений музыкантов.

Заключение. Бостонский юношеский оркестр – это пример успешного синтеза образования, искусства и социальной миссии. Он служит моделью того, как должно быть организовано обучение молодых музыкантов в условиях современной культурной среды. Его деятельность вдохновляет и предоставляет ценные ориентиры для педагогов, администраторов и государственных деятелей, заинтересованных в развитии музыкального искусства и культурной жизни общества.

Станислав ДАВЫДОВ
Заслуженный артист Российской Федерации,
концертмейстер группы валторн в Национальном
филармоническом оркестре России
под управлением В. Т. Спивакова

ПНЕВМОГРАММЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ: НАУЧНЫЙ АНАЛИЗ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Исследование исполнительского дыхания музыкантов, играющих на духовых инструментах, представляет собой сложную междисциплинарную задачу, затрагивающую области физиологии, акустики, медицины и музыкальной педагогики. Одним из ключевых методов объективного изучения дыхательных процессов является пневмография – метод регистрации динамики дыхательных движений посредством графического отображения изменений объема грудной клетки и брюшной стенки. Данный метод позволяет анализировать особенности дыхания исполнителей и выявлять наиболее эффективные техники дыхательного контроля.

Физиологические основы дыхания у духовиков-музыкантов. Игра на духовых инструментах предъявляет повышенные требования к работе дыхательной системы, так как процесс звукообразования напрямую зависит от управляемого воздушного потока. В отличие от обычного физиологического дыхания, исполнительское дыхание характеризуется значительно большей амплитудой движений грудной клетки, более высоким уровнем внутрилёгочного давления и увеличенной активностью диафрагмы.

Современные исследования (Fuks, Sundberg, 1998) показывают, что наиболее эффективным для духовых исполнителей является грудо-брюшное дыхание, обеспечивающее максимальный объем воздушного запаса и устойчивость воздушного потока. Диафрагма при этом выполняет ведущую роль, создавая стабильную основу для контролируемого выдоха, который является критически важным в музыкальном исполнении.

Пневмографические исследования исполнительского дыхания. Метод пневмографии активно использовался в ряде научных исследований для объективного анализа дыхания музыкантов. В ходе экспериментов на груди (в области схождения нижних рёбер) и на средней части живота испытуемых закреплялись гофрированные резиновые трубки, соединённые с капсулами Марея. Изменения давления внутри этих трубок регистрировались и отображались в виде графических кривых на ленте кимографа. Эти данные позволили выявить три основных типа исполнительского дыхания:

Брюшное дыхание – характеризуется активным движением диафрагмы и минимальным участием грудной клетки. Оно способствует глубокой вентиляции лёгких и является основой для формирования мощного воздушного потока.

Грудное дыхание – сопровождается активным расширением и сужением грудной клетки при относительно небольшом участии диафрагмы. Данный тип дыхания менее эффективен, так как ограничивает объём доступного воздуха.

Грудо-брюшное дыхание – представляет собой наиболее сбалансированный вариант, при котором диафрагма и межрёберные мышцы работают согласованно, обеспечивая оптимальный контроль над воздушным потоком.

Опора дыхания и её влияние на качество исполнения. Одним из ключевых аспектов профессионального дыхания является понятие **«опёртого» выдоха**. Пневмографические исследования показали, что при использовании опоры на брюшной пресс выдох становится более плавным и контролируемым. В отличие от выдоха без опоры, который отличается резкими колебаниями воздушного потока и быстрым спадом активности дыхательных мышц, опёртый выдох характеризуется постепенным снижением давления, что позволяет добиться устойчивости звучания.

Эксперименты, проведённые с участием исполнителей на фаготе, показали, что при игре гамм восьмыми штрихом staccato на пневмограмме фиксируются короткие импульсы дыхания, возникающие при прерывании воздушного потока языком. Это подтверждает, что исполнительское дыхание является не только пассивным физиологическим процессом, но и активным управляемым механизмом, в котором участвуют мышцы диафрагмы, брюшного пресса и межрёберного пространства.

Влияние исполнительского дыхания на здоровье музыкантов. Длительная работа духовиков-музыкантов с высоким внутрибрюшным давлением и напряжением дыхательной мускулатуры может приводить к профессиональным заболеваниям, таким как грыжи, варикозное расширение вен и функциональные нарушения дыхательной системы. В связи с этим большое значение приобретает разработка профилактических методик, включающих дыхательную гимнастику, физическую активность и контроль за правильным использованием дыхательной опоры.

Современные исследования (Watson, 2012) подчеркивают, что регулярные занятия плаванием являются одним из наиболее эффективных способов укрепления дыхательной системы музыкантов. Плавание способствует развитию диафрагмального дыхания, улучшает контроль над воздушным потоком и увеличивает общий объем лёгких.

Практическое применение исследований. Результаты пневмографических исследований играют важную роль в методике преподавания игры на духовых инструментах. Разработка индивидуальных дыхательных упражнений на основе анализа пневмограмм позволяет улучшить качество исполнения, повысить выносливость музыкантов и минимизировать риск перегрузки дыхательной системы.

Таким образом, изучение исполнительского дыхания с помощью пневмографии открывает новые горизонты в педагогике духовых инструментов, позволяя научно обосновать методы дыхательной подготовки музыкантов и способствовать их профессиональному развитию.

Бану ДАЛИШЕВА
Доцент кафедры “Духовых и ударных инструментов”
Казахской национальной консерватории
имени Курмангазы

ФЛЕЙТА КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Флейта прошла удивительный путь в истории музыки - от тихого рокота древних духовых инструментов до блеска в современном концертном зале. Благодаря своему воздушному тону и тонкому резонансу инструмент обладает вневременной привлекательностью и вдохновляет композиторов на протяжении веков. Флейту часто сравнивают с человеческим голосом, ее способность передавать как интимность, так и величие делает ее естественной музой для творческого самовыражения.

В произведениях великих композиторов флейта выходит за рамки простого инструмента и становится рассказчиком, способным нарисовать яркие пейзажи, выразить глубокие эмоции и даже соединить физическую и духовную нить. Для Иоганна Себастьяна Баха флейта была средством для сложных контрапунктов и духовных размышлений. Для Вольфганга Амадея Моцарта флейта была средством элегантности и виртуозности, о чем свидетельствуют его концерты для флейты и камерные произведения. На рубеже XIX и XX веков такие композиторы, как Морис Равель и Клод Дебюсси, использовали неземные качества флейты для выражения тайн природы и мечтательной плавности импрессионистов. Но привлекательность флейты не ограничивается историческим репертуаром. Современные композиторы продолжают расширять выразительные способности флейты, экспериментируя с новыми техниками,

тембрами и формами. От нежного шепота до ослепительных пассажей - преобразующие способности флейты всегда делали ее очаровательной [1].

Эпоха барокко и классический период стали поворотным пунктом в истории флейты, поскольку прогресс в конструкции флейты и растущее понимание её выразительных возможностей привлекли к ней внимание всего мира. Превращение флейты из простого деревянного инструмента в более сложный и универсальный совпало с использованием флейты в произведениях таких композиторов, как Иоганн Себастьян Бах и Вольфганг Амадей Моцарт. Для обоих композиторов флейта была не просто вспомогательным инструментом, а центральным голосом, способным передать глубокие музыкальные идеи. Отношения между Иоганном Себастьяном Бахом и флейтой отражают как его мастерство контрапункта, так и способность к эмоциональной композиции [1]. Во времена Баха флейта еще только зарождалась, но его композиции выходили за рамки техники и выразительности. Его произведения свидетельство способности флейты как инструмента к лирической экспрессии и сложному диалогу. В них сочетаются моменты нежной задумчивости с захватывающими пассажами, демонстрирующими флейту как равноправного партнера клавесину. Использование флейты в произведениях Баха часто ассоциируется с духовностью, как будто этот инструмент является мостом между землей и Богом. Ее нежный и в то же время призрачный тон идеально подходит для духовного характера в произведениях Баха [2]. Вольфганг Амадей Моцарт, напротив, считал флейту инструментом элегантным и блестящим. Известно, что Моцарт не очень любил сочинять для флейты, но его произведения для этого инструмента свидетельствуют об обратном. Концерт для флейты № 1 Соль мажор, K. 313, и Концерт для флейты № 2 Ре мажор, K. 314, - шедевры, в которых в полной мере использованы выразительные и технические возможности флейты как инструмента. Концерт для флейты с оркестром № 1 открывается ярким и жизнерадостным Allegro maestoso, в котором флейта играет главную роль в игривом диалоге партий. Во второй части, Adagio ma non troppo, флейта мелодично поет, вызывая чувство тоски и безмятежности. В энергичном Rondo: Tempo di Menuetto заключительной части демонстрируется ловкость и блеск флейты, провоцирующей исполнителя стремительными пассажами, требующими точности и деликатности. В камерной музыке особенно Квартет Ре мажор, K. 285, демонстрирует способность флейты и струнных сочетаться таким образом, чтобы подчеркнуть красоту их тембров. Они отражают способность флейты как к сольному исполнению, так и к интимному диалогу, характеризуясь балансом технического блеска и выразительной теплоты. Это непреходящее наследие

было закреплено работами Баха и Моцарта, которые показали, что флейта - инструмент, способный к очень глубокому и сложному выражению. Духовные и контрапунктические изыскания Баха и виртуозное и мелодическое мастерство Моцарта заложили основу для того, чтобы будущие композиторы рассматривали флейту как бесконечный источник вдохновения.

С развитием музыки в эпоху романтизма выразительные возможности флейты раскрылись с новой силой. Технические достижения, особенно инновационная конструкция, разработанная Теобальдом Бёмом в середине XIX века, превратили флейту в более универсальный и надежный инструмент. Более ровное звучание во всех регистрах, улучшенная интонация и большая гибкость позволили композиторам использовать весь потенциал флейты для отражения искусства эпохи, сосредоточенной на природе, эмоциях и возвышенном. В конце XIX – начале XX века флейта вступила в золотой век как исполнительский инструмент. В этот период флейта стала символом утонченности и была принята монархами и элитой по всей Европе. Ее мелодичная выразительность в сочетании с растущим техническим мастерством сделали ее символом артистизма и элегантности наравне со скрипкой. Игра на флейте стала обязательным условием для европейской аристократии. Такие монархи, как король Пруссии Фридрих Великий, энтузиаст флейты и меценат, уже за несколько столетий до этого утвердили престиж этого инструмента. В эпоху позднего романтизма эта традиция стала широко распространенным культурным явлением. Флейта считалась инструментом утонченности и интеллектуальных изысканий, а ее нежный тон символизировал как эстетическую чувствительность, так и техническое мастерство. На флейтах играли в придворных оркестрах, а репертуар расширялся в соответствии со вкусами времени. О культурном подъеме флейты свидетельствует также увеличение количества учебных произведений, создание специальных школ и традиций, связанных с игрой на флейте. Во второй половине XIX века появился ряд флейтистов-виртуозов и композиторов, которые сыграли важную роль в совершенствовании игры на флейте и расширении репертуара. Этот период невозможно описать без вклада братьев Доплеров. Композиция Франца Доплера «Andante et Rondo Op. 25» и ряд оперных фантазий показали, что флейта может двигаться виртуозными пассажами, сохраняя при этом лирическую выразительность. Их совместные выступления по всей Европе доказали, что флейта - инструмент высочайшего уровня, как сольный, так и ансамблевый. Поль Таффанель, которого часто считают отцом современной французской школы флейты. Его наследие распространяется не только на его собственные сочинения, такие как «Andante

Pastoral et Scherzettino», но и на его влияние как педагога и дирижера. Его пропаганда игры на флейте в Парижской консерватории помогла сформировать виртуозный и элегантный стиль, который сохранился в современном флейтовом исполнительстве. Его ученик Филипп Гобер, перенес это наследие в XX век, соединив романтическую лирику с чувствами раннего модернизма в таких произведениях, как «Nocturne et allegro scherzando». Чезаре Чиарди также внес свой вклад в романтический репертуар для флейты, сочетая итальянские мелодии с выдающейся техникой исполнения. Его Вариации «Русский карнавал» для флейты и фортепиано, Скерцо «Венецианский карнавал» для флейты и струнного оркестра, Фантазия «La capricciosa» для флейты и фортепиано продемонстрировали технические возможности инсрумента, а его преподавание оказало влияние на целое поколение флейтистов в России и за рубежом. Такие композиторы, как Эрнест Кёлер и Вильгельм Попп, использовали достижения конструкции флейты в своих сочинениях. «Der Fortschritt im Flötenspiel» Op.33 Кёлера стал краеугольным камнем технического развития флейтистов. А такие шедевры, как виртуозные фантазии на темы из опер «Фауст» Гуно, «Трубадур» Верди, на темы «Риголетто» и «Серенада соловья» написанные Вильгельмом Попп, подчеркивают гибкость флейты и ее способность очаровывать слушателей. В романтизме флейта часто выступала в роли голоса природы. Ее тон, напоминающий пение птиц или шелест ветра, идеально подходил для создания спокойствия и драматизма пасторальных пейзажей. Например, Трио для флейты, виолончели и фортепиано соль минор, op. 63 Карла Мария фон Вебера отражает способность флейты выражать нежность и интимность. Здесь флейта исполняет лирическую мелодию с оттенком человеческих чувств, дополненную гармонической основой виолончели и фортепиано. Голос природы с использованием флейты получает дальнейшее развитие в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза. В III части «Scène aux champs» флейта играет выразительную роль, вызывая птичьи крики вместе с гобоем и другими духовыми инструментами. Эти моменты пасторальной безмятежности окрашены меланхолией, отражающей внутреннее смятение главного героя. Использование флейты как природного и повествовательного средства символизирует романтическое сочетание внешнего пейзажа и внутренних эмоций. Другой яркий пример – симфоническое творчество Роберта Шумана. В этих глубоких и продуманных симфониях парящие мелодии флейты перекликаются с глубоким самоанализом, характерным для стиля композитора. Его творчество подчеркивает двойственность инструмента как выразителя личности и как художника атмосферных сцен. В дополнение к пасторальным темам флейта также стала

средством выражения романтической тоски по сверхъестественному. Такие композиторы, как Мендельсон и Берлиоз, использовали этот инструмент для выражения потусторонних образов. В увертюре Мендельсона «Сон в летнюю ночь» ор. 21, флейта играет с паутинной легкостью, передающей неземное присутствие волшебных лесных фей Шекспира. Стремительные переливы и изящная фразировка демонстрируют способность флейты вызывать волшебство и таинственность. В оперном репертуаре флейта часто играет символическую роль. Например, в опере Винченцо Беллини «Сомнамбула» флейта подчеркивает моменты мечтательной красоты и эмоциональной уязвимости. Аналогично, в операх Гаэтано Доницетти флейта часто используется для усиления лирической интимности, например, в «Лючия ди Ламмермур» где ее дуэт с сопрано отражает хрупкость героини. В этот период развитие флейты совпадало с развитием скрипки, особенно в качестве сольного инструмента. Оба инструмента выиграли от романтического акцента на лирику и техническую выразительность и стали средством личного и национального самовыражения. Подобно тому, как скрипачи, подняли инструмент до небывалых высот, флейтисты и композиторы, такие как Таффанель, Доплер и Кёлер, превратили флейту в инструмент, способный на аналогичные виртуозные приемы. Роль флейты в оркестре также менялась. Композиторы-романтики, такие как Йоганнес Брамс, Петр Ильич Чайковский и Николай Андреевич Римский-Корсаков, написали для флейты важные партии и включили ее в драматическую структуру своих симфоний и балетов. По мере того, как флейта становилась все более известной, росла и ее педагогическая традиция. Консерватории по всей Европе разрабатывали программы обучения игре на флейте, в которых особое внимание уделялось технической точности и музыкальности. Парижская консерватория под руководством Таффанеля выпустила нескольких ведущих исполнителей XX века и стала маяком для начинающих флейтистов. К началу XX века флейта прочно утвердилась как сольный и ансамблевый инструмент, вызывающий восхищение своей выразительностью и техническим совершенством, превратилась в культурную икону, на ней играли при европейских дворах и включали в репертуар крупнейших композиторов.

Эпоха импрессионизма принесла совершенно новый подход к исполнительству, рассматривая флейту не только как мелодический инструмент, но и как передающий свет, цвет и атмосферу. «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» Клода Дебюсси, пожалуй, самый яркий пример этого преображения. Вступительное соло флейты — это томная, податливая мелодия, передающая чувственную, мечтательную сущность

стихотворения Стефана Малларме. Хроматизм Дебюсси и характерная мягкость флейты создают атмосферу, в которой стираются границы между звуком и тишиной, сном и реальностью. Морис Равель, которого часто ассоциируют с Дебюсси, использовал флейту в своей собственной уникальной манере. В его балете «Дафнис и Хлоя» роль флейты является ключевой. «Lever du jour» из третьей картины балета открывается изящным взмахом флейты, отражающим мягкий утренний свет. Оркестровки Равеля демонстрируют способность флейты переходить от едва слышного шепота к величественным фразировкам. Композиторы-импрессионисты также исследовали символический потенциал флейты. В коротком, но мощном сольном произведении Клода Дебюсси «Сиринкс» флейта олицетворяет роковую любовь между мифическим Паном и нимфами. Плавная мелодия произведения без сопровождения отражает импровизационную природу причитаний пастуха, а тональная двусмысленность - стремление импрессионистов к таинственности и эмоциям. В этот период композиторы начали экспериментировать с тембром и динамикой для создания тонких текстур, и звуковая палитра флейты расширилась. Эти поиски проложили путь к инновациям XX века, а способность флейты улавливать нюансы стала определяющей характеристикой импрессионизма. Непрерывность выражения независимо от того, вызывает ли флейта пышные пасторальные пейзажи романтического периода или абстрактные, мечтательные текстуры импрессионистов, она стала важнейшим инструментом для выражения невыразимого. Композиторы рассматривали этот инструмент как звукового хамелеона, вписывая его в оркестровые текстуры или выделяя в качестве убедительного сольного голоса.

С XX века флейта и как инструмент, и как средство самовыражения переживает период глубоких экспериментов. Композиторы стремились раздвинуть границы традиционных возможностей флейты, исследуя новые техники, расширенные диапазоны и уникальные тональные возможности. Эти инновации не только подчеркнули универсальность флейты, но и переопределили ее роль в современной музыке, превратив ее в инструмент для абстрактных звуковых повествований и смелого эмоционального выражения. В середине XX века такие композиторы, как Джордж Крам и Лучано Берио, стали пионерами расширенной техники, открыв новый окрас в звучании флейты. Характерный пример - «Vox Balaenae» («Голос кита») Крама. Написанная для флейты, виолончели и фортепиано с усилителем, она использует такие нетрадиционные приемы, как щелчки клапанов, пение во время игры и трепетание языком. Эти эффекты напоминают завораживающий крик кита, превращая флейту в голос природы. Аналогичным образом, «Sequenza I» Берио

для флейты соло является образцом виртуозности и новаторства. В этом произведении Берио использует ослепительный набор приемов, включая non vibrato, быстрые динамические изменения и нетрадиционную артикуляцию. В результате получилось произведение, выходящее за рамки традиционных мелодических структур и представляющее флейту как инструмент для исследования чистого звука. Кайя Саариахо исследует способность инструмента передавать тонкие текстуры и изменчивые цвета в своих произведениях для флейты. Используя микрохроматику, воздушных тембры и мягкие мелодии композитор, создает неземные, почти потусторонние звуковые ландшафты. Флейта также играет центральную роль в крупных произведениях Саариахо, таких как опера «Любовь из далека» («L'Amour de loin»), здесь инструмент используется как символ расстояния и тоски, органично сочетаясь с электроникой и вокальными партиями для создания богатых, многомерных гармоний. Помимо роли флейты в западной классической музыке, она также нашла свое отражение в произведениях, объединяющих различные культуры и жанры. Японский композитор Тору Такэмицу черпал вдохновение как в западных, так и в восточных традициях, чтобы расширить выразительный диапазон флейты. В «Воды сновидений» для флейты с оркестром исполнитель должен говорить, напевать и играть, сочетая элементы японской эстетики и авангардные техники. В результате получилось глубоко созерцательное произведение, преодолевающее культурные границы. Современный джаз и мировая музыка также используют потенциал флейты. Такие джазовые флейтисты, как Эрик Долфи и Херби Манн, продемонстрировали универсальность флейты в импровизации, а такие композиторы, как Рави Шанкар, использовали флейту в произведениях, сочетающих классические и индийские музыкальные традиции. Внедрение электроники открыло новые горизонты для флейты в XXI веке. Произведения для флейты и электронных звуков, такие как «Синхронизм № 1» Марио Давидовски, демонстрируют взаимодействие живого исполнения и предварительно записанных или сгенерированных компьютером звуков. Естественный тембр флейты усиливается, искажается и наслаивается, чтобы создать диалог между акустическими и цифровыми звуками. Современные исполнители также приняли этот синтез, американская флейтистка Клэр Чейз, заказывает и презентует работы, исследующие возможности флейты в электронном и мультимедийном контекстах. Проект Чейз «Плотность 2036», рассчитанный на 24 года и направленный на создание нового репертуара для флейты, иллюстрирует растущую роль флейты как средства художественных инноваций. В современной композиции флейта выходит далеко за пределы

своих классических корней. Она стала символом экспериментов, основой для смешения традиций и проводником в авангард. Благодаря расширенной технике игры, межкультурному сотрудничеству и электронным дополнениям она продолжает вдохновлять композиторов и исполнителей, доказывая свою актуальность и адаптивность в современной музыке.

Отношения между композитором и исполнителем очень важны для понимания роли флейты в истории музыки. В то время как композитор создает основу, исполнитель воплощает его замысел в жизнь, интерпретируя нюансы произведения и привнося в него свое собственное мастерство. Обладая широким спектром выразительных возможностей, флейта предлагает исполнителям уникальные задачи и возможности. Приведем несколько размышлений о ремесле флейтистов и «диалоге» между композитором и инструментом. Для многих флейтистов произведения Баха и Моцарта остаются центральными в их репертуаре. Эти произведения требуют глубокого понимания исторических методик исполнения и чувствительности к выразительным качествам инструмента. Известный флейтист Эммануэль Паю описывает флейтовые сонаты Баха как «диалог души с Богом…» [3, с. 14], подчеркивая важность фразировки, артикуляции и понимания гармонической структуры. В концертах Моцарта перед исполнителем стоит сложная задача сочетания технического мастерства с лирической красотой. Американская Флейтистка и педагог Жанна Бакстрессер подчеркивает необходимость «ясности и элегантности», отмечая, что музыка Моцарта требует идеального баланса между точностью и эмоциональной глубиной. «Моцарт дает нам все, что написано в партитуре, - объясняет она, - но исполнитель должен воплотить это в жизнь с тонкостью и воображением…» [3, с. 10]. При исполнении произведений эпохи романтизма и импрессионизма флейтисты часто говорят о важности тонального и динамического диапазона. Джасмин Чой, известная своей интерпретацией романтической музыки начала XX века, описывает флейту как «кисть художника, способную передать самые тонкие оттенки эмоций…» [4, с. 40]. В «Prélude à l'après-midi d'un faune» Дебюсси она подчеркивает необходимость «почти вокального подхода, когда каждая нота дышит и течет, как поэтическая фраза…» [4, с. 40]. Жюльетт Юрель, главная флейтистка Роттердамского филармонического оркестра, отмечает, что в таких произведения Равеля, флейта должна «выходить из оркестра, как луч света, и сливаться с окружающими красками…» [3, с. 2]. Такое исполнение требует не только технических навыков, но и глубокого понимания оркестровки и контекста. Современный флейтовый репертуар требует совершенно иных навыков. Продвинутая техника, импровизация и электроника часто бросают

вызов традиционным представлениям об игре на флейте. Клэр Чейз, сторонница новой музыки, описывает современных флейтистов как «коллаборационистов, исследователей и иногда изобретателей…» [4, с. 38]. В произведениях Саариахо и Берио, исполнителям приходится осваивать разные современные приемы, перкуссионные эффекты и звукоусиление, сохраняя при этом музыкальность. Чейз объясняет, что «эти произведения - не просто техника исполнения, а расширение границ самовыражения и поиск новых способов общения с аудиторией…» [4, с. 39]. В конечном счете, наследие флейты формируется благодаря постоянному диалогу между композитором и исполнителем. От сложных контрапунктов Баха до авангардных саундскейпов Крама - этот инструмент вдохновил бесчисленное множество произведений, которые бросают вызов и расширяют его выразительные возможности. Для исполнителя флейта - не просто инструмент, а инструмент повествования, способный выразить тонкие эмоции и смелые идеи. Как красноречиво говорит современная флейтистка Елена Пиндерхьюз, «флейта – это как голос: она говорит, поет, шепчет. Неважно, играете ли вы Баха или джазовую импровизацию, главное - соединиться с музыкой и найти в ней свой голос…» [4, с. 41]. Путешествие флейты по музыкальной истории показывает ее неизменную способность стимулировать творчество и инновации. От раннего использования в барочном контрапункте до смелых экспериментов в современной музыке - флейта очаровывала и композиторов, и исполнителей. Ее способность передавать широкий спектр эмоций, от неземных до виртуозных, обеспечила ей статус одного из самых завораживающих инструментов в музыкальном лексиконе. Если заглянуть в будущее, то способность флейты к самоизобретению обещает сохранить ее на переднем крае музыкальных исследований, продолжая вдохновлять великих композиторов и исполнителей, воплощая их идеи в жизнь.

Использованная литература:

1. Мликота-Диздаревич М. Роль флейтиста-солиста в XVIII, XIX, XX веках: сравнение качеств и ожиданий. -София: 2021.

2. Райзенвивер А. Дж. Развитие флейты как сольного инструмента от Средневековья до эпохи барокко //Музыкальные предложения. 2011. Т. 2. – №. 1. – С. 2.

3. Фейдер Л. Развитие флейты от доисторических времен до наших дней //Исследования в области гуманитарных и социальных наук. 2018.

4. Халпин Дж. Из секции оркестровой флейты //Flutist Quarterly. 2006. – С. 38–42.

Бану ДАЛИШЕВА
Доцент кафедры “Духовых и ударных инструментов”
Казахской нацианальной консерватории
имени Курмангазы

ФЛЕЙТОВОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ИСТОРИЯ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

В современной яркой музыкальной палитре Казахстана особое место занимает инструментальная музыка. Как известно, традиции игры на различных музыкальных инструментах заложены в казахской культуре с давних времен. Наши предки играли на музыкальных инструментах различных групп – струнных (домбра, кобыз, шертер, жетиген), духовых (керней, сыбызгы, саз-сырнай и др.), ударных (даулпаз, дангыра, дабыл и др.). Все свои чувства – радость, горести, переживания, а также вести или новости в казахском народе передавались при помощи музыкальных инструментов. Подтверждением этого являются бессмертные творения Коркыта, Курмангазы, Даулеткерея, Жамбыла и многих других великолепных кюйши и исполнителей-импровизаторов. Из этого следует, что современная музыкальная культура Казахстана отчасти продолжает традиции, заложенные в устном народном творчестве, а также вобрала в себя и европейские, классико-романтические традиции, вошедшие в XX веке.

В настоящей статье наше внимание будет направлено на изучение зарождения и развития отечественного флейтового искусства.

Так, в начале XX столетия в г. Верном (ныне г. Алматы), начали формироваться первые духовые оркестры при военных штабах, куда были выписаны музыканты-духовики из центральных городов России – Санкт-Петербурга, Москвы, Екатеринбурга и др. В 1935 году в г. Алма-Ате открывается музыкально-драматический техникум, в который были приглашены преподаватели-исполнители на различных духовых инструментах. Так зарождалась духовая школа Казахстана.

Не секрет, что до середины XX века, мировая духовая исполнительская школа по некоторым моментам уступала фортепианной или скрипичной. Этому есть немало причин, и главная из них – отсутствие качественно изготовленных инструментов, а также неокрепшие педагогические традиции и соответственно слабая методическая база.

Казахстанская исполнительская духовая школа берет свое начало только с 1-ой половины XX столетия. Одними из первых исполнителями и преподавателями на духовых инструментах были: флейтисты С. В. Смирнов,

И. П. Коноплев, гобоисты Н. Гизатуллин, В. Г. Добровольский, кларнетисты П. В. Филатов, А. Е. Мовш, фаготист М. Демин, валторнист А. В. Сазонтов, трубач И. В. Круглыхин. Исследованием вопросов казахских национальных музыкальных инструментов занимались многие ученые – А. Жубанов, Б. Сарыбаев, А. Мухамбетова и др. Однако тема становления и развития игры на духовых инструментах европейской группы в Казахстане не становилась объектом внимания ни в трудах музыковедов, ни исполнителей. В данной статье предпринята попытка восполнить образовавшийся пробел. Объектом исследования настоящей статьи стал основатель флейтового класса в Казахстане – Иван Петрович Коноплев, а так же речь пойдет и о первых выпускниках флейтистах, получивших образование и оказавших влияние на развитие флейтового искусства именно в Казахстане.

Как отмечалось ранее, в военных гарнизонах играли музыканты, получившие образование еще в царской России, обучавшиеся у немецких, итальянских и других европейских музыкантов. Так из Германии в Россию попал и Вильгельм Кречман (в России больше известный под именем Василий Васильевич Кречман), впоследствии ставший профессором Московской консерватории. У этого флейтиста, мастерки владеющего инструментом обучались большинство из ныне знаменитых российских флейтистов-виртуозов. Это основатели русской флейтовой школы – В. Цыбин, Ф. Левин, В. Леонов, В. Глинский-Сафронов, Г. Мадатов, Н. Платонов, Ю. Ягудин и многие другие. В число основоположников флейтового исполнительского искусства попал и Иван Петрович Коноплев. Обучаясь у блестящего немецкого виртуоза и одаренного преподавателя В. Кречмана, И. Коноплев перенимает самые лучшие качества своего учителя.

С 1917–1927 годы И. Коноплев работает в Большом театре пиколлистом, а с 1927–1936 годы в Екатеринбургском оперном театре солистом оркестра. В 1936–1947 гг. его приглашают в Азербайджан, где он становится основоположником флейтовой школы Бакинской консерватории.

В 1944 году в Алма-Ате открывается Казахская государственная консерватория, куда в 1947 и был приглашен И. Коноплев. До его появления в Казахстане обучением на профессиональном уровне игре на флейте никто не занимался. В Алма-Ате сразу открылись несколько учебных заведений, направленных на различный уровень обучения. Первыми его учениками стали: Э. Козловицкая, Е. Бреусов, З. Мурзахметова, З. Бакенова, Н. Лискина и позже В. Книтель.

Иван Коноплев, блестяще владевший инструментом, опирался на педагогические достижения русской школы, в которой отличительной

особенностью было направленность на содержание произведения, раскрыть которое было прямой обязанностью исполнителя. Благодаря его педагогическому и исполнительскому стремлению развить в Казахстане флейтовое искусство, появилось огромное количество желающих окунуться в мир прекрасного звучания флейты. Эти «первые ласточки» впоследствии стали прекрасными музыкантами и педагогами, продолжателями казахстанской флейтовой школы. Хотелось бы подробнее остановиться на некоторых из них.

Первой флейтисткой-казашкой, овладевшей игрой на флейте, европейском инструменте, является Зейнеп Мурзахметова. Она родилась 23 марта 1928 года в Костанайской области. В три года она осталась сиротой и была определена в Ташкентский детский дом. В те годы по всей стране существовали школы, техникумы для воспитания будущих музыкантов. Основной контингент данных заведений были зачастую сироты, беспризорники или дети из бедных семей, которых учили играть на различных музыкальных инструментах, в том числе и на духовых. Зейнеп Мурзахметова оставшись сиротой и став воспитанницей детского дома, начала свою музыкальную карьеру как множество ее сверстников.

К сожалению, в истории Казахстана много печальных событий, которым посвящено немало исследований жизни народа в этот период: голод 30-х, лишения и трудности 40-х… Все эти события стойко перенесла на своей судьбе мой педагог – Зейнеп Мурзахметовна Мурзахметова.

С 1947 года З. М. Мурзахметова работала в Казахском государственном симфоническом оркестре. В 1948 году открыла класс флейты в Республиканской специализированной музыкальной школе-интернате для одаренных детей, а в 1957г. школе было присвоено имя замечательной казахской певицы Куляш Байсеитовой, чей уникальный и неповторимый голос стал достоянием казахской оперной музыки. К середине 60-х годов XX века школа имени К. Байсеитовой стала главной «кузницей» начинающих музыкантов. Многие выдающиеся исполнители Казахстана современности являются выпускниками этого учебного заведения.

За 40 лет педагогической деятельности З. Мурзахметова воспитала огромное количество учеников, лауреатов различных конкурсов. Она обладала тонким педагогическим чутьем, умела распознать в мальчишках-непоседах талант, раскрыть природный музыкальный дар и увлечь своей любовью к музыке, инструменту. Уроки проходили в тандеме рассказов о великих музыкантах, композиторах, о содержании тех или иных произведениях и простого процесса исполнительства, т.е. обучения азам ремесла. Многим она заменяла недостающее материнское тепло, так как большинство учеников

проживали в интернате и родителей порой не видели по несколько недель. Окружая заботой, Зейнеп Мурзахметовна вселяла в будущих музыкантов уверенность, и, выходя на сцену мы знали, что она в зале, переживает за нас, и эта мысль как бы окрыляла нас.

З. Мурзахметова – педагог высшей квалификации, отличник просвещения, ветеран – часто вспоминала своего преподавателя И. П. Коноплева, говорила: «Первостепенное значение И. П. Коноплев придавал звучанию инструмента, как одному из главных средств выразительности и исполнительского мастерства. Звук – это главный элемент, с него начинается все остальное. Он утверждал, что музыкантам, играющим на духовых инструментах, прежде всего надо иметь глубокий, полный и красивый звук, а что касается техники пальцев, языка, то это дело – «наживное»».

Флейтовое исполнительство Казахстана сравнительно молодое направление в инструментальном исполнительстве, так как флейта – это музыкальный инструмент, пришедший на казахскую землю извне, но получивший широкое распространение и признательность. Однако среди всех духовых инструментов флейта занимает лидирующую позицию. Это один из самых виртуозных и технически усовершенствованных инструментов семейства духовых. В ее исполнении блестяще звучат гаммообразные пассажи в быстрых темпах, широкие скачки и различные трели.

Флейта используется во всех произведениях композиторов Казахстана. В партитурах ей часто выпадает роль солирующего инструмента. Этому способствует органичное развитие преподавательской и исполнительской деятельности флейтистов. В связи с растущей популярностью флейты, композиторы Казахстана все чаще используют этот инструмент для сольного звучания. И яркий тому пример Валерий Адольфович Книтель – один из последних студентов И. П. Коноплева, занявший после его смерти в 1966 году место преподавателя в Казахской государственной консерватории им. Курмангазы, и вплоть до 1987 года ведший активную преподавательскую, а главное, и исполнительскую деятельность. Благодаря его виртуозному владению инструментом, активной пропаганде музыки казахстанских композиторов, мы получили в наследие огромное количество произведений, специально написанные для этого талантливого преподавателя и прекрасного исполнителя. Не секрет ему посвящали произведения для флейты такие композиторы как: Еркегали Рахмадиев, Газиза Жубанова, Куддус Кужамьяров, Тлес Кажгалиев, Нагим Мендыгалиев, Сыдык Мухамеджанов, Анатолий Бычков, Виктор Миненко, Санат Кибирова, Аида Исакова и многие другие.

Он сделал переложения для флейты народных песен казахского народа, а также аранжировал отрывки из симфонической музыки Евгения Брусиловского, Бориса Ерзаковича, Куддуса Кужамьярова и других композиторов Казахстана. За свою 20-ти летнюю преподавательскую деятельность в стенах альма-матер – консерватории им.Курмангазы, Валерий Книтель воспитал и обучил целое поколение флейтистов, лауреатов различных конкурсов, многие из которых стали гордостью нашей страны! Один из них – Кайрулла Жумакенов.

В 1979 году, после окончания консерватории в классе доцента кафедры В.А. Кнителя, К. Жумакенов остается на преподавательскую деятельность. Через год кафедра рекомендует перспективному музыканту продолжить обучение в аспирантуре Московской консерватории имени П.И. Чайковского. В 1982 году К. Жумакенов начинает свой триумфальный путь преподавателя и концертного исполнителя. Еще являясь студентом В.А. Кнителя, К. Жумакенов поражал своей изысканной манерой исполнения, виртуозным блеском владения техникой. Конечно же, его мастерство не могло остаться незамеченным.

Композиторы Казахстана специально для него писали свои произведения, среди которых: «Желдирме», «Уршык» Балнур Кыдырбек, 5 пьес «Калейдоскоп» Санат Кибировой, «Косбасар» Ермурата Усенова, «Три фрагмента» Бейбута Дальденбая, «Гаухар» Серика Еркимбекова, «Дервиш» Серика Абдинурова и мн. др.

Исполнительское мастерство, безупречное владение инструментом, тонкая нюансировка и стремление к наиболее полному раскрытию музыкально-художественных образов – вот визитная карточка первого казахстанского виртуоза, талантливого, образованного и содержательного педагога, вдумчивого методиста, безвременно ушедшего, но оставившего нам в наследие шедевры казахстанской инструментальной музыки. До сегодняшнего дня ни один флейтист, и даже больше, ни один духовик-инструменталист, не достиг того исполнительского совершенства, не дал того огромного количества сольных концертов по всему Казахстану, которое успел дать за свою недолгую жизнь Кайрулла Акрамашевич Жумакенов. Его творчество оставило колоссальный след и незаменимый вклад в жизнь каждого флейтиста, в культуру Казахстана.

Как уже говорилось ранее, флейтовая школа Казахстана основывалась на классико-романтической музыкальной традиции, которая ориентировалась на творчестве и методических пособиях Иоганна Кванца и Вильгельма Поппа, а в дальнейшем нашло продолжение своего развития в российских методиках В. Цыбина, Б. Тризно, Н. Платонова, Ю. Должикова. Современное же казахстанское флейтовое исполнительство, ориентируясь на мировые

тенденции французских, английских и американских традиций, получило стремительное развитие. В репертуаре современных казахстанских исполнителей флейтистов все чаще стали появляться произведения современных французских, английских, японских композиторов прошлого столетия. Надо отметить, что на протяжении последних двадцати, тридцати лет современная мировая духовая школа сделала огромные успехи в своем развитии. Значительно обогатился репертуар, сделаны переложения скрипичных, фортепианных произведений разных эпох. Флейтовый репертуар (в числе первых в сравнении с другими духовыми инструментами) пополнился прекрасными шедеврами инструментальной музыки и вследствие этого, расширились технические возможности инструмента.

В XIX столетии флейтовый репертуар строился в основном на салонно-романтических произведениях немецких композиторов, сейчас репертуар флейтистов блистает великолепными произведениями Э. Вареза, Э. Карг-Элерта, Е. Боцца, А. Жоливе. Казахстанское флейтовое исполнительство активно развивается и чутко отвечает современности. Появившаяся книга Харви Соллбергера «Новая флейта» посвящена проблемам современного исполнительства. Работа немецкой флейтистки Карин Ливайн «Современная техника игры на флейте» раскрывает богатый потенциал звучания и пути освоения новых возможностей этого прекрасного инструмента. Сложно переоценить роль казахстанских флейтистов в создании отечественной исполнительской и педагогической школы, однако нельзя не сказать о влиянии на нашу отечественную флейтовую школу исполнительских и педагогических открытий французских музыкантов-флейтистов. Востре-бованность флейтовой музыки в XX веке и высокий уровень исполнителей французской школы, как Поль Таффанель, Филипп Гобер, Марсель Моиз и др. дало новый виток в развитии и возможностях флейтового исполнитель-ства не только в Казахстане, но и во всем мире.

В заключении хотелось бы отметить, что благодаря энтузиазму казахстанских флейтистов, их преданности своему делу, развитию педагогического процесса, культура флейтового исполнительства находится в русле мировых тенденций. Таким образом, принимая во внимание исторические, а так же теоретические сведения, можно смело сказать, что казахстанская школа флейтового исполнительства, взяв свое начало с 1944 года в связи с открытием Казахской государственной консерватории имени Курмангазы, гармонично развивается и совмещает лучшие направления российской, немецкой и французской школ на современном этапе.

Использованная литература:

1. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] гл. ред. Ю. В. Келдыш. -Москва: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982.

2. Нуралы Т. К. Штрихи к портретам – очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. -Алматы: 2008. 114 стр.

3. Интервью с З. М. Мурзахметовой. Ноябрь, 2015 года.

Jahongir JAMILOV
O‘zbekiston Respublikasi Harbiy aviatsiya instituti Madaniyat markazi boshlig‘i

HARBIY MUSIQIY MEROS VOSITASIDA YOSHLARNI IJTIMOIY FAOL HAYOTGA YO‘NALTIRISH

Zamonaviy ijtimoiy taraqqiyot sharoitida yosh avlodni har tomonlama yetuk, ongli, ijtimoiy mas’uliyatli va faol shaxs sifatida shakllantirish davlat siyosatining ustuvor yo‘nalishlaridan biri hisoblanadi. Bu jarayonda ma’naviy-ma’rifiy tarbiya vositalari, xususan, musiqiy san’atning, ayniqsa, harbiy musiqiy merosning ahamiyati beqiyosdir. Harbiy musiqiy asarlar tarixan xalq ruhiyatining, milliy o‘zlik va g‘ururning, shuningdek, vatanparvarlik va fidoyilik timsolining badiiy aksidir. Ular nafaqat estetik didni shakllantiradi, balki shaxsiy va ijtimoiy qadriyatlarni mustahkamlashga xizmat qiladi.

Pedagogik, sotsiologik va madaniyatshunoslik nuqtayi nazaridan harbiy musiqiy meros tarixiy-madaniy hodisa bo‘lib, unda milliy ong, ijtimoiy birlik va fuqarolik pozitsiyasi musiqiy obrazlar orqali ifodalanadi [1; 41]. Ushbu meros yoshlar ongida ijtimoiy motivatsiyani kuchaytirish, fuqarolik ongini uyg‘otish, ijtimoiy faollikni shakllantirishda ta’sirchan kommunikativ vosita sifatida qaralmoqda. Shu bilan birga, musiqaning psixologik-ta’sirchanlik xususiyati uning ta’lim va tarbiyaviy funksiyalarini yanada kuchaytiradi.

Musiqa pedagogikasi nazariyasiga ko‘ra, harbiy musiqaning asosiy vazifalaridan biri axloqiy-ruhiy tarbiyani amalga oshirishdir [2; 178]. Aynan shu musiqiy janr yosh avlod qalbida Vatanga sadoqat, milliy birlik, ijtimoiy mas’uliyat va hayotiy faollikni shakllantirishga yo‘naltirilgan. Shuningdek, harbiy musiqa madaniy meros sifatida ijtimoiylashtiruvchi kuchga ega bo‘lib, o‘quvchi-yoshlarni ijtimoiy institutlar faoliyatiga ongli ravishda qo‘shilishga undaydi.

Shu nuqtayi nazardan olib qaralganda, harbiy musiqiy merosni yoshlar tarbiyasiga innovatsion yondashuvlar asosida joriy etish, uni zamonaviy ta’lim-tarbiya tizimining integrativ elementi sifatida talqin qilish zarurati ortib bormoqda.

Mazkur maqola aynan shu yo‘nalishda harbiy musiqaning ijtimoiy faollikni rivojlantirishdagi pedagogik va estetik imkoniyatlarini tahlil qilishga qaratilgan.

Harbiy musiqiy meros bu – tarixiy shakllangan, xalqning harbiy-siyosiy hayoti, vatan himoyasi, jasorat va g‘urur timsollarini aks ettiruvchi musiqiy-madaniy hodisa bo‘lib, u ijtimoiy-madaniy va estetik qadriyatlar tizimini o‘zida mujassamlashtiradi. Bu meros tarkibiga marshlar, harbiy orkestr asarlari, qo‘shiqlar, vokal-instrumental kompozitsiyalar, tantanali gimnlar hamda urush yillariga oid xalq og‘zaki ijodi namunalarining musiqiy shakllari kiradi. Harbiy musiqa yosh avlodga faqat estetik zavq ulashmasdan, balki ularning ruhiy holati, ijtimoiy ong va ma’naviy pozitsiyasiga ta’sir ko‘rsatish orqali ularni faol fuqarolik hayotiga yo‘naltiradi. Harbiy musiqaning sotsial-funksional xususiyatlari orasida quyidagilar alohida ahamiyatga ega:

mobilizatsion funksiya – yoshlarni ichki, ruhiy holatga tayyorlash, tashabbuskorlik va harakatga undash;

identifikatsion funksiya – milliy, tarixiy va fuqarolik o‘zligini anglashga xizmat qilish;

tarbiyaviy funksiya – axloqiy-ruhiy sifatlarni shakllantirish, mas’uliyat hissini kuchaytirish;

integratsion funksiya – musiqiy meros orqali ijtimoiy institutlar bilan shaxs o‘rtasidagi bog‘liqlikni kuchaytirish [3; 98].

Yoshlarni ijtimoiy-faol hayotga yo‘naltirish jarayoni ularning ijtimoiy ong, axloqiy qarashlar, fuqarolik motivatsiyasi, ijtimoiy-madaniy kompetensiyalar va estetik-intellektual salohiyatini shakllantirish bilan uzviy bog‘liq. Harbiy musiqa aynan ushbu jarayonlarda kuchli vosita sifatida namoyon bo‘ladi. Psixo-pedagogik tadqiqotlar ko‘rsatadiki, musiqiy ta’sir, ayniqsa, harbiy janrdagi asarlar kishining psixomotor tizimiga, emotsional holatiga bevosita ta’sir etadi va bu orqali motivatsion faollikni oshiradi. Harbiy marshlarning ritmik tuzilmasi, tantanali kuylarning dinamikasi, g‘alaba kayfiyatini ulug‘lovchi qo‘shiqlarning mazmuni yoshlarni ruhlantiradi, ularda vatanga sadoqat, burchni bajarishga tayyorlik, ijtimoiy mas’uliyat hissini kuchaytiradi.

O‘zbekiston Respublikasi Qurolli Kuchlari va harbiy orkestrlar tomonidan ijro etilayotgan musiqiy asarlar – “Vatan marshi”, “O‘zbekiston marshi”, “Harbiy tantana marshi” kabi kuylar yoshlar ongida harbiy xizmatga bo‘lgan hurmatni oshiradi, milliy qadriyatlar va tarixiy xotirani anglashga zamin yaratadi. Yoshlarni ijtimoiy faollikka undashda musiqiy tarbiya jarayonini rejalashtirilgan, maqsadli va tizimli yondashuv asosida tashkil etish lozim. Bu borada quyidagi metodik yondashuvlar o‘zini oqlagan:

- interaktiv musiqiy mashg‘ulotlar (diskussiya, debat va loyihaviy faoliyat bilan uyg‘unlashtirilgan darslar);

- harbiy musiqa to‘garaklari (orkestr, vokal-ansambl, harbiy-badiiy jamoalar faoliyati);

- audio-vizual vositalar asosida tahliliy tinglash (harbiy musiqiy asar mazmuni va semantik tahlili);

- performativ yondashuv (harbiy musiqa orqali badiiy ifoda va sahnalashtirish vositasida tarbiya).

Shuningdek, umumta’lim muassasalari hamda kasb-hunar ta’limi tizimida harbiy musiqa merosini asoslangan holda o‘quv dasturlariga kiritish, musiqa fanlarini vatanparvarlik va milliy g‘ururni shakllantirish vositasiga aylantirish dolzarb masaladir.

Harbiy musiqa san’atining ijtimoiy hayotdagi roli va yoshlar ongiga ko‘rsatadigan estetik ta’sirchanlik kuchi san’atshunoslik fanida funksional-estetik, semantik-strukturaviy, genezisli-kontekstual yondashuvlar asosida talqin qilinadi. Harbiy musiqa asarlari shakl va mazmun jihatidan o‘ziga xos bo‘lib, unda ritm, dinamika, intonatsion yetakchilik va orkestrlashtirish texnikasi orqali ideologik ezgu g‘oyalar, milliy birlik, vatan himoyasi, sadoqat va jasorat singari tushunchalar musiqiy obrazlarda badiiy ifodasini topadi.

San’atshunoslik tahlili shuni ko‘rsatadiki, harbiy musiqa janri o‘zining intonatsion dramatizmi, marsh ritmikasiga asoslangan formasi, tonal barqarorlik va modal diatonikaga asoslangan ohanglari bilan muayyan psixo-emotsional holatni, ya’ni ruhiy ko‘tarinkilik, qat’iyatlilik, g‘alabaga ishonch kabi hissiy holatlarni uyg‘otadi. Ayniqsa, XX asrning ikkinchi yarmi va XXI asr boshlariga oid O‘zbekiston harbiy musiqasi namunalarida bu elementlar ancha aniqlik bilan aks etadi. Masalan, “Vatan marshi” yoki “O‘zbekiston marshi” kabi asarlarning orkestr tahlilida diapazonli leytmotivlar, ritmik ostinato, brass guruhining dominanti va perkussion vositalar orqali kuchaytirilgan urg‘ular asosida vujudga kelgan musiqiy dramaturgiya kuzatiladi. Bunday estetik yechimlar yosh tinglovchi ongida obrazli idrokni kuchaytiradi va san’atning ideologik yukini intuitiv ravishda yetkazishga xizmat qiladi. Shuningdek, harbiy musiqa nafaqat janr sifatida, balki milliy musiqiy identitetni aks ettiruvchi madaniy kod sifatida ham o‘rganiladi. Harbiy asarlarda xalq kuylarining elementlari – maqom fragmentlari, doira va nog‘ora kabi an’anaviy ritmik vositalar, xalq ohanglarining variantlari modern orkestr texnikasi bilan sintez qilinib, milliy ruh va zamonaviy estetik mezonlar o‘rtasida muvozanat hosil qilinadi. Bu san’atda postfolklorik transformatsiya jarayonining yaqqol ifodasidir. Shuningdek, harbiy musiqaning vizual-kommunikativ xususiyatlarini ham e’tiborsiz qoldirib bo‘lmaydi. Orkestrlar tomonidan ijro etiladigan musiqalar tantanali marosimlar, davlat bayramlari, harbiy paradlar kabi ommaviy-madaniy muhitda

sahna harakati, formadagi intizom, harakat bilan uyg‘unlashib, sinestezik (ko‘rish va eshitish orqali idrok etiluvchi) ta’sir kuchini oshiradi. Bu holatda musiqa reprezentativ san’atga aylanadi va yosh auditoriyani musiqiy obraz orqali ijtimoiy faollikka da’vat etadi [4; 81].

Harbiy musiqaning yoshlar hayotidagi estetik funksiyasi, demakki, kataraktik, katarsis darajasidagi kechinmalarni yuzaga chiqarish bilan belgilanadi. Bu musiqiy janr orqali hosil bo‘lgan kechinmalar faqat hissiy ko‘tarinkilik emas, balki tarixiy ong, milliy xotira va hayotiy pozitsiyani badiiy shaklda anglashning ifodasidir. Harbiy musiqaning ushbu kuchli estetik ta’sirchanligi san’atshunoslikning zamonaviy yo‘nalishlarida – semiotik san’at tahlili, musiqa sotsiologiyasi, intonatsion analiz orqali tadqiq qilinmoqda. Harbiy musiqa janri yoshlar ongiga bevosita estetik ta’sir o‘tkazuvchi, milliy ruhiy holatni uyg‘otuvchi, ijtimoiy xotirani jonlantiruvchi kuchga ega bo‘lib, bu san’at turi yosh auditoriyani ijtimoiy-faol hayotga jalb etishda muhim madaniy vosita sifatida qaralishi lozim.

Yuqoridagi ilmiy-nazariy tahlillar asosida xulosa qilish mumkinki, harbiy musiqiy meros nafaqat tarixiy-badiiy boylik, balki zamonaviy yoshlar uchun axloqiy-estetik orientir, madaniy kommunikatsiya vositasi va ijtimoiy identifikatsiyani shakllantiruvchi san’at shakli sifatida ahamiyat kasb etadi. Ushbu janrda yaratilgan musiqa namunalarining intonatsion-strukturaviy xususiyatlari, marsh ritmikasi, tonal kuchayishlar va musiqiy dramaturgiyadagi dinamik kontrastlar orqali yosh auditoriyada ruhiy barqarorlik, fuqarolik pozitsiyasi, vatanparvarlik hissi, milliy g‘urur kabi psixo-emotsional va ijtimoiy-estetik kechinmalarni shakllantirish imkoniyati mavjud. Harbiy musiqa, ayniqsa, orkestr janridagi namunalar san’atshunoslik nuqtayi nazaridan funksional-estetik tizim sifatida namoyon bo‘lib, unda semantik qatlam (matn va obrazlar orqali ideya uzatilishi), akustik-intonatsion qatlam (musiqiy til orqali estetik kechinmalar) va vizual-reprezentativ qatlam (sahnaviy ijro va harakat uyg‘unligi) kompleks tarzda faoliyat yuritadi. Bu jihatlar uni yoshlarni ijtimoiy faollikka yo‘naltirishda yuqori samaradorlikka ega san’at vositasiga aylantiradi. Xulosa tariqasida quyidagi fikrlarni alohida ta’kidlash mumkin:

- harbiy musiqiy meros bu – milliy madaniyatning kodlangan badiiy shakli bo‘lib, yoshlar ongida tarixiy xotira, milliy birlik va fuqarolik mas’uliyatini uyg‘otadi;

- mazkur janr musiqiy san’atning boshqa turlariga nisbatan yuqori emotsional-kommunikativ salohiyatga ega bo‘lib, yoshlarni ijtimoiy-faol hayotga undashda ta’sirchan vosita sifatida xizmat qiladi;

- harbiy musiqa san’atining akustik-semiotik strukturalari yosh auditoriyada intonatsion identifikatsiya jarayonini kuchaytiradi, ya’ni yoshlar bu musiqani “o‘zining” deb qabul qiladi;

- san’atshunoslik yondashuvi asosida tahlil qilinganda, harbiy musiqa estetik ruhlantiruvchi vosita sifatida qaralib, unda musiqiy shakl bilan ijtimoiy mazmun o‘zaro uyg‘unlashadi;

- harbiy musiqa vositasida tarbiyaviy va estetik jarayonlarni uyg‘unlashtirish yoshlarni nafaqat ijodiy, balki ijtimoiy jihatdan ham yetuk shaxs sifatida shakllantirishga xizmat qiladi.

Demak, harbiy musiqa bu yoshlar uchun madaniy-estetik identifikatsiya, ijtimoiy motivatsiya va ma’naviy yuksalishning universal vositasidir. Uni chuqur san’atshunoslik asosida tahlil qilish va amaliy faoliyatga joriy etish orqali ijtimoiy faollik, fuqarolik ongi va milliy qadriyatlarga sodiqlikni musiqiy yo‘l bilan shakllantirish mumkin.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Hasanov O. Military Music in Uzbekistan: A Cultural and Artistic Review / O. Hasanov // Central Asian Music Studies. 2023. – Vol. 2, No. 1. – P. 33–47.

2. Филиппов В. М. История и теория военной музыки / В. М. Филиппов. -Москва: “Воениздат”, 2012. – 240 с.

3. Назаров К. Музыкальное искусство и молодежь: воспитательные аспекты / К. Назаров. -Ташкент: “Фан”, 2017. – 168 с.

4. Саидова Д. М. Влияние военной музыки на формирование патриотического сознания молодежи / Д. М. Саидова // Вестник искусствоведения. 2021. – № 3 (45). – С. 78–84.

Дана ЖУМАБЕКОВА
Доктор искусствоведения,
профессор Казахского национального
университета искусств им. К. Байсейитовой,
отличник культуры РК

УАЛБАЙ НУСУПОВ – ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ КАЗАХСКОЙ ССР, ДИРИЖЕР, ПРОФЕССОР АЛМА-АТИНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КУРМАНГАЗЫ

Уйалбай Нусупов (1921–2005) является одним из основоположников духовой школы Казахстана, участник Великой Отечественной войны, Заслуженный артист КазССР, профессор.

Ему повезло в том, что около тринадцати лет (1968–1981) он заведовал кафедрой духовых и ударных инструментов в Алма-Атинской государственной

консерватории имени Курмангазы. Современники его помнят как разносторонне талантливого музыканта-исполнителя, дирижера, педагога, вошедшего в историю национальной культуры одним из создателей ее школы на фаготе.

«В 50-е годы спектр исполнительских специализаций кафедры значительно расширяется новыми направлениями подготовки, благодаря появлению в ее составе кларнетистов А. Е. Мовш и П. В. Филатова, фаготиста У. Н. Нусупова [1, с. 176].

Мне посчастливилось вместе с Уйалбай Нусуповичем Нусуповым работать в консерватории (около двадцати лет), где я преподавала на кафедре струнных инструментов (с 1979 года).

Мои родители дружили с семьей Нусуповых, которые в то время жили в одном доме на проспекте Абая. Вместе с известным флейтистом, профессором Кайрулла Жумакенов, его зятем, я училась во время прохождения стажировки в Московской консерватории имени П.И. Чайковского. Позднее Кайрулла был приглашен в Астану и стал основателем кафедры духовых и ударных инструментов (1998–2002) в Казахской национальной академии музыки (ныне КазНУИ). Аудио-записи в его исполнении вошли в «золотой фонд» Казахского радио и телевидения.

Волею судьбы на долю Уйалбая Нусупова выпали тяжелые испытания. В 1930-е годы прошлого века гонимый нуждой, переживший голод и холод, он оказался в Киргизии и там получает первоначальное образование.

В 1939 году его как детдомовца направляют на учебу в Московское музыкальное училище имени Ипполита-Иванова [2, с. 29]. В 1941 году Уйалбай добровольцем уходит на фронт – пулеметчиком, окончив в Ташкенте военное училище. После победы Великой Отечественной войны Уйалбай Нусупов продолжил обучение в Московской консерватории имени П. И. Чайковского (1946–1951) в классе профессора, фаготиста И. О. Костлана.

В 1951 году он завершил ее по двум специальностям («фагот» и «дирижирование») как первый казах-духовик из большого количества выпускников. Особо подчеркнем то, что он прошел отличную школу оркестрового и ансамблевого исполнительства.

Профессор У. Нусупов пополнял репертуар не только для фагота собственными переложениями западноевропейской, русской и казахской музыки, но и для камерного оркестра.

В Алма-Ате со дня основания Государственного камерного оркестра казахского радио и телевидения (фактически первого в Средней Азии) профессор, Заслуженный артист КазССР Уйалбай Нусупов был назначен его

главным дирижером и художественным руководителем (1964–1973). Этот коллектив осуществил ряд уникальных аудио-видеозаписей сочинений разных эпох и стилей и, в особенности, произведений композиторов Казахстана.

Архивные источники свидетельствуют о том, что первоначальный состав Государственного камерного оркестра казахского радио и телевидения состоял из 22 исполнителей: 9 скрипачей, 3 альтиста, 3 виолончелиста, 1 контрабасист, чембало, гобой, кларнет, фагот, 2 валторниста.

В репертуаре молодого коллектива звучали не только произведения Баха, Вивальди, Корелли, Генделя, Перселла, Габриели, но сочинения известных композиторов Казахстана – Е. Брусиловского, М. Тулебаева, Л. Хамиди, В. Великанова, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, К. Кужамьярова, К. Мусина.

Своеобразием этого камерного оркестра казахского радио и телевидения было то, что 80 – 90 % его состава преобладали *представители коренного этноса.* На первоначальном этапе его становления подобный фактор считался весьма впечатляющим и в какой-то мере естественным явлением.

Камерный оркестр под руководством дирижера У. Нусупова гастролировал в Москве, Ленинграде (Санкт-Петербурге), Ташкенте, Ереване, Душанбе. Незабываемые выступления мастеров искусств Казахстана во Дворце съездов в Москве утвердили его первых успех.

В концертах и записях этого коллектива в качестве солистов принимали участие выдающиеся исполнители. Это – народные артисты СССР, певцы Бибигуль Тулегенова, Ермек Серкебаев, Алибек Днишев, народные артисты Республики Казахстан – виолончелист Джамбул Баспаев и трубач Юрий Клушкин, заслуженные деятели РК гобоист Темир Ткишев и скрипач Арал Байсакалов,

У. Нусупов скрупулезно работал над культурой оркестрового ансамбля, достижением чистоты интонационного строя, выразительностью единого штриха и общей динамики.

Уйалбай Нусуповичу принадлежат такие труды, как «Сборник пьес для фагота», «Программа специального класса для фагота для 1-2 подготовительных курсов консерватории», «Оркестровые трудности для фагота из произведений композиторов Казахстана», переложения для оркестра казахских народных инструментов «Сюиты на казахские народные темы для оркестра русских народных инструментов» Д.Ф. Салиман-Владимирова и другие. Его яркий талант проявился и в педагогической деятельности. Среди его учеников – лауреаты межреспубликанских конкурсов И. Казиев, Е. Садвакасов, С. Далишев, Н. Айгалкаев, а также заслуженный артист Республики Казахстан Ю. Лукичев.

Вся жизнь Заслуженного артиста КазССР, профессора Уйалбая Нусупова стала ярким примером служения музыкальной культуре независимого Казахстана.

Каждый концерт Государственного камерного оркестра казахского радио и телевидения становился заметным художественным событием в республике. Уйалбай Нусупов был новатором, впервые решившись исполнить камерно-инструментальные произведения молодых композиторов Казахстана.

Использованная литература:

1. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы; под общ. ред. Ж. Я. Аубакировой. -Алматы: «Asu anima», 2004. – 304 с.

2. Нуралы Т. К. Штрихи к портретам. Очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. / Автор и составитель Нуралы Т. К. -Алматы: «Онер», 2008. – 116 с.

Дана ЖУМАБЕКОВА
Доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Мадина КАПЕУ-КОХАНОВА
Доцент КазНУИ

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР (БАКАЛАВРИАТА) КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ

Кафедра духовых и ударных инструментов Казахского национального университета искусств имеет богатую творческую историю.

За 27-летний период в его стенах сформировались свои уникальные педагогические традиции, которые не только преемственно развивают опыт отечественного профессионального музыкального образования, но и обогащаются теоретическими и практическими методами организации учебного процесса западных стран.

Пятиступенчатая система образования КазНУИ включает в себя школу – колледж – бакалавриат – магистратуру – докторантуру в единой структуре, синтезирующим фактором которой является взаимосвязанность уровней обучения.

Педагогический коллектив кафедры духовых и ударных инструментов гордится своим первым заведующим, лауреатом международных конкурсов, профессором по классу флейты Кайруллой Акрамашевичем Жумакеновым [1, с. 11]. В Астану он приехал по приглашению ректора КазНУИ народной

артистки РК, профессора Айман Кожабековны Мусахаджаевой возглавить кафедру духовых и ударных инструментов. «Работа и большая ответственность заведующего кафедры заключалась в том, чтобы подобрать специалистов и сплотить коллектив, создать благоприятные условия для работы преподавателей, заполнить классы духовых инструментов учениками и студентами, организовать учебный процесс. Благодаря его авторитету и организаторским способностям кафедра сформировалась из лучших квалифицированных музыкантов-духовиков республики», – пишет Е. Мамырбаев [2, с. 13].

На современном этапе развития профессиональной мобильности в сфере исполнительского искусства преподаватели кафедры активно вовлечены в процесс на установление взаимовыгодного сотрудничества с деятелями искусства Казахстана и стран ближнего зарубежья [3].

Духовой оркестр высшей ступени (бакалавриат) КазНУИ состоит из числа студентов I–IV курса кафедры духовых и ударных инструментов. Он принимает активное участие в общественной жизни университета.

Специфика студенческого оркестра заключается в постоянном, ежегодном обновлении его состава, когда одни учащиеся выпускаются, а другие только начинают постигать азы оркестровой игры.

Именно от руководителя этого коллектива зависит многое, как организовать и заинтересовать молодых оркестрантов зазвучать в едином «организме», таком как духовой оркестр.

Дирижер добивается от коллектива не только слаженной игры всех групп, чистого выразительного интонирования, но и показа органичного сочетания различных тембров звучания медных и духовых инструментов. В партитуре их насчитывается 10 видов, где каждый голос (инструмент) делится на группы. Особенность и уникальность духового оркестра ярко проявляется в процессе подготовки и исполнении концертной программы в закрытых концертных залах или на открытом воздухе (пленэрная музыка).

Как показывает практика, репертуар оркестра КазНУИ разноплановый, включает духовую музыку композиторов разных времен, стран и направлений. Сегодня оркестр представляет программу, выходящую за рамки студенческого учебного репертуара, что говорит о возросшем профессиональном уровне молодого коллектива.

В концертах духового оркестра выступают не только студенты, но и преподаватели разных кафедр: вокала, дирижирования, эстрады, актерского мастерства.



Духовой оркестр высшего звена КазНУИ активно принимает участие на торжественных мероприятиях университета, например, на 25-летнем юбилее КазНУИ, Днях Независимости Республики, а также в общественных и благотворительных мероприятиях города Астаны.

Ниже перечислим концерты духового оркестра ВУЗа с 2016 по 2025 годы: «Памяти Ф. Синатры» (ноябрь, 2016); участие в праздничном концерте, посвященном Дню Первого Президента (концертный зал «Астана», декабрь 2016), праздничный концерт к 72-летию Победы в ВОВ «Песни военных лет» (май, 2017); Участие духового оркестра в Торжественном мероприятии Дня Победы ВОВ в Доме инвалидов и престарелых людей. (ежегодно); участие в проведении концерта на «Последний звонок» в школе и колледже КазНУИ совместно с духовым оркестром колледжа (май, 2017); участие духовых оркестров КазНУИ на I – II Республиканском параде молодежных ансамблей и оркестров (май 2017, июнь 2018).

Особый интерес вызвали концерты духового оркестра с участием представителей посольств Америки, Англии, Японии, Македонии «Happy Birthday, Astana» (концертный зал «КазМедиа», июнь-июль 2018).

Концерты «Саундтрек–2017» и «Саундтрек–2018» прошли с большим успехом. Отметим, выступление духового оркестра на торжественном открытии II Международного студенческого кинофестиваля «Ушкын» (концертный зал Жамбыла Жабаева, апрель, 2019).

В 2019–2020 учебном году, в рамках «Года молодежи» при поддержке администрации КазНУИ в целях профориентации и популяризации оркестр успешно гастролировал по городам Казахстана (Караганда, Семей, Павлодар, Жанаозен, Актау), где ведущие преподаватели кафедры проводили мастер-классы и творческие встречи. В декабре 2019 года на открытии XV Международного детского конкурса «Астана-Мерей» по номинациям духовые и ударные инструменты, духовой оркестр Вуза выступил с сольным концертом «Парад солистов».



В течении трех последних лет (2023–2025) состоялись следующие мероприятия: гастроли и профориентационная работа по городам Северо-Восточного региона Казахстана (Петропавловск, Кокшетау, Караганда, Павлодар, Семей, Оскемен); участие духового оркестра в Отчетном концерте КазНУИ (театр оперы и балета «Астана Опера»); сольный концерт духового оркестра в рамках I Республиканского конкурса на духовых инструментах имени К. Жумакенова (концертный зал «Конгресс-Холл», Астана); гастроли и профориентация работа по городам Западного Казахстана: Рудный, Актобе, Уральск, Жанаозен, Актау (декабрь, 2024); с большим успехом прошел концерт духового оркестра с участием талантливых тромбонистов – солиста Большого театра России, студента Московской консерватории Д.Жексембай и студента колледжа КазНУИ А.Мамырбаева (концертный зал национального Военно-патриотического центра Министерства обороны РК, ноябрь, 2024); концерт духового оркестра под названием «Музыка Победы» посвящен к 80-летию Победы Великой Отечественной войны (концертный зал национального Военно-патриотического центра Министерства обороны РК, май 2025).

Духовой оркестр КазНУИ – это творческий, сплоченный коллектив, состоящий из талантливых и перспективных молодых музыкантов.



Дирижер духового оркестра (бакалавриата) КазНУИ – лауреат международных конкурсов, доцент кафедры духовых и ударных инструментов, лауреат Международных и Республиканских конкурсов, декан факультета «Оркестровое исполнительство» Ербол Нурбулатович Мамырбаев.

Активную творческую работу с этим коллективом совместно с дирижером Е.Н.Мамырбаевым проводит молодой, талантливый дирижер, магистрант КазНУИ Мұхаммед Муса.

Муса Мұхаммед Эдил угли – дирижёр, музыкант, педагог, чья творческая карьера органично сочетает традиции казахской музыкальной школы и современные подходы к оркестровому искусству

Своё музыкальное образование Мұхаммед Муса начал в детской музыкальной школе им. Мурата Оскенбаева Мангистауской области города Жанаозен по классу баяна[11]. В 2018 году он получил диплом бакалавра искусств по специальности «оркестровое дирижирование», а в 2020 году завершил магистратуру в этой же области.



Мұхаммед Муса принимал участие в различных международных конкурсах: лауреат I премии на Международном конкурсе молодых дирижёров в Петрозаводске (Россия, 2018) и III премии (Россия, 2014).

С 2020 года он работает по специальности «Дирижирование» в Казахском национальном университете искусств им. К.Байсейітовой. Мұхаммед Муса активно ведёт концертную и педагогическую деятельность, организуя и проводя масштабные творческие проекты и гастрольные туры.

[11] С 2010 по 2014 года учился в колледже Казахского национального университета искусств на кафедре «Кобыз и русских народных инструментов», получил диплом артиста ансамбля и оркестра, а также преподавателя и руководителя оркестра народных инструментов. Профессиональный путь Мұхаммеда Муса включает работу в Государственной академической филармонии города Астаны (с 2017 по 2019) был дирижёром духового оркестра. В 2018 по 2022 года был главным дирижёром эстрадно-симфонического оркестра «Астана» при ГККП дворце «Жастар».

Среди наиболее ярких его проектов – концерты, посвящённые юбилеям Нургисы Тлендиева и Фрэнка Синатры, музыкальным шедеврам Астора Пьяццоллы и Леонарда Бернстайна («WEST SIDE STORY»), а также тематические программы: «Soundtrack» и гастроли студенческого духового оркестра по регионам Казахстана.

Мұхаммеда Муса проходил мастер-классы у признанных мастеров дирижирования: Юрия Симонова, Лиора Шамбадала, Александра Сладковского, Юрия Ткаченко. Его творческий стиль отличает сочетание академической точности и живой эмоциональной энергии, которую он передаёт своим коллективам и слушателям.

Духовой оркестр (бакалавриат) КазНУИ находится в творческом поиске, создает новые проекты с элементами шоу и дефиле.

Использованная литература:

1. Сапарова Н.М. Кайрулла Жумакенов – основатель кафедры духовых и ударных инструментов КАзНАМ//Материалы научно-практической конференции «Музыкальное образование на струнных, духовых и ударных инструментах в прошлом, настоящем и будущем: историко-теоретические и методические аспекты» факультета «Оркестровое исполнительство»в рамках 25-летия КазНУИ (17 марта 2023 года). -Астана: «Булатов А.Ж» ЖК (ИП), 2023. – С. 11-14.

2. Мамырбаев Е.Н. О становлении кафедры духовых и ударных инструментов КазНУИ (к 25-летнему юбилею)//Материалы Межд. научно-практ. конференции «Музыкальное образование на струнных, духовых и ударных инструментах в прошлом, настоящем и будущем: историко-теоретические и методические аспекты» факультета «Оркестровое исполнительство» (19 апреля 2024 года). -Астана: «Булатов А.Ж.» ЖК (ИП), 2024. – С. 13-20.

3. Кафедра духовых и ударных инструментов. Казахский национальный университет искусств (книга-альбом). -Астана: «Дагмар», 2023. – С. 63-72.

Дмитрий ЗАВАЦКИЙ
Педагог по классу саксофона РГУ РССМШИ для одаренных
детей им. К. Байсеитовой,
артист Государственного духового оркестра РК

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Современное музыкальное исполнительство на духовых инструментах переживает большие изменения, которое, в первую очередь, проявляется в области исполнительства, связанные с усложнением палитры звучания, обновлением технических возможностей исполняемых произведений, активной работой всего исполнительского аппарата. Саксофонисты XXI столетия зачастую прибегают к новым звучаниям инструмента, которые связаны с исполнением разных шумовых и ударных приемов игры. Среди них можно отметить языковой слэп, аппликатурную мультифонику, исполнение субтоном, тембральные трели, разнообразные ударно-шумовые элементы звучания с помощью клапанов саксофона без участия атаки языком и воздуха, исполнение без мундштука, зажимы тростинки зубами для игр на четвертой или пятой октаве и т.п. При этом качественная реализация последних требует от саксофонистов полной активации исполнительского аппарата: гибкости мышц, опоры звучания на диафрагме, грамотности дыхания и фразировки, полной отдачи в репетиционном и творческом процессе. Все вышеперечисленные приемы игры на данный момент являются основными исполнительскими элементами каждого саксофониста, которые имеют свою привязку в нотации.

Касаясь вопросов исполнительства, приведем мнение известного методиста игры на духовых инструментах Б. Дикова, который отмечает, что: «Музыкальное исполнительство – это активный, творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта. Играющий на любом инструменте должен координировать действие целого ряда компонентов, которое, прежде всего, связано со зрением, слухом, памятью, двигательным чувством, музыкально-эстетическими представлениями и волевыми усилиями. Именно этот ряд психофизиологических действий, выполняемых музыкантом во время исполнительства, и определяет сложность музыкально-исполнительской техники» [1, с. 10]. Также интересно высказывание об исполнительстве музыковеда Л. Мазеля: «Исполнительство – важный и самостоятельный род творческой деятельности, который проявляется в продолжении работы композитора, но продолжением, лежащим в иной плоскости» [2, с. 44].

Творческие поиски каждого музыканта-исполнителя во многом связаны с усовершенствованием технической оснащенности, качества звучания, грамотности работы всего исполнительского аппарата и дыхания, уверенности поведения на сцене, повышением уровня музыкального мышления и выработкой индивидуальной концепции. Важно верно «расшифровывать» идейно-художественный замысел музыкального произведения, правильно интерпретировать его. Особенно подчеркнем это, так как исполнитель своей игрой может как возвысить талантливое творение композитора, так и унизить его, или даже просто уничтожить своим исполнением. Он первым создает звучание, то есть музыку, осмысляет его, оценивает и реализует». Данная работа всегда является одним из самых волнующих моментов для музыкантов-исполнителей, ведь перед ними открывается нечто новое и увлекательное.

Говоря об исполнительской интерпретации, следует отметить, что процесс работы над произведением представляет собой сложную систему, которая состоит из освоения произведения, создания собственной исполнительской концепции, ее реализации в процессе репетиций и выступления. Окончательной же целью исполнителя-интерпретатора является донесение до аудитории продукта первичного творчества. Так, замысел должен преломиться сквозь призму создания исполнителя, стать как бы актом его собственного творчества, органично слиться с индивидуальными чертами его исполнительского облика. Важно также помнить об основных инструментах интерпретации, которые делятся на две группы: первая – связана с проблемами произнесения звука (интонирование и артикуляция), вторая – с метроритмом и агогикой, которые отвечают за временную координату разворачивающейся музыкальной ткани.

Таким образом, роль интерпретации значительна в исполнительской деятельности музыканта. Благодаря субъективному восприятию, музыкальный образ может быть познан индивидуально и многогранно и способен оказывать на слушателя эмоциональное воздействие. Не секрет, что художественное сотворчество композитора и исполнителя во многом зависит от вдохновения. Исполнитель удовлетворяет свои творческие потребности, создавая нечто новое. При успешной интерпретации музыкант-исполнитель получает истинное наслаждение от творческого акта. Современные технологии и имеющиеся ресурсы аудио и видеозаписей позволяют ознакомиться с различными трактовками того или иного произведения, это своего рода помощь в исполнительской интерпретации. Наличие огромного количества записей существенно помогает в работе над произведением. Обращение к той или иной записи, как правило, обусловлено мастерством и известностью и исполнителя,

предполагается, что опыт данных исполнителей позволит музыканту более четче и яснее понять художественную сущность играемого сочинения. Одним из таких ярких примеров является интерпретация М. Л. Ростроповича «Сюиты» №1 для виолончели И. С. Баха, исполнение которого особенно помогает саксофонистам. Как отмечает С. Савшинский: «Начать знакомство с произведением, казалось бы, проще всего, прослушав его в образцовом исполнении крупного мастера, «живом» или в репродукции. Без долгих поисков здесь станет ясно, что к чему, а также что и как надо играть. Но это противоречит требованию непосредственного восприятия как основной задачи первой стадии. Чем крупнее и самобытнее художественная личность мастера, познакомившего с пьесой, тем сильнее окажется влияние его трактовки на формирование нашего собственного исполнительского замысла» [3, с. 62]. С другой стороны, следует понимать, что излишнее обращение к готовым записанным материалам лишает собственного понимания авторского замысла, индивидуальности исполнения, что является в некотором смысле «копированием» чужого исполнения. Приведем высказывание известного пианиста и педагога Самуила Фейнберга, который отмечает: «Интерпретация не должна быть повторением или подражанием чьим-то, пусть даже хорошим образцам. Молодой исполнитель должен доверять своему вкусу и чутью, делать правильные выводы при внимательном прочтении нотного текста» [4, с. 193].

Интерпретационная работа должна осуществляться при заранее продуманной концепции исполнения, образных сфер и осознания художественной идеи композитора. И ввиду этого, важно отметить, что работа проходит в несколько этапов, среди которых первый – ознакомление, второй – основная техническая и «черновая» работа, включающая разучивание, подбор удобной аппликатуры, правильной нюансировки и качественного исполнительского дыхания. Третья же – это непосредственное выступление на сцене, показ готового «продукта» работы и многочасовых занятий.

Остановимся более подробно на каждом этапе работы над музыкальным произведением, так как это даст более четкое понимание специфики прохождения материала для уверенной и убедительной интерпретации. На начальном этапе исполнителю особенно важно предварительно ознакомиться с произведением и с творчеством композитора. Лев Гинзбург настоятельно рекомендовал: «Ознакомиться с творческой биографией композитора, с общим анализом его творчества, с исторической эпохой создания произведения» [5, с. 28]. При этом подчеркивал, что «первая задача для исполнителя – это раскрыть музыкальное содержание произведения, ее стиль и характер. И только после этого происходит отбор тех или иных технических средств, развиваются и

совершенствуются исполнительские навыки и технические приемы, необходимые для воплощения содержания пьесы, ее художественных образов» [5, с. 25].

Приступая к следующему этапу работы над произведением, исполнителю необходимо сделать общий анализ – разобраться в строении и форме, музыкальном содержании и настроении данного произведения, обратить внимание на различные особенности его изложения, мелодию, гармонию и т.п.», – подчеркивает Генрих Нейгауз [6, с. 171]. Так как второй этап является длительным и сложным, где в основном происходит техническое и художественное освоение музыки. Исполнитель, разучивая произведения, должен детально и тщательно ознакомиться с нотным текстом и хорошо разобраться с авторскими обозначениями, касающиеся динамики, темпа, штрихов и характера исполнения. Работа над текстом не должна происходить механическим путем от начала до конца, так как этот метод зачастую приводит к переигрыванию текста и так сказать его «разбалтыванию». Причина этого кроется в быстром механическом заучивании легких и медленных фраз, когда быстрые и технические части партии играются «скомкано» и не ровно. Чтобы этого избежать, рекомендуется разучивать пьесу по частям, добиваясь отделки каждой музыкальной фразы. Отдельное внимание должно уделяться технически сложным местам партии, многократно исполняя все пассажи и соединения звуков в медленном темпе, желательно с метрономом, необходимо вслушиваться в каждый звук, выстраивая чистую интонацию. Для полной детализации качества звучания также полезно исполнять фрагменты произведения разными штрихами. В музыкальном плане, на этом этапе происходит «выстраивание» художественного образа, связанного с анализом структуры произведения, выявление линии подъема и спада эмоциональной напряженности, кульминационной точки, определение моментов, характеризующих смену настроения, осмысление средств музыкальной выразительности – мелодии, темпа, гармонии, элементов полифонии, фактуры изложения, исполнительских штрихов и ансамблевой игры, благодаря которым исполнитель вплотную приближается к художественному замыслу композитора. «Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для ее достижения», – пишет Г. Нейгауз [6, с. 12]. В данном случае имеется в виду содержание музыкального произведения, сама мелодия и качественность ее исполнения. Последняя же связана с выступлением на сцене, предоставлением готового выученного музыкального материала на суд слушателям.

Завершая наблюдения по данной тематике, важно отметить, что, процессу творческой интерпретации предшествует, прежде всего, накопление

профессиональных знаний, технического багажа и исполнительского опыта, который измеряется количеством выполненных работ, связанных с интерпретацией, способствующих формированию определенного уровня исполнительского мастерства. Было выяснено, что творчество музыканта-интерпретатора связано не только с технической оснащенностью и определенным мастерством, но и с художественно-ценностным и эстетически-значимым результатом исполнения. Исполнительство и интерпретация – это, прежде всего, творчество, которое развивается во времени. Приобретенный опыт, расширением кругозора музыканта способствует преодолению художественных трудностей на пути у исполнителя. Обобщая выводы, следует отметить, что в данной статье произведен краткий «экскурс» в историю вопроса об исполнительской интерпретации.

Использованная литература:

1. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. -Москва: «Музгиз», 1962. – 116 с.
2. Мазель Л. Эстетика и анализ / Л. А. Мазель // Статьи по теории и анализумузыки. -Москва: «Сов. Композитор», 1982. – С. 3–54.
3. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. -Москва: «Классика XXI», 2004. – 192 с.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. -Москва: « Классика XXI», 2001. – 338 с.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. -Москва: «Музыка», 1981. – 143 с.
6. Оренбургский А. Биография [Электронный ресурс] URL: https://arturorenburgskij.musicaneo.com/ru/about.html (дата обращения – 10.11.21)

Abbosbek IBROHIMOV
Andijon viloyati, Tolibjon Sodiqov nomidagi
7-son musiqaga ixtisoslashtirilgan
Maktab-internati fleyta sinfi o‘qituvchisi

FLEYTA CHOLG‘U IJROCHILIGIDA INNOVATSION USLUBLAR

Zamonaviy musiqiy madaniyatning globallashuvi va raqamli texnologiyalar asosida shakllanayotgan yangi estetik qarashlar cholg‘u ijrochiligi sohasida ham yangicha metod va yondashuvlarning paydo bo‘lishiga olib kelmoqda. Ayniqsa, fleyta kabi nafasli cholg‘ularda ijro mahorati, tembr xilma-xillik, dinamika va artikulyatsiya vositalaridan samarali foydalanish orqali musiqiy obrazni chuqur

ifodalash masalasi dolzarb ahamiyat kasb etmoqda. Shu nuqtayi nazardan fleyta ijrochiligida innovatsion uslublarning joriy etilishi nafaqat ijrochilik texnikasini boyitadi, balki didaktik metodikalarni takomillashtirish, talabaning musiqiy-estetik tafakkurini rivojlantirish hamda zamonaviy sahnaviy repertuarni yangilash imkonini ham yaratadi.

An’anaviy akademik maktablar asosida shakllangan fleyta ijrochiligi bugungi kunda eksperimental usullar, improvizatsion yondashuvlar, elektro-akustik vositalar va interaktiv platformalar bilan boyitilmoqda. Bu holat, o‘z navbatida, nafaqat cholg‘u texnikasini, balki musiqiy ifodaning semantik darajasini ham yangi bosqichga olib chiqadi. Ilg‘or xorijiy tajribalar tahlili shuni ko‘rsatmoqdaki, fleyta ijrochiligida multimediaviy integratsiya, yangi notatsiya tizimlari (grafik, interaktiv notalar) hamda performans san’atining komponentlari bilan uyg‘unlashuv innovatsion jarayonlarni jadallashtirgan. Mazkur maqola aynan shu jarayonlar, ya’ni innovatsion uslublarning fleyta ijrochiligidagi o‘rni, ahamiyati va pedagogik potensialini ilmiy-nazariy va amaliy jihatdan tahlil qilishga qaratilgan. Maqolada ijrochilik jarayonining strukturaviy komponentlari, fleyta texnikasini rivojlantirishning zamonaviy yo‘nalishlari va ta’lim jarayonida innovatsion yondashuvlardan foydalanishning samaradorligi tahlil etiladi.

Fleyta ijrochiligi san’ati doirasida innovatsion yondashuvlarning shakllanishi va rivojlanishi zamonaviy musiqa pedagogikasi, texnologik integratsiya va akustik eksperimentatsiya bilan bevosita bog‘liqdir. An’anaviy akademik fleyta maktablarida (fransuz, nemis, rus maktablari) shakllangan texnik va ifodaviy uslublar bugungi kunda yangi texnologiyalar bilan uyg‘unlashib, ijrochilik faoliyatining metodologik ko‘lamini kengaytirmoqda. Quyida innovatsion uslublarning asosiy yo‘nalishlari va ularning ilmiy-amaliy asoslari tizimli yoritiladi.

Fleytaning akustik va elektroakustik ijrochilik vositalari integratsiyasi. Fleyta ijrochiligida elektro-akustik modifikatsiya, ya’ni tovush signalini mikrofonlar va raqamli effektlar orqali qayta ishlash orqali kengaytirilgan tovush palitrasini hosil qilish zamonaviy ijroda muhim metodik vositaga aylangan. Kontakt mikrofonlar, looping stansiyalari, real vaqtli DSP (Digital Signal Processing) qurilmalari fleyta tovushining spektral, tembr va dinamika ko‘rsatkichlarini transformatsiyalashga xizmat qiladi. Bu uslub, ayniqsa, konseptual musiqiy performanslar, avangard asarlar va “interdisciplinary” (fanlararo) sahna kompozitsiyalarida qo‘llaniladi.

Innovasion ijrochilikda aleatorika, serializm, modulyatsion strukturaviylik, musiqiy kinetizm kabi tushunchalarga asoslangan improvizatsion ijro texnikalari alohida o‘rin tutadi. Fleyta ijrochisi nafaqat nota matni asosida, balki o‘zining intonatsion refleksiyasi, akustik tajribasi, intonatsion-assotsiativ tafakkuri orqali ijodiy jarayonni boshqaradi. Eksperimental musiqada esa multifonik tovushlar,

keyclicks, air sounds, tonguing through singing kabi non-traditional articulation texnikalari keng qo‘llanilmoqda. Shuningdek, ijro davomida grafik notatsiya, indeterminat struktura, tovushli installatsiya elementlari bilan birgalikda ijrochi faol subyekt sifatida o‘zining semantik dominantasini shakllantiradi. Bu yondashuvlar, ayniqsa, XX–XXI asr musiqa kompozitsiyalarida (masalan, Lachenmann, Stockhausen, Berio, Sciarrino kabi kompozitorlar asarlarida) dolzarb hisoblanadi.

Musiqiy ta’lim tizimida fleyta ijrochiligini o‘rgatishda interaktiv media texnologiyalari, virtual master-klasslar, simulyatsion dasturlar, audio vizualizatsiya vositalari keng joriy etilmoqda. Jumladan, “Smart Music”, “Tunable”, “Tomplay” kabi ilovalar orqali fleyta ijrosining texnik tahlili, tempi, artikulyatsiyasi va frazeologik o‘ziga xosliklari avtomatlashtirilgan tarzda tahlil qilinadi. Bundan tashqari, onlayn platformalar orqali xalqaro ustozlar bilan o‘zaro muloqot qilish, interpretatsion yondashuvlarni taqqoslash imkoniyatlari mavjud. Bu jarayon talabaning kasbiy o‘z-o‘zini rivojlantirish strategiyasida muhim o‘rin egallaydi. Mazkur innovatsion uslublar ijrochilik pedagogikasini modernizatsiya qilish, talabalarda kreativ tafakkurni shakllantirish, ularni musiqiy jarayonda faol subyekt sifatida rivojlantirish imkonini beradi. Fleyta ijrochiligida ilgari mavjud bo‘lmagan musiqiy ifoda shakllari, estetik ko‘rinishlar va interaktiv munosabatlar tizimi orqali yangi bosqich shakllanmoqda.

Fleyta ijrochiligida innovatsion yondashuvlarni nazariy va amaliy jihatdan chuqur o‘rganish musiqashunoslik, pedagogika, akustika va texnologik integratsiya sohalaridagi tadqiqotlarga tayanishni talab etadi. Mazkur bo‘limda fleyta san’atiga oid zamonaviy adabiyotlar, ilmiy tadqiqotlar, uslubiy qo‘llanmalar va xorijiy tajribalar tizimli ravishda tahlil etiladi.

An’anaviy fleyta ijrochiligi bo‘yicha Fransiya, Germaniya va Rossiya maktablarining metodologik asoslari klassik ijro texnikasini shakllantirishda muhim o‘rin egallaydi. Xususan, T. Gobert (“Méthode de Flûte”) [1; 156], J. Prévost [8; 128] kabi fransuz pedagoglarining ishlari fleytada legato, stakkato, artikulyatsiya, intonatsiya va texnik musiqiy materiallarni o‘zlashtirishda fundamental manbalar hisoblanadi.

Rossiya fleyta maktabi vakillaridan N. Plotnikov [3; 144], A. Golishevlarning “Методика обучения игре на флейте” nomli ishlari fleyta o‘rgatish jarayonida bosqichma-bosqich yondashuv, repertuar tanlash va fiziologik moslashuv masalalarini chuqur ochib beradi.

Eksperimental ijro uslublarining rivojlanishi XX asr kompozitorlari L. Berio, S. Siarrino [9; 96], H. Lachenmann [4; 45–60], B. Ferneyhough asarlari asosida shakllangan. Ular tomonidan fleyta uchun yaratilgan asarlarda noan’anaviy tovush chiqarish texnikalari, grafik notatsiyalar, improvizatsion strukturalar keng

qo‘llanilgan. M. Borsdorf va A. Tsaoning “Extended Techniques in Contemporary Flute Performance” [6; 132] nomli tadqiqotlarida ushbu kompozitorlarning fleyta ijrochiligiga kiritgan yangiliklari mukammal tahlil etilgan.

O‘zbekistonda fleyta san’ati bo‘yicha innovatsion yondashuvlarni bevosita tadqiq etgan manbalar soni nisbatan cheklangan bo‘lsa-da, oliy musiqa ta’limi muassasalarida olib borilgan ayrim metodik ishlar alohida ahamiyat kasb etadi. Jumladan, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi professor-o‘qituvchilari tomonidan tayyorlangan o‘quv-uslubiy qo‘llanmalarda fleyta ijrochiligining an’anaviy va zamonaviy jihatlari yuzasidan muhim ma’lumotlar uchraydi. Shuningdek, xalq cholg‘ulari va g‘arb cholg‘ularining sintezini o‘rganishga oid tadqiqotlarda fleyta ijrosi bilan bastakorlik hamkorligi, sahna harakati va improvizatsion o‘rgatish usullariga urg‘u beriladi.

Bugungi musiqiy jarayonlarda fleyta cholg‘usining ovozi tobora yangi ma’nolar, yangi shakllar va yangi estetika bilan to‘lib bormoqda. Endilikda bu cholg‘u faqatgina klassik orkestrdagi lirik va nafis tembrli vosita emas, balki keng musiqiy kontekstda, tajriba maydonida va texnologik olamda o‘z ovozini yangicha anglatayotgan ijodiy platformadir. Fleyta endi faqat an’anaviy partituralarni ijro etish bilan cheklanmaydi, u harakat qiladi, vizualizatsiyalanadi, raqamli jarayonlar bilan birlashadi, ya’ni bu cholg‘u musiqiy tafakkurning yangi shakllanishlarini o‘zida mujassamlashtira boshladi.

Innovatsion uslublar, ayniqsa, yosh ijrochilar va pedagoglar uchun fleytani nafaqat texnik mahorat obyekti sifatida, balki o‘z fikrini, tuyg‘usini, hatto dunyoqarashini ifoda etuvchi vosita sifatida qaytadan kashf qilish imkonini bermoqda. Masalan, interaktiv texnologiyalar yordamida individual mashg‘ulotlarni shaxsga moslashtirish, improvizatsiyalarga asoslangan erkin ijro, performativ ifoda, real vaqtli akustik tahlil, hatto o‘z-o‘zini baholash modellarining shakllanishi bu cholg‘uni chinakam zamonaviy o‘quv vositasiga aylantirmoqda. Ammo shuni ham inkor etib bo‘lmaydiki, innovatsiyaga intilish har doim ham oson kechmaydi. Ko‘plab ijrochilar va pedagoglar uchun yangi texnikalar, noan’anaviy notatsiyalar yoki raqamli platformalar hali ham noqulaylik tug‘diradi, ba’zilar esa bularni musiqaning tabiiyligiga raxna soluvchi holat sifatida ko‘rishadi. Bu esa ijodiy jarayonda “yangi” va “an’anaviy” qarama-qarshiligini keltirib chiqaradi. Lekin aynan shu qarama-qarshilik, tajriba va muvozanat orqali fleyta san’atining zamonaviy qiyofasi shakllanmoqda.

Menimcha, innovatsion uslublarni fleyta ijrochiligiga tatbiq etishda asosiy yondashuv bu tajriba, refleksiya va kontekstual moslashuvdir. Har bir yangi texnika bu ijrochini fikrlashga, izlanishga, yangicha eshitishga majbur qiluvchi stimuldir. Bu esa, o‘z navbatida, ijodiy tafakkurning rivojlanishiga olib keladi. Ayniqsa, bugungi

yosh avlodda texnologik savodxonlik yuqori darajada bo‘lgani bois ular bu vositalar bilan nafaqat ishlay olishadi, balki ularni ijodiy maqsadlarda samarali qo‘llashni ham o‘rganishmoqda.

Fleyta cholg‘u ijrochiligida innovatsion uslublarning tatbiq etilishi zamonaviy musiqa san’atining rivojlanishida muhim omillardan biri sifatida e’tirof etilishi lozim. Tadqiqot natijalari shuni ko‘rsatadiki, fleyta ijrosida raqamli texnologiyalar, noan’anaviy ijro texnikalari, eksperimental ifoda shakllari, improvizatsion yondashuvlar va multimediaviy integratsiya vositalaridan foydalanish ijrochilik faoliyatining estetik va funksional doirasini sezilarli darajada kengaytirmoqda. Mazkur maqolada fleyta ijrochiligidagi innovasion tendensiyalar tizimli tahlil qilinib, ularning pedagogik, ijodiy va texnologik imkoniyatlari ochib berildi. Shuningdek, xorijiy va mahalliy tajribalar tahlili asosida musiqa ta’limida bu uslublarni qo‘llashning afzalliklari va muammoli jihatlari aniqlab berildi.

Xulosa tariqasida aytish mumkinki, innovatsion yondashuvlar fleyta ijrochiligida nafaqat yangi texnikalar, balki yangi musiqiy tafakkur, estetik ifoda va talabalarning ijodiy salohiyatini rivojlantirish uchun qulay sharoit yaratadi. Kelgusida bu sohada chuqur eksperimental tadqiqotlar olib borish, milliy ijrochilik maktabi asosida zamonaviy metodik model ishlab chiqish dolzarb ilmiy yo‘nalishlardan biri bo‘lib qoladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Гобер Т. Метод флейты. -Париж: Alphonse Leduc, 1920. – 156 с.

2. Камю А., Дик Р. The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques. -Нью-Йорк: Multiple Breath Music Company, 1989. – 200 с.

3. Плотников Н. Н. Методика обучения игре на флейте. -Москва: “Музыка”, 1985. – 144 с.

4. Лахенманн Х. Музыкальные материалы и структура звука // Современная музыка. 1998. – № 3. – С. 45–60.

5. Dolan A., O’Connor M. Digital Tools in Flute Pedagogy // Journal of Music Technology & Education. 2020. – Vol. 13 (1). – P. 57–74.

6. Borsdorf M., Tsao A. Extended Techniques in Contemporary Flute Performance. -London: Contemporary Music Centre, 2017. – 132 p.

7. Горбунов С. А. Музыка и технологии: новые границы исполнительского искусства. -СПб.: “Лань”, 2015. – 192 с.

8. Превост Ж. Искусство игры на флейте. -Москва: “Советский композитор”, 1973. – 128 с.

9. Сиаррино С. Современная артикуляция духовых инструментов. -Москва: “Классика XXI”, 2010. – 96 с.

Alisher IKRAMOV
Glier nomidagi Respublika ixtisoslashtirilgan
musiqa maktabi klarnet sinfi o‘qituvchisi

DAMLI CHOLG‘ULAR ORKESTRIDA KLARNET CHOLG‘USINING AKUSTIK XUSUSIYATLARI VA IJROCHILIK TEXNIKASI

Zamonaviy musiqiy madaniyatda orkestr san’ati o‘zining murakkab tembral tuzilishi, polifonik qatlamlar uyg‘unligi va ijrochilik texnikasidagi boy imkoniyatlari bilan ajralib turadi. Ayniqsa, damli cholg‘ular orkestri o‘zining tembr jihatdan xilma-xil palitrasi bilan musiqiy asarlarning hissiy-estetik ifodasini yanada kuchaytiradi. Ushbu orkestr turida klarnet cholg‘usi alohida o‘rin egallaydi. U o‘zining keng diapazoni, differensial tembr rangi, intonatsion aniqligi va akustik elastikligi bilan boshqa cholg‘ulardan farq qiladi.

Klarnetning akustik tabiati, ya’ni uning silindrsimon trubasi, bir dildirakli (monoreed) mexanizmi, akustik rezonans xossalari ushbu cholg‘uni nafaqat orkestr doirasida, balki yakkaxon (solist) ijroda ham keng qo‘llash imkonini yaratadi. Klarnetda hosil bo‘ladigan tovushlar o‘zining yumshoq, shaffof, ba’zan esa dramatik ifoda kuchi bilan orkestr tuzilishida barqarorlik va muvozanatni ta’minlaydi. Ayniqsa, uning chalish texnikasi legato, stakkato, frulato va artikulyatsion aniqlik talab qiluvchi usullar orqali ijrochining musiqiy fikrini erkin va ravon bayon etishiga xizmat qiladi.

Pedagogik va ijrochilik nuqtayi nazaridan qaralganda, klarnet yosh musiqachilarni nafas bilan tovush hosil qilish texnikasiga o‘rgatish, intonatsion barqarorlik, tembr nazorati hamda ansambl uyg‘unligiga erishish yo‘lida samarali vosita sifatida namoyon bo‘ladi. Shu jihatdan uni o‘rgatish jarayonida akustik modellashtirish, intonatsion differensial tahlil kabi yondashuvlar dolzarb ahamiyat kasb etadi. Mavzuning dolzarbligi shundaki, klarnetning orkestrdagi o‘rni haqida ilmiy-nazariy tahlillar yetarli bo‘lmasligi bilan birga uning ijrochilik imkoniyatlarini chuqur o‘rganish, zamonaviy musiqa ta’limida sifatli pedagogik asoslar yaratish zaruratini yuzaga keltirmoqda. Klarnetning orkestrda tutgan o‘rni, uning fonik uyg‘unlashuvi, boshqa cholg‘ular bilan tembr kontrast hosil qilishi va texnik imkoniyatlarining cheksizligi bu tadqiqotni o‘ta muhim va ilmiy jihatdan asoslangan yo‘nalishga aylantiradi.

Klarnet – silindrsimon trubali, bir dildirakli (monoreed) nafasi orqali tovush hosil qilinadigan aerofon cholg‘ular turkumiga mansub. Uning asosiy rezonator trubasi silindr shaklida bo‘lib, bu forma tovushni aniq, chuqur va boy tembr bilan chiqarish imkonini beradi. Tovush manbayi sifatida ishlatiladigan dildirakning vibratsiyasi orqali havo ustunida akustik rezonans yuzaga keladi, bu esa klarnetga xos

o‘ziga xos tovush palitrasini shakllantiradi. Klarnetning tovush chiqarish tizimi nafaqat tembr mezonlari, balki intonatsion barqarorlik va temperatsion muvozanatni ham ta’minlaydi. Cholg‘uning chalish texnikasi, ayniqsa, tovush balandligini (dinamika) erkin nazorat qilish imkoniyati bilan ajralib turadi. Klarnetda tovush chiqarishning yuqori, o‘rta va past registrlari o‘zaro sezilarli tembr farqiga ega bo‘lib, bu uni orkestrdagi boshqa cholg‘ulardan ajratib turadi.

Damli cholg‘ular orkestri tarkibida klarnet asosiy melodiya liniyalarini olib boruvchi, tembr jihatdan bog‘lovchi va ansambl uyg‘unligini shakllantiruvchi cholg‘u sifatida xizmat qiladi. Uning moslashuvchanligi sababli u orkestrning turli tembr qatlamlariga integratsiyalashuvchan bo‘lib, fleyta, obua, fagot, saksofon va hatto misli cholg‘ular bilan birga uyg‘un ijroni ta’minlay oladi. Ayniqsa, klarnetning pianissimodan fortissimogacha bo‘lgan dinamika diapazoni orkestrning hissiy ifoda doirasini kengaytiradi. Ushbu cholg‘u vositasi orkestr asarlarida ko‘p hollarda yakkaxon partiyalar, melodik parchalar yoki emotsional kulminatsiya nuqtalarida qo‘llaniladi. Shu sababli klarnetchidan nafaqat texnik mahorat, balki musiqiy obrazni ifodalay olish, intonatsion aniqlik, yadroli nafas va artistik ifoda talab etiladi.

Klarnet chalishda eng muhim texnik jihatlar bu nafasni boshqarish, artikulyatsiya, barmaq texnikasi va intonatsion moslashuvchanlikdir. Nafasni boshqarishda diafragmatik nafas olish usuli asosiy o‘rinni egallaydi, bu esa nafasning barqaror va to‘liq bo‘lishini ta’minlaydi. Artikulyatsiyada tonguing (til bilan zarba berish) texnikasi orqali tovushga aniqlik va ravonlik beriladi. Mashqlar jarayonida quyidagi texnikalar ustida ishlash muhimdir:

Legato – bog‘liq, yumshoq va izchil tovushlar chiqarish texnikasi.

Stakkato – qisqa, zarbli, lekin aniq artikulyatsiyalangan tovushlar yaratish texnikasi.

Frulato (flutter-tongue) – tovushga vibratsion effekt qo‘shish texnikasi, ko‘pincha zamonaviy asarlarda ishlatiladi.

Altissimo – yuqori registrda chalish texnikasi, murakkablik darajasi yuqori.

Mashqlar pedagogik nuqtayi nazardan bosqichma-bosqich, individual yondashuv va intonatsion eshitish qobiliyatini rivojlantirish asosida olib borilishi lozim. Ayniqsa, yosh klarnetchilar bilan ishlashda dastlabki barmoq mashqlari, registr o‘tishlar hamda intonatsion barqarorlikka erishishga qaratilgan tizimli mashg‘ulotlar zarur bo‘ladi. Jahon musiqiy ta’limida, xususan, fransuz, nemis va rus klarnet maktablarida ijrochilikda o‘ziga xos metodik yondashuvlar mavjud. Fransuz maktabi yumshoq tembr, legato ijrosi bilan ajralib tursa, nemis uslubi aniqlik va texnik noziklikni afzal ko‘radi. O‘zbek musiqiy maktabida esa milliylikka asoslangan ijrochilik uslublari, ayniqsa, folklor asarlarining moslashtirilgan variantlari orqali klarnetchilik rivoj topmoqda.

Mazkur mavzuni chuqur o‘rganish jarayonida musiqa nazariyasi, cholg‘ushunoslik, ijrochilik metodikasi hamda orkestr ashulalarini tahlil qilishga oid turli adabiy manbalar o‘rganildi. Tahlil natijalari shuni ko‘rsatadiki, klarnet cholg‘usining akustik va texnik imkoniyatlari bo‘yicha ilmiy-umumlashtiruvchi tadqiqotlar yetarli darajada mavjud bo‘lsa-da, ularni milliy musiqa ta’lim tizimi kontekstida integratsiyalashgan yondashuvda tahlil qilish hozircha yetarli darajada yo‘lga qo‘yilmagan.

Jahon miqyosida tan olingan cholg‘ushunos olimlar H. Shmidt, E. J. Gregory va J. Backus kabi mutaxassislar tomonidan yozilgan asarlarda (*masalan, The Acoustics of Woodwind Instruments, Clarinet Techniques*) klarnetning tovush chiqarish mexanizmi, rezonans xususiyatlari, nafas texnikasi va artikulyatsion imkoniyatlari chuqur tahlil qilingan. Bu asarlar, ayniqsa, texnik aspektlar va tembr shakllanishi bo‘yicha chuqur nazariy bilim beradi. Aynan E. J. Gregory izlanishlarida klarnetning silindrsimon trubasi va dildirakning akustik muvofiqligi haqida batafsil bayon etilgan.

Shuningdek, Rossiya klarnet maktabi vakillaridan V. A. Starostin va N. L. Lazarev tomonidan yozilgan “Кларнет: методика обучения и репертуар” kabi qo‘llanmalarda o‘quvchilarni bosqichma-bosqich tayyorlash, texnik mashqlar, repertuar tanlash va orkestrda ishlash bo‘yicha amaliy metodikalar bayon etilgan. Ularning yondashuvida klarnetchining nafaqat texnik, balki musiqiy-tasviriy tafakkurini shakllantirishga alohida e’tibor qaratilgan.

Mahalliy adabiyotlar tahlilida esa O‘zbekiston musiqa ta’lim tizimiga oid risolalar, masalan, I. R. Abdullayev, Z. X. Rahmatullayeva, B. T. Jo‘rayev kabi mualliflar tomonidan yozilgan metodik qo‘llanmalar ko‘zga tashlanadi. Bu asarlarda klarnetning xalq cholg‘ulari bilan uyg‘unlashtirilgan ijrochilik shakllari, milliy cholg‘u ansambllarida qo‘llanilishi va pedagogik metodlar ko‘rib chiqilgan. Jumladan, milliy orkestr repertuariga moslashtirilgan klarnet partiyalarining o‘quvchi-yoshlar bilan ishlashda qanday ta’sir ko‘rsatishi haqida ham amaliy tahlillar mavjud.

Biroq ayrim kamchiliklar shundaki, hozirgi kunda ko‘pchilik o‘quv-metodik qo‘llanmalarda klarnetning akustik tahliliga doir fundamental yondashuvlar yetishmaydi. Shuningdek, zamonaviy texnologiyalar, masalan, akustik simulyatsiya dasturlari, raqamli spektrografiya va interaktiv mashqlar asosida o‘rgatish metodikasi hanuzgacha chuqur o‘rganilmagan. Bu holat klarnetni o‘rgatish jarayonini yanada takomillashtirish zarurligini anglatadi. Yuqoridagi adabiyotlar asosida shuni xulosa qilish mumkinki, klarnet cholg‘usining akustik va ijrochilik xususiyatlarini yoritishda nazariy hamda amaliy adabiyotlarning birgalikda qo‘llanilishi eng maqbul yondashuvdir. Shu bois klarnetni musiqiy ta’lim jarayoniga integratsiyalashda

xalqaro va milliy tajribalarning uyg‘unlashuvi dolzarb ilmiy va amaliy vazifalardan biri bo‘lib qolmoqda.

Damli cholg‘ular orkestri kontekstida klarnet cholg‘usining o‘rni va ahamiyati musiqa san’atining tembr va texnik imkoniyatlarini kengaytiruvchi omil sifatida talqin etilishi mumkin. Tadqiqot davomida aniqlanishicha, klarnet o‘zining akustik rezonans qurilishi, differensial tembr diapazoni, intonatsion barqarorligi va nafas texnikasi asosidagi ijro qulayligi bilan boshqa damli cholg‘ular orasida ajralib turadi. Ayniqsa, silindrsimon truba va bir dildirakli (monoreed) strukturasi klarnet tovushining akustik rezonansini mukammal darajada shakllantiradi.

Klarnetning ijrochilik texnikasi nafaqat barmaq texnikasi va artikulyatsion aniqlik, balki diafragmatik nafas olish, legato-stakkato kontrasti, intonatsion differensiallik va musiqiy frazalash (musical phrasing) kabi murakkab elementlarning uyg‘unligidir. Bunday murakkab ijrochilik sifati ushbu cholg‘u vositasining orkestrdagi ifodaviy imkoniyatlarini kengaytiradi. Bu holatda klarnetning orkestrdagi funksional vazifasi ikki yo‘nalishda ko‘rinadi: yakkaxon ijro va ansamblilik (ko‘p tovushli uyg‘unlikda ishtirok).

Tadqiqotda aniqlanishicha, damli cholg‘ular orkestrida klarnet orkestr palitrasining modulyator tembri sifatida xizmat qiladi, ya’ni boshqa cholg‘ular o‘rtasidagi tembr uyg‘unligini muvozanatlashtiradi. Ayniqsa, fleyta va obua singari yuqori registrdagi cholg‘ular bilan hamda fagot yoki tenor saksofon bilan uyg‘unlashtirilganda klarnet fon ko‘prik sifatida ishlaydi. Bu esa musiqiy tuzilmada polifonik qatlamlar orasidagi o‘tishlarni silliq va ifodali bajarish imkonini beradi. Klarnet ijrochiligini o‘rgatishda mavjud adabiyotlar tahlili shuni ko‘rsatdiki, ilg‘or xorijiy tajribalarda texnik va nazariy bilimlar uyg‘un yondashuv asosida beriladi. Bu borada Rossiya, Fransiya va AQSH ijrochilik maktablarining metodik tajribalari alohida e’tiborga loyiq. Ularning barchasida nafas texnikasini o‘rgatish, artikulyatsion yondashuvlar, improvisatsiya elementlari va texnik mashqlar bir butun sifatida qaraladi. Mahalliy musiqa ta’lim tizimida esa bu yondashuv hali to‘liq tizimlashtirilmagan bo‘lib, aynan klarnetning orkestr doirasidagi roli haqida mustaqil metodikalar yetarli darajada ishlab chiqilmagan.

Tahlillar shuni ko‘rsatadiki, klarnetning ijrochilik xususiyatlari nafaqat texnik murakkablik, balki musiqiy ifodaning semantik qirralarini yoritishda ham katta ahamiyat kasb etadi. Ayniqsa, emotsional-kulminatsiyali asarlarda klarnetning barqarorligi va tembr boyligi orqali muallif g‘oyasini aniq va ta’sirli yetkazish mumkin. Shu nuqtayi nazardan klarnet orkestr kompozitsiyasida psixo-akustik rol ham o‘ynaydi, ya’ni tinglovchi ongida muvozanat, sokinlik yoki dramatik emotsiyani uyg‘otuvchi vosita sifatida xizmat qiladi. Shuningdek, zamonaviy musiqa texnologiyalarining (masalan, akustik analizatorlar, raqamli spektrografiya, virtual

orkestr platformalari) rivojlanishi klarnet ijrochiligini o‘rgatishda yangi pedagogik imkoniyatlar ochmoqda. Bu esa klarnetni o‘rgatish jarayonida interaktiv metodikalar va multimediaviy vositalarni qo‘llashga asos bo‘la oladi. Klarnetning orkestrda tutgan o‘rni va ijrochilik imkoniyatlarini chuqur o‘rganish, uni musiqiy ta’lim tizimida zamonaviy metodikalar asosida rivojlantirish, shuningdek, xalqaro tajribalarni integratsiyalash zamonaviy musiqa ta’limining dolzarb vazifasidir.

Klarnet cholg‘usining damli orkestr tarkibidagi o‘rni va ahamiyati musiqiy ijroning texnik, akustik hamda estetik jihatlarida muhim rol o‘ynaydi. Tadqiqot davomida aniqlanishicha, klarnetning silindrsimon rezonator qurilishi, bir dildirakli tovush hosil qilish mexanizmi va keng tembr imkoniyatlari uni orkestrning ko‘p funksiyali cholg‘usiga aylantirgan. Ayniqsa, tovush balandligi, tembr rangi, artikulyatsion texnika va nafasni boshqarishdagi moslashuvchanligi klarnetni yakkaxon hamda ansamb ijrosi uchun nihoyatda mos vosita sifatida namoyon etadi. Ijrochilik texnikasi nuqtayi nazaridan klarnetchi musiqachidan nafaqat texnik mahorat, balki musiqiy frazalash, dinamik nazorat va emotsional ifoda ko‘nikmalarini ham talab etiladi. Shu bois musiqa ta’limi tizimida klarnetni o‘rgatish metodikasini ilmiy asoslangan holda takomillashtirish, yosh ijrochilarda barqaror nafas texnikasi, aniq intonatsiya va tembr sezgirligini shakllantirish dolzarb vazifa hisoblanadi.

Xalqaro tajribalar tahlili klarnetni o‘qitishda integrativ yondashuvlar, ya’ni nazariy bilimlar, texnik mashqlar va ijodiy ifoda usullarining uyg‘unligini ta’minlash samaradorligini ko‘rsatdi. Shu bilan birga, milliy musiqa ta’limi tizimida klarnet ijrochiligini rivojlantirish uchun zamonaviy texnologik vositalar, virtual mashq platformalari va interaktiv metodikalar asosida o‘quv-uslubiy materiallar ishlab chiqish zarurati mavjud.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Abdullayev I. R. Musiqa ta’limida cholg‘u ijrosi. -Toshkent: “O‘qituvchi”, 2018. – 180 b.

2. Jo‘rayev B. T. Cholg‘ushunoslik asoslari. -Toshkent: “Ma’naviyat”, 2019. – 144 b.

3. Rahmatullayeva Z. X. Cholg‘u ijrosi metodikasi. -Toshkent: “Fan va texnologiyalar”, 2020. – 164 b.

4. Бэкхас Дж. Основы акустики. -Москва: “Мир”, 1977. – 560 с.

5. Шмидт Х. Акустика духовых инструментов. -Лейпциг: Breitkopf & Härtel, 1990. – 324 с.

6. Грегори Э. Дж. Кларнет: техника исполнения и методика. -Лондон: “Oxford University Press”, 2001. – 288 с.

7. Старостин В. А. Методика обучения игре на кларнете. -Москва: “Музыка”, 1985. – 192 с.

8. Лазарев Н. Л. Кларнет и оркестр: учебное пособие. -СПб.: “Композитор”, 2003. – 216 с.

Азамат ИМАНБАЕВ
Старший преподаватель,
докторант 2-курса кафедры духовых и
ударных инструментов Казахской национальной
консерватории имени Курмангазы (г. Алматы, Казахстан)

РОЛЬ КУЛЬТУРНЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ В РАЗВИТИИ САКСОФОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСТАНЕ

Саксофонное образование в Республике Казахстан за последние десятилетия претерпело значительные трансформации, что связано с развитием музыкального образования в целом и внедрением инновационных проектов, направленных на улучшение исполнительских навыков. Этот процесс охватывает не только академическое обучение, но и культурные и творческие проекты, способствующие интеграции саксофонного искусства в национальный музыкальный контекст. Подобный подход создает основу для формирования нового поколения профессиональных музыкантов, обладающих высокими техническими и артистическими способностями. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, как ведущий вуз, активно реализует проекты, способствующие развитию саксофонного исполнительства и обогащению репертуара для духовых инструментов, что отражает стратегический вектор национальной музыкальной политики.

Актуальность исследования заключается в необходимости комплексного анализа культурных и образовательных проектов, ориентированных на развитие саксофонного образования в Казахстане. В условиях глобализации и интеграции страны в международное сообщество, создание условий для профессионального роста музыкантов становится неотъемлемой частью общей образовательной и культурной стратегии. Это невозможно без активной работы в сфере культурных проектов, направленных на сохранение и развитие музыкального наследия. Систематизация таких проектов и их влияние на качество обучения и подготовку саксофонистов являются важными для совершенствования образовательных программ и повышения уровня музыкальной подготовки в стране.

Цель исследования заключается в комплексном анализе культурных и образовательных проектов, направленных на развитие саксофонного образования в Казахстане, с акцентом на деятельность Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В рамках исследования предстоит рассмотреть влияние на формирование целостной системы подготовки саксофонистов, а также на расширение репертуара и повышение уровня исполнительского мастерства в контексте современных музыкальных практик.

Для реализации поставленных задач использованы следующие *методы*:

– анализ – исследование культурных и образовательных проектов в области саксофонного образования, с акцентом на их содержание и влияние на развитие музыкальной практики.

– сравнительный метод – сопоставление образовательных проектов в Казахстане и за рубежом для выявления особенностей и общих тенденций в подготовке исполнителей.

– историко-педагогический метод – изучение эволюции саксофонного образования и культурных проектов в последние десятилетия.

– эмпирический метод – сбор и анализ данных, полученных в ходе участия в конкурсах, фестивалях, мастер-классах, а также на основе интервью с преподавателями и исполнителями.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе к анализу культурных и образовательных проектов в сфере саксофонного образования, что позволяет выделить новые аспекты в подготовке специалистов. Впервые акцент сделан на взаимодействии образовательных учреждений, культурных проектов и профессиональных музыкантов, что способствует созданию уникальной модели подготовки саксофонистов, соответствующих национальной музыкальной традиции. Также исследуется влияние современных культурных проектов на расширение репертуара и повышение уровня исполнительского мастерства среди студентов музыкальных учебных заведений.

Методологической основой исследования является междисциплинарный подход, объединяющий теории музыкального образования, культурологии, социальной педагогики и музыковедения. Ориентируясь на интеграцию образовательных и культурных проектов в рамках государственной культурной политики Казахстана, исследование рассматривает как современные тенденции в музыкальном образовании, так и влияние культурных проектов на развитие саксофонного исполнительства. Это позволяет раскрыть процесс подготовки саксофонистов в контексте устойчивого развития и сохранения национальной музыкальной идентичности.

Материалы *исследования* включают информацию о культурных и образовательных проектах, реализуемых в Казахстане, а также статистику и отчёты о результатах международных конкурсов, фестивалей, стипендиальных программ и мастер-классов, таких как фестиваль *«Шабыт»,* а также проекты, организованные в рамках 80-летнего юбилея Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. В работе использованы публикации научных и методических материалов, интервью с преподавателями, исполнителями и участниками проектов, а также анализ результатов образовательных программ и конкурсов. Это способствует глубокому пониманию воздействия этих мероприятий на развитие саксофонного образования в стране.

Результаты. В условиях современного музыкального образования наблюдается тенденция к интеграции практико-ориентированных форм подготовки в структуру академического обучения. Существенным компонентом этой интеграции выступает конкурсная деятельность, рассматриваемая как эффективный инструмент профессионального становления студентов. Исполнительские конкурсы не только способствуют развитию технических и интерпретационных навыков, но и формируют у обучающихся адаптивные стратегии, необходимые для успешной профессиональной самореализации в условиях высокой конкурентности музыкального рынка.

Конкурсная практика выполняет функцию среды формирования сценической устойчивости, исполнительской уверенности и коммуникативной компетентности в художественно-интерпретационной сфере. Участие в конкурсах позволяет студентам демонстрировать достижения, получать внешнюю профессиональную оценку, а также формировать индивидуальные траектории профессионального роста. Такие мероприятия выступают маркером уровня исполнительского мастерства и открывают доступ к профессиональным сообществам и сетям, включая взаимодействие с представителями ведущих образовательных и культурных учреждений. Для высших музыкальных учебных заведений включение конкурсного компонента в образовательный процесс обеспечивает условия для развития конкурентоспособности выпускников и получения ими конструктивной критики от признанных экспертов отрасли.

Особое значение конкурсная деятельность приобретает в Республике Казахстан, где на государственном и международном уровнях осуществляется поддержка исполнительских искусств, в частности духового направления. Регулярное проведение республиканских и международных конкурсов,

организуемых при участии Министерства культуры и информации Республики Казахстан, высших учебных заведений и неправительственных фондов, отражает стратегическую направленность на выявление и поддержку одарённой молодежи. В данном контексте особое место занимает Международный фестиваль творческой молодежи «Шабыт»[12], функционирующий на базе Казахского национального университета искусств в г. Астана.

Основанный в 1998 году, фестиваль «Шабыт» представляет собой значимое культурное явление, направленное на выявление, поддержку и развитие молодых талантов в различных областях искусства. Проводимый под патронажем Президента Республики Казахстан, фестиваль служит платформой для демонстрации профессионального потенциала молодых исполнителей, художников, хореографов, театральных деятелей и поэтов. За годы существования фестиваль превратился в авторитетный институт художественного развития, способствующий формированию новых профессиональных элит в культурной сфере.

Фестивальная программа включает конкурсные прослушивания и образовательные мероприятия, такие как мастер-классы, обеспечивающие участникам условия для расширения профессиональных горизонтов и освоения актуальных методик исполнительской практики. Конкурсная часть, дифференцированная по жанрам и номинациям, предусматривает высокие требования к уровню исполнения, артистизму, технической подготовке и индивидуальности интерпретации.

Жюри фестиваля представлено высококвалифицированными специалистами из различных стран, включая Казахстан, Россию, Италию, США, Испанию, Чехию, Грузию, Кыргызстан, Северную Македонию, Узбекистан и др., что обеспечивает международный характер оценки и способствует развитию межкультурного диалога в области искусства. Одной из наиболее престижных наград фестиваля является Кубок Президента Республики Казахстан, присуждаемый за выдающиеся достижения в области исполнительского искусства.

Программа конкурса для саксофонистов структурирована в соответствии с международными стандартами: на первом туре исполняются соната и пьеса казахстанского композитора, на втором – фантазия и сольная современная пьеса, на третьем – концертное произведение. Такая структура позволяет выявить как технический, так и художественный потенциал участников. Студенты класса саксофона Казахской национальной консерватории имени

[12] «Шабыт» в переводе означает вдохновение или порыв, побуждающий к творческой активности.

Курмангазы регулярно демонстрируют высокий уровень подготовки, подтвержденный результатами участия в фестивале «Шабыт». Среди лауреатов и дипломантов конкурса – Куаныш Амангелды (III премия, 2016 г.), Азамат Иманбаев (персональный диплом, 2016 г.), Артур Бемм (II премия, 2021 г.; III премия, 2023 г.), Мерей Кайыркен (I премия, 2023 г.) и другие, что свидетельствует о результативности включения конкурсной практики в образовательный процесс и о высоком уровне профессиональной подготовки выпускников.

В рамках казахстанской исполнительской практики значимую роль играют республиканские конкурсы, ориентированные на выявление и поддержку молодых музыкантов, специализирующихся на духовых инструментах. К числу наиболее авторитетных мероприятий относятся: Республиканский конкурс молодых исполнителей на духовых инструментах имени К. Жумакенова [1], конкурс «Астана-Мерей» [2], соревнования среди учащихся специализированных музыкальных школ [3], конкурс среди студентов колледжей [4], а также ежегодные республиканские олимпиады – малая и студенческая предметная [5]. Эти конкурсы выполняют функцию многоуровневой системы оценки исполнительского уровня и способствуют устойчивому формированию профессионального сообщества молодых исполнителей.

В контексте стратегического развития духового исполнительства в Казахстане необходимо акцентировать внимание на деятельности общественных фондов, в частности фонда Булата Утемуратова и фонда имени Батырхана Шукенова [6]. Эти организации осуществляют комплексную поддержку как образовательных, так и исполнительских инициатив, способствуя институционализации конкурсной и академической среды. Благодаря их усилиям были реализованы масштабные международные проекты, среди которых особого внимания заслуживают Международная флейтовая академия (2022), Международная академия деревянных духовых инструментов (2023), а также Международная академия исполнителей на духовых инструментах (2024), каждая из которых включала участие ведущих специалистов мировой сцены.

Так, Международная флейтовая академия, организованная в Алматы, объединила в рамках четырёхдневного курса ведущих педагогов из Германии, России и Казахстана, что позволило создать среду интенсивного мастерства и межкультурного диалога. Дальнейшим развитием данного проекта стала Международная академия деревянных духовых инструментов, охватившая более широкий инструментарий – флейту, гобой, кларнет и фагот.

Практические занятия с исполнителями мирового уровня, включая *Sung-hyun Cho* (Корея), *Thomas Hutchinson* (Новая Зеландия/Франция), *Giovanni Punzi* (Италия), *Romain Lucas* (Германия/Франция), позволили участникам существенно повысить уровень исполнительской подготовки, а также расширить профессиональные и академические горизонты.

Третий значимый образовательный проект – Международная академия для исполнителей на духовых инструментах был сфокусирован на развитии исполнительского потенциала музыкантов, играющих на медных, деревянных и ударных инструментах. Ведущие специалисты, такие как *Жюльен Люк* (валторна), *Бенуа Кутрис* (тромбон), *Жасулан Абдыкалыков* (труба), *Хенри Уиллифорд* (флейта) и *Йо Матсушита* (саксофон), проводили интенсивные сессии, направленные на углубление исполнительской техники и формирование интерпретационных стратегий. Эти проекты способствуют не только повышению уровня подготовки музыкантов, но и активному включению Казахстана в международное культурно-образовательное пространство (см. рис. 1).



Рис. 1. Мастер класс Йо Матсушиты (Yo Matsushita) в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Октябрь, 2023 г.

Особое значение в системе поддержки молодых исполнителей имеет стипендия имени Батырхана Шукенова, учреждённая фондом Булата Утемуратова и реализуемая с 2018 по 2021 годы. Стипендиальная программа предоставляла финансовую и академическую поддержку студентам и учащимся, осваивающим духовые инструменты, способствуя повышению их образовательной мобильности и профессиональной адаптации. За период существования проекта гранты были присуждены 30 талантливым музыкантам из различных регионов страны, что подтверждает его значимость как механизма выявления и поощрения одарённой молодёжи (см. рис. 2).



Рис. 2. Студенты Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, первые обладатели стипендии имени Б. Шукенова. 2018 г.

В числе инициатив, реализуемых в рамках фонда, выделяются также Республиканский конкурс исполнителей на деревянных духовых инструментах (2018) и конкурс среди исполнителей на медных и ударных инструментах (2019), организованные в честь Батырхана Шукенова. Эти конкурсы стали важной частью культурной политики, направленной на поддержку исполнительской традиции и формирование новых профессиональных ориентиров для молодых музыкантов. Участие в данных мероприятиях сопровождалось не только соревновательной программой, но и системой мастер-классов, проводимых признанными педагогами и исполнителями, что обеспечивало целостный подход к профессиональной подготовке участников (см. рис. 3).





Рис. 3. Ансамбль саксофонистов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, на концерте посвященный церемонии оглашения результатов конкурса. Ноябрь, 2018 г.

Программная структура конкурсов предусматривала деление по номинациям, отражающим специфику инструментальных групп – деревянные духовые, медные духовые и ударные инструменты. Это обеспечивало возможность более глубокой и дифференцированной оценки, а также способствовало всестороннему раскрытию художественного потенциала конкурсантов. В частности, в номинации «саксофон» (возрастная категория – от 18 до 32 лет) призовые места заняли обучающиеся и выпускники Казахской национальной консерватории имени Курмангазы: Арухат Мусаипов (I премия), Артур Бемм (II премия), Мади Мадениетов (III премия). Эти результаты свидетельствуют о высоком уровне подготовки вуза и эффективности интеграции конкурсной практики в систему профессионального музыкального образования.

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, отмечая 80-летний юбилей, продолжает осуществлять миссию ведущего научно-образовательного и культурного центра в области музыкального искусства Республики Казахстан. В рамках юбилейных мероприятий реализован комплекс научно-творческих проектов, направленных на углубление исполнительской подготовки, поддержку композиторского творчества и формирование современной репертуарной политики. Одним из ключевых направлений данной деятельности стал проект *«Саз әлемінде»* (*«В мире музыки»*), инициированный кафедрой музыковедения и композиции (см. рис. 4).



Рис. 4. Афиша концертов-презентаций сборников произведений обучающихся кафедры композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. 2024 г.

Проект ориентирован на создание и систематизацию оригинального репертуара для духовых инструментов, включающего сочинения отечественных авторов различных поколений. Актуальность инициативы определяется необходимостью в качественном учебном и концертном материале, который отражает современные тенденции в национальной композиторской школе и одновременно опирается на аутентичные интонационно-стилистические коды казахской музыкальной традиции. Предложенный формат способствует интеграции творчества казахстанских композиторов в образовательный процесс, тем самым актуализируя значимость диалога между автором и исполнителем на всех стадиях формирования музыкального произведения [7].

Первый сборник включает сочинения для флейты, гобоя, кларнета, саксофона, валторны и трубы с фортепианным сопровождением. Структура сборника предполагает использование произведений в контексте как учебной, так и сценической практики. Жанрово-стилевое разнообразие представленного материала – от программных миниатюр до вариационных циклов и обработок казахских народных мелодий – позволяет решать широкий спектр педагогических и художественных задач, а также развивает у исполнителей навыки интерпретации в рамках национально-специфического контекста.

Целевой аудиторией проекта являются учащиеся старших классов специализированных музыкальных школ, студенты колледжей и высших учебных заведений, что делает сборник универсальным ресурсом в системе непрерывного музыкального образования. Репертуарные единицы дифференцированы по уровню сложности и жанровой направленности, что позволяет преподавателям формировать индивидуальные программы обучения, опираясь на актуальные требования исполнительской подготовки.

Логическим продолжением проекта стало издание сборника камерной музыки для различных составов с участием духовых инструментов. Этот выпуск приурочен к юбилею Консерватории и включает произведения преподавателей и студентов кафедры композиции. Сборник представлен в двух частях: первая включает ансамбли среднего уровня подготовки, включая пять пьес для фортепиано и два духовых квинтета; вторая содержит восемь более сложных инструментальных ансамблей и одно вокально-инструментальное произведение. Включение разнообразных ансамблевых конфигураций – от трио и квартетов до секстетов с участием национальных инструментов – обеспечивает комплексный подход к формированию навыков ансамблевой игры [8].

Жанровое и стилистическое наполнение сборника подчеркивает стремление к синтезу традиционного и инновационного: наряду с пьесами

программного характера и обработками народных тем, представлены произведения, использующие современные композиционные и исполнительские техники. Это расширяет возможности студентов в освоении актуального музыкального языка и способствует формированию аналитического мышления в процессе художественной интерпретации.

Особое значение в контексте развития саксофонной школы имеет деятельность профессора И. Ю. Шубина, организовавшего серию концертов саксофонных ансамблей в стенах Казахской национальной консерватории. Эти мероприятия стали платформой для апробации новых произведений, включая сочинения, представленные в рамках проекта *«Саз әлемінде»*, и оказали значительное влияние на развитие исполнительского репертуара и повышение уровня подготовки студентов (см. рис. 5).



Рис. 5. Афиши концертов класса саксофона профессора Казахской национальной консерватории имени Курмангазы И. Ю. Шубина

Рассматриваемый проект органично вписывается в общенациональную стратегию модернизации музыкального образования и тесно сопряжён с другими значимыми инициативами: участием студентов в международных и республиканских конкурсах, академических форумах, образовательных программах и стипендиальных проектах. В частности, вовлечение в фестиваль «Шабыт», конкурсные мероприятия под эгидой фонда имени Батырхана Шукенова, а также Международные академии исполнительского мастерства формируют устойчивую экосистему подготовки высококвалифицированных специалистов.

Заключение. Реализация проекта «Саз әлемінде» подтверждает стратегическую направленность Казахской национальной консерватории имени Курмангазы на поддержание и развитие национального композиторского искусства, внедрение передовых методик исполнительской подготовки, а также на укрепление междисциплинарного взаимодействия между композиторами и исполнителями. Эта модель способствует не только повышению качества профессионального образования, но и усилению позиций казахстанской музыкальной школы в международном культурном контексте, формируя конкурентоспособных специалистов, способных интегрироваться в глобальное музыкальное сообщество.

Системный подход, который включает интеграцию конкурсной, академической и творческой практики, является ключевым в процессе формирования комплексной образовательной среды, ориентированной на всестороннее профессиональное развитие молодых музыкантов. Важно отметить, что данная интеграция создаёт условия для укрепления культурных связей, что способствует не только сохранению, но и инновационному переосмыслению традиций казахстанского музыкального исполнительства в условиях глобализации.

В заключение, следует подчеркнуть, что комплекс реализуемых проектов, включая «Саз әлемінде», обеспечивает преемственность художественных традиций и их адаптацию к вызовам современности. Это становится важным условием устойчивого развития музыкальной культуры Казахстана, укрепляя её национальную идентичность и расширяя возможности для взаимодействия с мировым культурным сообществом.

Использованная литература:

1. Положение Республиканского конкурса имени К. Жумакенова [Электронный ресурс] Режим доступа URL: https://kaznui.edu.-kz/art/republican_contests/31 (дата обращения – 22.01.2025).

2. Положение конкурса «Астана-Мерей» [Электронный ресурс] Режим доступа URL: https://kaznui.edu.kz/art/international_competitions/22 (дата обращения – 22.01.2025).

3. Положение Республиканского конкурса молодых исполнителей среди специализированных музыкальных школ [Электронный ресурс] Режим доступа URL: http://baiseitovaschool.kz/kz/ikh-respublikaly-baj-audy-erezhesi.html (дата обращения – 22.01.2025).

4. Положение Республиканского конкурса молодых исполнителей среди музыкальных колледжей [Электронный ресурс] Режим доступа URL: https://art-dance.kz/news/read/44_Respublikanskij_konkurs_ispolnitelej_sredi_muzykalnyh_kolledzhej.html (дата обращения – 22.01.2025).

5. Положение Республиканской студенческой предметной олимпиады и малой олимпиады [Электронный ресурс] Режим доступа URL: https://www.conservatoire.edu.kz/ru/creativity/studencheskaya-predmetnaya-olimpiada/ (дата обращения – 22.01.2025).

6. Проекты общественного фонда Б. Шукенова [Электронный ресурс] Режим доступа URL: https://ru.batyr.foundation/#submenu:our-projects (дата обращения – 10.01.2025).

7. Саз әлемінде. Произведения для духовых инструментов композиторов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы / ред.-сост. Б.Дальденбай, М.Койлыбаева, Т.Горячева – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. 2024 – 280 с.

8. Саз әлемінде. Произведения для камерного ансамбля композиторов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы / ред.-сост. Б.Дальденбай, М.Койлыбаева, Т.Горячева. – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. 2024 – 567 с.

9. Иманбаев А. К., Бегембетова Г. З. Казахская народная музыка в саксофонных произведениях композиторов Казахстана. Saryn, т. 12, вып. 3, сентябрь 2024 г., с. 74 – 94, https://doi.org/10.59850/SARYN.3.12.2024.218.

10. Иманбаев А. К. О казахстанской исполнительской школе игры на саксофоне. // Материалы Международной научно-практической конференции «Приоритеты педагогической науки и современного образования» – Астана: РНПЦ «Білім – Образование – Education», март, 2018. – С. 119–124.

11. Иманбаев А. К. Произведения для саксофона в творчестве композиторов Казахстана: проблемы стиля и исполнительской интерпретации: диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности «Инструментальное исполнительство» / Иманбаев А. К. -Алматы: Казахская национальная консерватория имен Курмангазы, 2019. – 174с.

Qadamboy ISMAILOV
O‘zbekiston Respublikasi Milliy gvardiyasi
Harbiy musiqa akademik litseyi
ixtisoslik fanlari bo‘yicha direktor o‘rinbosari

O‘ZBEKISTONDA DAMLI VA ZARBLI CHOLG‘ULAR RIVOJIDA HARBIY MUSIQA AKADEMIK LITSEYINING O‘RNI

O‘zbekiston Respublikasida madaniyat va san’at sohasining taraqqiyoti davlat siyosatining ustuvor yo‘nalishlaridan biri hisoblanadi. Yangi davr islohotlari jarayonida milliy madaniyat va san’at merosini asrash, rivojlantirish hamda uni xalqaro miqyosda targ‘ib qilishga alohida e’tibor qaratilmoqda. Zero madaniyat va san’at har bir jamiyatning ruhiy-ma’naviy asosini tashkil etuvchi asosiy omillardandir. Ayniqsa, “Damli va zarbli cholg‘ular” yo‘nalishida faoliyat olib borayotgan 80 yildan oshiq tarixga ega bo‘lgan Harbiy musiqa akademik litseyi Markaziy Osiyoda yagona yirik ta’lim muassasasidir.

1909–1913-yillarga oid manbalarga nazar tashlasak, Xiva, Qo‘qon xonliklari shuningdek, Buxoro amirligida bo‘lib o‘tadigan muhim tadbirlar uchun Markaziy Osiyo aholisiga yangilik bo‘lgan musiqa cholg‘ulari bilan jihozlangan damli orkestrlar xorijdan taklif etilgan. So‘ngra xonlikdagi orkestr tarkibi kamida 16 nafar musiqachidan iborat bo‘lgan.

1918-yili Petrograd va Toshkent shaharlarida ilk bor musiqa ijrochilarini tarbiyalovchi maktablarni ochish amalga oshirilib, o‘z davrida harbiy musiqa ijrochiligining yirik mutaxassisi bo‘lib tanilgan rus harbiy dirijyori, bastakor, keyinchalik general-mayor, RSFSRda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi Semyon Aleksandrovich Cherneskiy (1884–1950) Petrograd harbiy musiqa maktabiga rahbar etib tayinlangan. Tarixiy manbalar va xotiralarga tayangan holda S. A. Cherneskiy harbiy musiqa maktabini faol boshqarish bilan bir qatorda Toshkent harbiy musiqaga tarbiyalanuvchilar maktabini o‘z nazoratiga olib, ijodiy va tashkiliy masalalarni hal etilishida muntazam yordam ko‘rsatib borgan. 1922-yil ayrim sabablarga ko‘ra, Toshkent maktabi yopilib, o‘quvchilarning bir qismi Petrogradga ko‘chirilgan

Keyinchalik Ikkinchi jahon urushining yakunlanishi arafasida Sovet Ittifoqi harbiy orkestrlari xizmati rahbari general-mayor S. A. Cherneskiy harbiy orkestrlarda ko‘p yillardan beri kadrlar yetishmovchiligi muammosini Ittifoq darajasida hal qilishda jonbozlik ko‘rsatib, Sovet Ittifoqi Mudofaa xalq komissari birinchi o‘rinbosari marshal Georgiy Jukovning bevosita yordamida armiyada harbiy orkestrlar faoliyati tizimini samarali tashkil etish maqsadida 1944-yil 27-martdagi № 071-sonli buyrug‘iga binoan Boku, Toshkent, Novosibirsk, Irkutsk, Ufa, Yerevan,

Rezan, Sverdlovsk, Xabarovsk, Moskva, Leningrad shaharlarida maxsus harbiy musiqa tarbiyalanuvchilari maktablarini ochilishiga sababchi bo‘ldi. O‘zbekiston SSR Xalq komissarlari sovetining 1308-sonli qarori hamda O‘rta Osiyo harbiy okrugining 1944-yil 17-maydagi № 0169-sonli buyrug‘iga binoan Toshkent harbiy musiqa tarbiyalanuvchilar maktabi (hozirgi kunda O‘zbekiston Qurolli Kuchlari akademiyasi binosida) oktabr oyida 151 nafar tarbiyalanuvchi bilan o‘quv jarayonini boshladi.




Yangidan tuzilgan harbiy musiqachi maktablari tarbiyalanuvchilarini Suvorov harbiy maktablari tarbiyalanuvchilariga teng ravishda barcha turdagi ta’minot bilan ta’minlandi. Maktab-internatining asosiy vazifasi o‘quvchilarning musiqa ijrochilik malakalarini rivojlantirishdan iborat bo‘lib, harbiy orkestrlar uchun mutaxassislarni tarbiyalash, musiqa va umumta’lim fanlarini to‘liq o‘zlashtirish, boshlang‘ich va o‘rta ta’lim o‘quv dasturlari bo‘yicha to‘la ma’lumotga ega bo‘lib, sog‘lom, o‘z kasbini sevgan, vatanga sodiq, har tomonlama rivojlanib yetishgan yoshlarni tarbiyalashdan iborat deb belgilangan, shuningdek 13–15 yoshdagi bo‘lgan musiqachilar tarbiyalanuvchilarni harbiy orkestrlar tarkiblariga kiritiladi. Maxsus va saf tayyorgarlikdan tashqari 7 (yillik) sinf umumiy ta’lim dasturi amalga oshirilib, kapelmeysterlarning harbiy va maxsus tayyorgarligining sifatini oshirish maqsadida Moskva davlat konservatoriyasi harbiy fakultetida oliy o‘quv yurtiga uch yilik muddatli ta’lim olish yo‘lga qo‘yilgan.

Front ortiga evakuatsiya qilingan Moskva, Leningrad kabi shaharlardan kelgan musiqa yo‘nalishidagi professor mutaxassislar sababli respublikamizdagi o‘rta va oliy o‘quv yurtlarida damli va zarbli cholg‘ular yo‘nalishida bilim sifati oshdi, musiqa madaniyatining keskin rivojlanishiga o‘z ta’sirini ko‘rsatdi. Maktab-internatga intellektual salohiyati yuqori talab darajasida bo‘lgan o‘qituvchilar jalb etilib, o‘quv yurtini boshqarish uchun harbiy qismlarning yuqori malakali ofitserlari tayinlangan.

Toshkent harbiy musiqachilar tarbiyalanuvchi maktab-internati 50-yillarning ikkinchi yarmida qisman o‘zgartirilib, 1956–1957-o‘quv yilidan boshlab Respublika musiqachilar tarbilanuvchilar maktab-internati deb nomlanib *(O‘zbekiston SSR Vazirlar Kengashining 1956-yil 17-maydagi № 362-233-sonli qarori)*, O‘zbekiston

SSR Maorif vazirligi tasarrufiga o‘tkazilgan. Ushbu qarorning asosiy mazmun-mohiyati bo‘yicha o‘quv dasturlari qisman o‘zgartirilib, musiqa tarbiyasi fanlariga ajratilgan dars soatlarini qisqartirish hisobiga umumta’lim maktablarida qo‘yiladigan talablar bo‘yicha o‘quv dasturini to‘liq bajarish majburiyati belgilangan. O‘quvchilar tomonidan o‘quv dasturini o‘zlashtirishga qulaylik tug‘dirish maqsadida harbiy tartib-intizomni qisman yengillashtirib, o‘quv mashg‘ulotlarini to‘la bajarishga urg‘u berilgan. Maktab o‘quvchilarining damli va zarbli cholg‘ular yo‘nalishidagi professional musiqiy bilimlarni chuqur egallash bo‘yicha o‘quv dasturlarini saqlash va har yili rejalashtirilgan harbiy repetitsiya mashg‘ulotlarini o‘quv rejasida asosiy mashg‘ulotlar sifatida saqlanib qolishiga erishib kelingan.

Uzoq yillar mobaynida xizmat faoliyatida ta’lim-tarbiya berib, maktab rivojiga munosib hissa qo‘shgan ustozlar: Matuxnenko V. N., Pavlovskiy I. V., Yemelyanov V. A., Abdullayev U. V., Markelov V. Y., Yesin I. I. Parfenov I. V., Malashin A. Y., Koptevskiy V. F., Talayevskiy A. Y., Lennix N. D., Ujegov T. S., Malkeyev A.V., Kosmodimyanskiy L. A., Avtondilov A.M., Belinkiy S. M., Belyakov P. I., Sharapov N. A., Dolgov, Yemelyanov V. A., Franskeyevich A. A., Safarov R. R., Maksudov F. S., Kozitsin G. S., Suris A. Y., Ruxalis M. A., Yusupov R. Y., Saburov J. S., Kozakov V. T., Ganiyev I. A., Parfyonov, Juravlyov Y. P., Okorokov L., Korotkov V.M., Yadgarova N.A., Xatamuv O., Leontev A. V., Ismailov X. A., Gadjiyev A. A., Israilov R. X. va boshqalar.

Respublikamizda o‘tkazilgan harbiy paradlarda maktab-internat tarbiyalanuvchilari muntazam ravishda fanfarachilar hamda barabanchilar guruhida ishtirok etib kelishgan.

Musiqa va san’at hamda turli sohalarda vatanimiz rivojiga munosib hissa qo‘shgan musiqachilar tarbiyalanuvchi maktab-internatini tamomlagan bitiruvchilar:

O‘zbekiston Respublikasi xalq artisti, professor Z. Xaqnazarov, professor Q. Usmonov, general-mayor, professor B. Tursunov, DXX polkovnigi X. Rahmatov, Xitoy Xalq Respublikasi artisti, Rossiya Federatsiyasida xizmat ko‘rsatgan artist M. Muhiddinov, xalqaro tanlovlar laureati Yuriy Dranga, O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, bastakor A. Nazarov, G‘. Xaliqov, Ukraina Respublikasida xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi V. N. Altuxov, Rossiya Federatsiyasida xizmat ko‘rsatgan artistlar V. Tarasov, A. Elizarov, Safarov R. R., X. Nosirov, professor Anatoliy Selyanin, O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan artistlar V. Verigin, Sh. Umidjonov, professor B. Solihov, professor B. Matyoqubov, faxriy professor Mirzokirov M. M., Janubiy Afrika Respublikasi Keyptaun simfonik orkestri solisti Sh. Luftrahmonov, Quvayt musiqa akademiyasi o‘qituvchisi B. G. G‘afforov, Malayziya musiqa akademiyasi o‘qituvchisi S. Kim, Qozog‘iston-Kuba do‘stlik jamiyati vitse-prezidenti, Yevropa Kongressi a’zosi,

Qozog‘iston Yozuvchilar uyushmasi a’zosi, akademik B. Rustamov, DXX Alohida namunaviy-ko‘rgazmali harbiy orkestri boshlig‘i, podpolkovnik Kroshechkin V. A. va boshqalar.

O‘zbekiston Respublikasi Vazirlar Mahkamasining 2018-yil 29-noyabrdagi 971-sonli qaroriga binoan O‘zbekiston Respublikasi Milliy gvardiyasi “Respublika ixtisoslashtirilgan musiqa akademik litseyi”ga o‘zgartirilib, O‘zbekiston Milliy gvardiyasi tasarrufiga o‘tkazildi. Keyinchalik O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2022-yil 16-fevraldagi PQ-129-son qaroriga muvofiq O‘zbekiston Respublikasi Qurolli Kuchlari tarkibidagi harbiy orkestr jamoalari, shuningdek, boshqa orkestr va badiiy jamoalar uchun damli va zarbli cholg‘ular ijrochiligi yo‘nalishida kadrlarni maqsadli tayyorlash tizimini samarali tashkil etish maqsadida “O‘zbekiston Respublikasi Milliy gvardiyasi Harbiy musiqa akademik litseyi” tashkil etildi.

Harbiy-musiqa akademik litseyi bitiruvchilariga O‘zbekiston Respublikasi oliy harbiy ta’lim muassasalariga o‘qishga kirishda Bilim va malakalarni baholash agentligi tomonidan o‘tkaziladigan test sinovlarida o‘zlari to‘plagan ballarning 30 foizi miqdoridagi, respublikaning boshqa davlat oliy ta’lim muassasalariga o‘qishga kirishda esa o‘zlari to‘plagan ballarning 15 foizi (shu jumladan, ijodiy imtihonlar bo‘yicha) miqdoridagi qo‘shimcha ballar ko‘rinishida imtiyoz beriladi.



Hozirgi kunda akademik litseyda 400 nafardan ziyod o‘quvchilar fleyta, goboy, klarnet, fagot, saksofon, truba, valtorna, tenor-bariton, trombon, tuba va zarbli cholg‘ular mutaxassisliklaridan tashqari musiqa nazariyasi, orkestr sinfi, fortepiano fanlari bo‘yicha tahsil olib kelmoqdalar. Ixtisoslik ta’limi bo‘yicha 8 ta yo‘nalishda (yog‘och damli cholg‘ular, truba-valtorna cholg‘ulari, tenor-bariton-trombon-tuba cholg‘ulari, zarbli cholg‘ular, estrada cholg‘ulari, musiqa nazariyasi, orkestr-ansambl fanlari hamda fortepiano-jo‘rnavozlik yo‘nalish) faoliyat olib boriladi.

Ixtisoslik yo‘nalishi o‘quv rejasiga asosan 7-sinflar birlashgan orkestri, 8-sinflar birlashgan orkestri, 9-sinflar birlashgan orkestri va 1–2-kurs birlashgan orkestri, Big-Bend jaz orkestr jamoalari bilan bir qatorda V. Kurnitskiy nomidagi jaz ansambli, fleytachilar, klarnetchilar, valtornachilar, saksofonchilar, zarbli cholg‘ular ва “Brass kvintet” ansambllari mavjud. O‘quvchilarimiz muntazam ravishda respublika va xalqaro tanlovlarda ishtirok etib, g‘oliblikni qo‘lga kiritib kelmoqdalar.





Bugungi kunda respublikamizdagi 325 ta bolalar musiqa va san’at maktablari, 20 tadan ziyod respublika ixtisoslashtirilgan madaniyat va san’at maktablari, akademik litsey hamda maktab internatlarida damli va zarbli cholg‘ular yo‘nalishlarida o‘quvchilar tahsil olib kelmoqdalar. Mamlakatimizning barcha

hududlarida damli va zarbli cholg‘ular yo‘nalishida tahsil olib kelayotgan yosh ijrochilarni har tomonlama qo‘llab-quvvatlash va musiqa san’atini targ‘ib qilib, o‘z mahoratlarini namoyish etib, professional tajriba almashish maqsadida O‘zbekiston Respublikasi Milliy gvardiyasi, O‘zbekiston kompozitorlari va bastakorlari uyushmasi hamkorligida damli va zarbli cholg‘u ijrochilarining respublika “San’at g‘unchalari” tanlovi harbiy musiqa akademik litseyida 5–9-sinf o‘quvchilar o‘rtasida o‘tkazilib kelinayotgan eng nufuzli tanlovlardan biri hisoblanadi.

Ushbu ko‘rik-tanlov to‘rtta yo‘nalishda – yogo‘ch-damli cholg‘ular, mis-damli cholg‘ular, estrada cholg‘ulari va zarbli cholg‘ular klassik yo‘nalishlarida, kichik guruh (11–13 yosh) katta guruhlar (14–15 yosh) o‘rtasida nominatsiyalar bo‘yicha an’anaviy tarzda o‘tkazilib kelinmoqda. Xususan, 1998–2025-yillarda o‘tkazilgan “San’at g‘unchalari” tanlovining ko‘rsatkichlariga e’tibor qaratadigan bo‘lsak, hududiy bosqichlarida 4991 nafardan ziyod ijrochi, respublika bosqichida 2497 nafar o‘quvchi ishtirok etib, 1348 nafar yosh iqtidorli ijrochilar sovrinli 1-, 2-, 3-o‘rinlarni egallagan, 2010–2016-yillarda 17 nafar o‘quvchi Gran-pri sovrini bilan taqdirlanganlar.

Shubhasiz, ushbu tanlov damli va zarbli cholg‘ular yo‘nalishi rivojlanishiga, milliy madaniyat va san’atni qo‘llab-quvvatlash uchun muhim loyihadir. Ushbu tanlov yangi nomlarni ochib beradi va mamlakatimizning barcha hududlaridagi iqtidorli bolalar ruhiyatida o‘zlarini jiddiy musiqachi va san’atkor sifatida taqdim qilish uchun muhim turtki va motivatsiya imkoniyatlarini yaratib beradi.

Bugungi kunda yoshlarimizni ilmli, bilimli qilib tarbiyalashda tajribali o‘qituvchi va professional murabbiylarning xizmatlari beqiyos. Harbiy musiqa akademik litseyida ixtisoslik yo‘nalishida ish faoliyatini olib borayotgan tajribali o‘qituvchi-ustozlardan O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi, kompozitor Rasulov A., professor Murtazoyev B. M., pedagogika fanlari nomzodi Emanuel E., oliy toifali o‘qituvchilar Mokrova L. F., Ataullayeva L. A., Toshpo‘latova G., Didenko Y. K., Shaxvarostova T. I., Gadelshina N. A., Risayev R. G., Ismailov Q. N., Aripov N. A., Aliyev B. S., zahiradagi podpolkovnik Kroshechkin V. A., zahiradagi mayor G‘aynazarov Y. U., Nurmuhammedov X. B., Bekirov I., Abdullayev Z., orkestr dirijyorlari Mirzayev T. V., Nozimov A. O., Hamdamov D., Muhmadsoli N., Tregulov R., Isbekov B. kabi murabbiylar ta’lim rivojiga o‘z hissalarini qo‘shib kelmoqdalar.

Muassasada tahsil olib, respublikamiz va dunyoning bir qancha mamlakatlarida o‘z faoliyatlarini o‘rta maxsus va oliy ta’lim, shuningdek, BMSM o‘quv dargohlarida davom ettirib, fidokorona mehnatlari bilan yutuqlarga erishib kelayotgan ayrim bitiruvchilarimiz: Rossiya Federatsiyasida xizmat ko‘rsatgan artist A. Moskalev, O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan artist Kabdurahmonov A., Buyuk

Britaniya a’zosi, Qirollik Fanlar akademiyasining a’zosi, kompozitor va sozanda S. Rahmatov, O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan yoshlar xodimi, “Aladdin” studiyasining badiiy rahbari R. Hamroqulov, Turkiyaning Izmir shahridagi “Dokuz Eylul Universiteti” davlat konservatoriyasi professori B. Matniyozov, Turkiyaning Mersin shahridagi Davlat opera va balet teatri orkestri artisti A. Kuzmin, Luiziana musiqa akademiyasi o‘qituvchisi A. Isoqov, O‘zDK puflama za zarbli cholg‘ular kafedrasi dotsenti Radjabov J. X., Yaponiyaning “Yamaha” korporatsiyasining O‘zbekistondagi rasmiy vakili Usmonov A. N., shuningdek, O‘zbekiston Respublikasi Qurolli Kuchlari harbiy orkestrlari safida xizmat qilayotgan bitiruvchilarimizdan Milliy gvardiya Alohida namunali-ko‘rgazmali orkestr boshlig‘i o‘rinbosari O‘ljayev O. I., IIV orkestrlar xizmati Alohida namunali-ko‘rgazmali orkestr boshlig‘i Yuldashev A. M., DXX Alohida namunaviy-ko‘rgazmali harbiy orkestri boshlig‘i R. Raxmatulin, Favqulodda vaziyatlar vazirligi akademiyasi orkestr boshlig‘i Bosilov D., Bojxona instituti Ma’naviyat va yoshlar tarbiyasi markazi harbiy orkestr bosh inspektori, podpolkovnik Nurmuhammedov T. B., Mudofaa vazirligi Harbiy aviatsiya instituti madaniyat markazi boshlig‘i J. Z. Jamilovlar qatorida bir qancha bitiruvchilarimiz O‘zbekiston Respublikasi Qurolli Kuchlar tarkibidagi harbiy ansambl-orkestrlarida, O‘zbekiston milliy simfonik orkestri, Alisher Navoiy nomidagi Davlat Akademik katta teatri hamda boshqa ko‘plab musiqiy jamoalarda ijrochilik va mehnat faoliyatni davom ettirib kelmoqdalar.

O‘zbekistonda damli va zarbli cholg‘ular san’atining rivojlanishida Harbiy musiqa akademik litseyi muhim o‘rin tutadi. Mazkur litsey professional musiqachilar, ayniqsa, damli va zarbli cholg‘ular ijrochilarini tayyorlash jarayonida yuqori malakali pedagogik va ijodiy muhitni shakllantirgan. Litseyning o‘quv dasturlari harbiy musiqaning zamonaviy talablari va milliy musiqa an’analarini uyg‘unlashtirgan holda tashkil etilgan bo‘lib, yosh musiqachilarni texnik mahorat, musiqiy tafakkur va sahna madaniyati yo‘nalishlarida mukammal tayyorlab kelmoqda. Harbiy musiqa akademik litseyining faoliyati natijasida O‘zbekiston musiqiy madaniyatida damli va zarbli cholg‘ular ansambl-orkestrlarining repertuari kengayib, ijro uslublari zamonaviy va klassik asarlar bilan boyitilmoqda. Ayniqsa, harbiy orkestrlar tarkibida bu cholg‘ularning mahorat bilan qo‘llanilishi yosh avlodni milliy qadriyatlar va harbiy vatanparvarlik ruhida tarbiyalashda o‘ziga xos vosita sifatida xizmat qilmoqda.

Shu bilan birga, Harbiy musiqa akademik litseyi bitiruvchilari nafaqat harbiy-musiqiy jamoalarda, balki respublika va xalqaro darajadagi turli ijodiy ansambllarda faoliyat yuritib, o‘zbek musiqa madaniyatini yuksaltirishga munosib hissa qo‘shmoqdalar. Xulosa qilib aytganda, Harbiy musiqa akademik litseyi damli va zarbli cholg‘ular san’atining rivojida, ularning professional ta’lim tizimiga

integratsiyalashuvi va milliy musiqa madaniyati taraqqiyotida beqiyos o‘ringa ega bo‘lmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Mirziyoyev Sh. Erkin va farovon, demokratik O‘zbekiston davlatini birgalikda barpo etamiz. -Toshkent: “O‘zbekiston”, 2016. 16-bet.

2. Mirziyoyev Sh. Qonun ustuvorligi va inson manfaatlarini ta’minlash – yurt taraqqiyoti va xalq farovonligining garovi. -Toshkent: “O‘zbekiston”, 2017. 22-bet.

3. D. Alimov. Biz ular bilan faxrlanamiz // “Harbiy musiqa akademik litseyining ta’lim tizimidagi 80 yillik ilmiy-ijodiy faoliyatiga bag‘ishlangan “Musiqiy ta’lim va harbiy vatanparvarlik an’analarining istiqboli” I Xalqaro ilmiy-amaliy konferensiyasi materiallari to‘plami. -Toshkent: 2024. –B. 60.

Ербол МАМЫРБАЕВ
Доцент кафедры «Духовых и ударных инструментов» КазНУИ

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЕ НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В КАЗАХСТАНЕ (СТАНОВЛЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ)

Четверть нового тысячелетия вступила в фазу празднования юбилейных дат в жизни культуры и искусства Независимого Казахстана. Круглые даты отметили целый ряд музыкальных учреждений, такие как Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (80 лет), Специализированная музыкальная школа им. К.Байсеитовой (75 лет), своё 60-летие отметила Республиканская музыкальная школа им. А. Жубанова. В Астане Казахский национальный университет искусств в 2023 году отпраздновал своё 25-летие. В регионах Республики многие музыкальные учреждения отметили свои полувековые исторические даты. В наши дни стремительно возрос уровень культуры и искусства, столичные театры сегодня представляют мировые шедевры от классических до современных опер и балетов. Искусство в Независимом Казахстане активно поддерживается правительством, Министерством культуры и информации, пользуется большим интересом у народа и публики. Огромные аншлаги на спектакли и балеты, полные залы ценителей классической и эстрадной музыки в столичных и региональных филармониях, масса культурных и праздничных мероприятий в Республике – все это говорит о том, что искусство и культура в стране динамично

развиваются.

Однако нам современникам необходимо знать историю становления и формирования искусства и культуры в Казахстане, чтить заложенные устои и традиции наших мастеров предшественников. Как известно, начиная с 30–40-х годов XX века, в эпоху становления советского казахстанского общества, в Республике открывались научные и культурные учреждения. В столице Казахстана г. Алма-Ате, в первую очередь открылось музыкальное училище им. П.И.Чайковского (1931 г.), Казахский оперный театр ордена Ленина (1934 г.), ныне ГАТОБ им. Абая, Казахская киностудия им. Ш. Айманова «Казахфильм» (1934 г.); Казахская академическая филармония им. Жамбыла (1935 г.), Союз композиторов Казахстана (1939 г.). Позднее, в годы Великой отечественной войны, и послевоенное время была основана Казахская государственная консерватория им. Курмангазы (1944 г.) и Казахская академия наук (1946 г.). В связи с монументальными преобразованиями в Республике возникла востребованность и необходимость по подбору кадров. В годы войны многие деятели культуры были эвакуированы в г. Алма-Ату, чтобы неотрывно продолжать свою творческую, сложную и нужную для народа работу. Известные кинорежиссёры, композиторы, артисты и музыканты приезжают в столицу Казахстана, где находят свою вторую Родину. Одним из таких деятелей был выпускник Петербургской консерватории Иван Васильевич Круглыхин – первоклассный трубач-виртуоз, окончивший класс трубы у знаменитого профессора А. Б. Гордона. Проработав некоторое время в музыкальных коллективах Республики как музыкант и талантливый руководитель, Круглыхин становится ректором в только что открывшейся консерватории в г. Алма-Ате. В первые дни открытия Ивану Васильевичу предстояло сформировать оркестровый факультет, а вместе с ним и кафедру духовых и ударных инструментов. Из учеников класса трубы Круглыхина известны имена А. Спирина и Т. Узбекова.

Говоря об исполнительском искусстве на духовых и ударных инструментах в Казахстане, можно сказать, что за годы становления музыкального искусства и культуры в целом, в духовом мире Республики также установились свои традиции, сложились инструментальные школы. Первыми преподавателями кафедры духовых инструментов были выдающиеся деятели, многие из которых проработали в оркестровых коллективах Республик Советского Союза, такие как Иван Петрович Коноплев (флейта), Владимир Григорьевич Добровольский (гобой), Абрам Ефимович Мовш (кларнет). Они внесли огромный профессиональный вклад в становление духового исполнительского искусства Казахстана. Вслед за ними, буквально с войны на

кафедру духовых и ударных инструментов, приходят работать молодые преподаватели фронтовики. Порой можно удивляться и восхищаться их активной общественной и творческой деятельностью. Поистине, их имена должны быть вписаны золотыми буквами в становлении исполнительского искусства на духовых инструментах в Казахстане. Из числа старших преподавателей фронтовиков – это Турсун Байзакович Мусурманкулов (тромбон), Туркестан Максутович Узбеков (труба), Уялбай Нусупович Нусупов (фагот). Всех их объединяет похожая сложная жизненная судьба: в детстве рано теряют родителей, воспитываются в детских домах, юность выпадает на военные годы, уходят служить добровольцами. Неустанная одержимость трудиться в нелёгкое послевоенное время во всех сферах профессиональной деятельности, как исполнительской, педагогической, так и общественной – вот пример лучших человеческих качеств для потомков! При всех их заслугах и регалиях, их характер отличался добрым и спокойным нравом и необычайной скромностью. Нам посчастливилось застать их, даже немного у них поучиться. Мы смотрели на наших героев аксакалов, останавливаясь и замирая в коридорах консерватории, когда они неспешно проходили мимо нас, поблескивая орденами в лучах солнечных майских дней. С годами, когда проходит время, начинаешь по-настоящему осознавать с какими людьми ты имел общение, будучи молодым. И как жаль, что сегодня, с высоты прожитых лет, многие вопросы, которые хотелось бы задать, спросить совета, к сожалению, остались без ответа...

Уже к 50-м годам прошлого столетия искусство и культура Казахстана пополняется своими национальными кадрами. Основатели духовой школы *инструментальных классов*: Рустем Насырович Сабиров (кларнет), Сыдык Таджибаевич Салимов (валторна), Батыр Аманкельдиевич Аманкельдиев (тромбон), Темир Габдуллинович Ткишев (гобой), Аркадий Зимович Димонт (валторна), Айбек Бектаевич Бектаев (ударные инструменты). Представители среднего поколения: Е. К. Нургалиев (флейта), К. А. Жумакенов (флейта), А. А. Федянин (тромбон), К. М. Ахметов (тромбон).

Вторая половина двадцатого столетия знаменательна подлинным расцветом *сольного и оркестрового исполнительства* на духовых инструментах в Республике.

Первым солистом-духовиком явился Юрий Степанович Клушкин, который был удостоен звания Народный артист Казахской ССР. «Золотая труба Казахстана», «Труба бельканто» - так пишет в своей статье Газиза Ахметовна Жубанова о трубаче Клушкине. Профессор АГК им. Курмангазы воспитал целое поколение трубачей. Труба в нашей стране была довольно редким

музыкальным инструментом в своём сольном амплуа, но в руках Юрия Степановича этот яркий по звучанию инструмент получает большую популярность среди публики и заинтересовывает композиторскую братию. Ему посвящают свои произведения такие маститые национальные композиторы, как Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, Г. Жубанова, А. Исакова Ж. Дастенов и др. В своих сольных концертных выступлениях, как с оркестром, так и в сопровождении с фортепиано Юрий Степанович играет блестяще классические концерты Гайдна и Гуммеля, сочетая музыку классиков в программе с национальными произведениями, только что вышедшими из-под пера казахстанских композиторов.

Выдающийся солист гобоист, получивший образование в АГК им. Курмангазы в классе основателя гобоя В.Г.Добровольского и ассистентуру-стажировку в Музыкальном педагогическом институте им. Гнесиных в Москве в классе профессора И.Ф.Пушечникова. Заслуженный артист Республики Казахстан, профессор Танатар Кунурулы Нуралы является основателем современной гобойной школы в Казахстане. В своей концертно-исполнительской деятельности профессор активно обращался к композиторам классической музыки на гобое и английском рожке. Особенно выразительно и мягко, словно человеческий голос, звучал английский рожок в «Адажио» И. С. Баха. Нуралы – автор методичеких пособий для гобоя, автор книги, пока что единственной на сегодняшний день, написавший исторический очерк «Штрихи к портретам» об исполнителях-духовиках в Казахстане. Широко известны имена солистов-духовиков, которые успешно сочетали оркестровую, сольную и педагогическую практику. О жизни и творчестве каждого из них можно посвятить отдельную статью и даже книгу, в чем автор надеется на заинтересованность и исследования данной темы будущему поколению.

«Золотая флейта Казахстана» – так ещё при жизни говорили о незабвенном флейтисте гении Кайрулле Акрамашевиче Жумакенове. Своей блестящей виртуозной тембрально-богатой по звучанию игрой на флейте Кайрулла Акрамашевич завоевал сердца большего числа публики, поклонников и коллег-профессионалов. Близким другом и братом по духу Жумакенова был Канат Мугинович Ахметов, выпускник МГК им. П. И. Чайковского, окончивший ассистентуру при Московской консерватории. Канат Мугинович, будучи ещё молодым специалистом-тромбонистом, уже заявил о себе громко в среде музыкантов -профессионалах, покорил культурную богему Алматы. Как исполнитель дважды участвовал на Межзональном конкурсе Средней Азии и Казахстана, где занимал первые призовые места. Ахметов открыл классы тромбона сразу в двух элитных музыкальных школах, где набрал талантливых

учеников, которые вскоре стали лауреатами Республиканских и Международных конкурсов. Годами позже осуществляется его юношеская мечта стать дирижёром профессионального коллектива и быть создателем Государственного духового оркестра Республики Казахстан.

Огромный творческий вклад в становлении исполнительского искусства на духовых инструментах внёс заслуженный деятель Казахстана, профессор АГК им. Курмангазы, замечательный тромбонист Александр Афанасьевич Федянин, проработавший почти полвека в Государственном Академическом симфоническом оркестре им. Т.Абдрашева концертмейстером группы тромбонов. Федянин выступал со своим коллективом в качестве солиста, являлся организатором квартета тромбонов «Тромбоны Алматы» и был его несменным участником. А.А.Федянин – композитор-инструменталист, автор многих произведений для тромбона, для духового оркестра и ансамблей медных духовых инструментов. Во второй половине XX столетия профессиональный оркестровый уровень музыкантов-духовиков значительно возрос. В профессиональных коллективах Республики известны имена отличных оркестрантов своего времени: Ю. П. Лукичев (фагот), Т. Ж. Исенов (кларнет), А. С. Каньшин (кларнет), С. Г. Ергалиев (труба), С. А. Андаспаев (труба), М. Нурмухамбетов (туба), Е. Садвакасов (фагот), Б. Шотамбаев (ударные), К. Бектаев (ударные), В. Тимошенко (валторна).

Ключевым событием в сфере искусства и популяризации духового исполнительства в Республике явилось открытие в 1989 году нового уникального творческого коллектива *Государственного духового оркестра* Республики Казахстан под руководством Заслуженного деятеля РК, профессора, дирижёра, тромбониста Каната Мугиновича Ахметова. В первые годы основания оркестра коллектив, состоящий исключительно из мужчин-духовиков, выезжал в зарубежные гастроли: Франция, Испания, Россия, Тайвань. Кроме зарубежных поездок, в начале 90-х годов, *«Госдух»* осуществлял турне по городам Казахстана, где везде их встречали залы, полные аншлагами и бурными овациями. Всё это говорит о том насколько популярной становится духовая музыка в Республике. И это не случайно, так как она может быть разножанровой, доступной как профессиональному слушателю, так и широкой публике на концерте в зале филармонии или на центральной площади в дни празднования Наурыз и праздника Победы. Традиции «духового братства» были заложены ещё издавна «из поколения в поколение», но в духовом оркестре они соблюдаются и чтутся по сей день.

Наряду с успешной исполнительской деятельностью, хочется отметить

также *преподавательскую* работу выдающихся духовиков Казахстана, благодаря которым сложились инструментальные классы. С первых дней основания музыкальной школы им. А. Жубанова в классе гобоя по сей день трудился и щедро делился своим опытом Заслуженный артист КазССР Темир Габдуллинович Ткишев, который воспитал большое количество гобоистов. Он является членом Всемирной организации гобоистов, в своем почтенном возрасте ежегодно выезжает в США на симпозиумы и семинары.

В музыкальном колледже им. П. И. Чайковского в своё время работали замечательные преподаватели, такие как Р. Я. Казиев (фагот), А. С. Каньшин (кларнет), А. С. Авершин (тромбон). В стенах знаменитых школ им. А. Жубанова и К. Байсеитовой работают замечательные преподаватели, обучающие игре на духовых инструментах и воспитавшие не одно поколение музыкантов, такие как Б. Б. Карибаев (валторна), А. К. Кармысов (гобой), В. А. Глебов (флейта), К. А. Бектаев (ударные).

В Астане, в молодом и перспективном вузе КазНУИ за 25 лет становления университета, сформировался свой творческий союз музыкантов-духовиков. Кафедра духовых и ударных инструментов, основанная профессором К.А.Жумакеновым, ежегодно выпускает высоквалифицированных специалистов, которые успешно вливаются в творческие коллективы столицы и преподают в регионах Республики. У духовиков КазНУИ уже сложился свой индививидуальный качественный уровень мастерства, своя прогрессивная исполнительская школа. Преподаватели кафедры переняли большой исполнительский и педагогический опыт у своих корифеев КНК имени Курмангазы, а также совершенствуются и получают образование в престижныж музыкальных вузах России и Европы. На кафедре, наравне со старшими коллегами, ещё вчерашние выпускники становятся перспективными педагогами и ведущими оркестрантами в престижных оркестровых коллективах.

В регионах Республики успешно преподают коллеги-духовики старшего и среднего поколения: в Музыкальном колледже г. Павлодара В.А.Шлегель (труба), О.В.Шлегель (валторна). В музыкальном училище г. Семей много лет проработали и воспитали будущих специалистов В.Л.Толганбаев (фагот), преподаватели по медным инструментам Ю. В. Аш (тромбон), Р.Ш.Бекболатов (валторна). В Актюбинском музыкальном колледже основателем отделения духовых и ударных инструментов являлся В. Н. Фоменко. В настоящее время активно работают молодые специалисты Б. Дуйсенбаев, И.Курманалин, К. Нурсейтин. В двух Карагандинских средних музыкальных учреждениях известны имена старейших преподавателей: В. Н. Рядинский (тромбон), И. В. Моргун (гобой), Б.О.Бекенов (кларнет), В. А. Рожков (труба), М. Е. Егоров

(тромбон). Из среднего и молодого поколения преподавателей: В. В. Чомов (труба), Г. Н. Ковецкий (валторна), Е. А. Васильцова (флейта), А. Т. Абильдин (ударные), А. В. Шевелев (тромбон). В Петропавловском музыкальном училище трудятся: заведующий отделением Г. В. Брюханов (кларнет,саксофон), Е. И. Сафронов (гобой), Б. С. Ультараков (ударные), И. О. Пищур (труба).

У каждого учебного заведения своя богатая и славная история от первых дней создания и до нынешних достижений, своя хронология событий.

Сегодня благодаря нашим предшественникам новое поколение унаследовало большой исторический опыт во всех сферах искусства и культуры. В концертных залах учебных заведений, стены которых помнят историю и сохраняют память о своих основателях и выдающихся личностях, переливаются сладкие звуки музыкальных инструментов в руках юных дарований. В этом и есть сохранность преемственности поколения и традиций.

Использованная литература:

1. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам. -Алматы: «Өнер», 2008 г. - Стр. 116.
2. Из личной беседы с друзьями и коллегами.

Botir MATYAQUBOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi,
Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI,
San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor

JISMI NOQIS SAN’ATKORLAR VA INKLYUZIV TA’LIM

Qadimdan qomusiy olimlarimiz inson tarbiyasida va uning ma’naviyatini shakllantirishda san’atning turli janrlaridan foydalanib kelishgan. Ruhiyatning g‘izosi – ozuqasi bo‘lgan musiqaga katta e’tibor qaratishgan. Forobiy, ayniqsa, Abu Ali ibn Sino: “Agar beshik chaqaloqni jismoniy kamolotga yetkazsa, onaning allasi uni ma’naviy komolotga yetkazadi” deb hali so‘z ma’nosini anglamaydigan bolaning murg‘ak qalbi va ruhiyati alla ohanglaridan chuqur ozuqa olishini ta’kidlagan. Musulmon Sharqida eskidan el orasida o‘z rizq-nasibasini o‘zi topib yesin, hech kimsaga zor bo‘lmasin degan maqsadda ko‘zi ojiz erkaklarga Qur’oni Karimni xatm qildirish, yod oldirish urf bo‘lgan. Shundan Qur’on hofizlari xonaqolar va ziyoratgohlarda Qur’on oyatlari va suralarni yoddan qiroat qilganlar va go‘zal ohang bilan o‘qiganlar. Payg‘ambarimiz Muhammad S.A.V. **“Qur’onni yoqimli ovozingiz bilan ziynatlang”** deb bejiz xitob qilmaganlar [1]. Ziyoratgohlarga kelgan xaloyiq va ziyoratchilar ataganlarini qorilarga berganlar va ularni rizqlantirganlar. Amir Temur

bobomiz oldindan sanoyi nafisaga qiziqqanligi ko‘pchilikka ma’lum. U Hindistonni zabt etgan paytida hind musiqasining nozikligi va go‘zalligini eshitish maqsadida sozandalarni saroy ziyofatiga taklif qiladi. Mashshoqlar kuy chaladi, hofizlar xonish qiladi. Bu jarayonda sozandalar ichida ko‘zi ojiz g‘ijjakchi Amir e’tiborini tortadi. Ziyofatdan keyin uni qolishini so‘rab, hamsuhbat bo‘ladi. Chalgan asarlari, necha yildan buyon bu hunarni kasb qilganligini surishtiradi. Uni dilkash va hazilkash insonligini bilgandan keyin “Isming nima?” – deb so‘raydi. U “Davlat” deb javob beradi. Temur: “Davlat ham ko‘r bo‘lurmu?” – deydi. Sozanda: “Davlat ko‘r bo‘lmasa, cho‘loqni oldiga kelarmidi?” – deb so‘z o‘yini bilan javob beradi. Amir Temur sozanda Davlatning hozirjavobligi, zukkoligiga tasannolar aytib, unga katta hadyalar bergan ekan [2]. Zahiriddin Muhammad Boburning, so‘ngra esa uning o‘g‘li Humoyun Mirzoning shaxsiy tabibi, XVI asrda yashab o‘tgan Yusuf tabib Al-Haraviy san’atning quloq bilan eshitish va ko‘z bilan ko‘rish orqali qabul qilinadigan go‘zal turlari ma’naviy ozuqa, ruhiy g‘izo ekanligini quyidagicha ta’riflaydi:

Aql qochar bo‘lsa, har tandan yiroq,
Jinnilik asari yuz bergay shu choq.
Go‘zallar yuziga tiksin ko‘zini,
Nay-u, ud, changga ham tutsin u quloq.

deb kasalliklarni davolashda sanoyi nafisani juda qo‘l kelishini aytib, musiqiy davolash – musiqaterapiyaga asos solgan [1]. Qadim-qadimdan musiqa bilan yetti muchasi butun insonlar bilan birgalikda jismoniy kamchiliklari bo‘lgan ijodkorlar ham shug‘ullanib kelishgan va o‘z rizq-ro‘zini shu kasbdan topishgan. Bunga tarixdan juda ko‘p misollar keltirish mumkin. Buyuk nemis kompozitori Lyudvig Van Betxoven umrining oxirida eshitish qobiliyatini yo‘qotgan bo‘lsa-da, shu holida oxirgi “9-simfoniya”sini yaratgan. Ko‘zi ojiz tug‘ilgan sozandalar to‘g‘risida qanchadan qancha hikoyalar mavjud. Muhammad Raximxon II (Feruz) davrida Nurmuhammad (Nurmamat cho‘loq) ismli baxshi o‘tgan. Uning chap qo‘li tirsagidan kesilgan bo‘lib, dutor pardalarini bosish uchun qo‘liga ilgak moslama o‘rnatilgan bo‘lgan. Dostonni hikoyasini aytib, qo‘shiqqa navbat yetganida, chap qo‘lida dutor pardasini bosishi va o‘ng qo‘lida zarblarini chalishidan yonidagi bulamonchi kuyni ilg‘ab olib jo‘r bo‘lgan. O‘sha baxshi 12 kunlik Navro‘z sayllaridan birida “Bazirgon” dostonini kuylagan. Shunda o‘z chodirida ovqatlanib o‘tirgan xon “Ha barakalla, ha barakalla” deb cho‘kkalab tizzasi bilan surilib, baxshining supasi oldiga borib qolganini o‘zi ham bilmay qolgan deyiladi va bunday yuksak iqtidori uchun Nurmuhammad baxshiga “Majmuatush shuaro” kitobi sovg‘a qilingan ekan [1]. O‘sha davrda yashab o‘tgan ko‘zi ojiz Muhammadniyoz (Matniyoz go‘rja) degan juda iqtidorli baxshi “Go‘zlarim” nomli g‘azalida ko‘zi ojizligini shunday bayon qiladi:

Ikki kam ellikka borganda aziz yoshim mening,
Buncha dardga duch kelibdur bu g‘arib boshim mening,
Sarmalab, izlab topib, og‘u bo‘lar oshim mening,

Yoxti jahonni ko‘rgali yo‘q erur yo‘ldoshim mening,
Qayg‘u g‘am-hasrat bilan yo‘ygan nahorim go‘zlarim.



Bu muxammasda aruz vazniga yaqinlik sezilib turibdi. Demak, bu Muhammadniyoz baxshining mumtoz she’riyatdan xabari bo‘lganligining yaqqol namunasidir [2].

Xorazmda ko‘zi ojiz talantli ayollarni xalfachilikka o‘rgatish o‘sha davrda rasm bo‘lgan. Shundaylardan **Onabibi qori Otajonova (Ojiza) (1899–1952)** Xiva shahrida tug‘ilgan. To‘rt yoshida chechak kasalligi bilan og‘rib, ko‘zi ojiz bo‘lib qoladi. Onabibini talantini sezgan Bibijon Qosim Devon qizi uni o‘ziga shogird qilib oladi va tarbiyalaydi. Onabibi Ojiza taxallusi bilan she’r va g‘azallar bitib, ularga kuylarni o‘zi bastalab ijro qiladi. “Arka qizlar”, “O‘lguncha sizni derman”, “Tuninay”, “Uyalaman”, “Targ‘uncha”, “Axtaraman”, “Ro‘molim bor”, “Og‘a darom”, “Xurshidi jahon galdi”, “Olti xalfa”, “Galmadi-galmadi” va boshqa asarlari shular jumlasidandir. Buning natijasida Ojiza tez orada el ichida tanilib, obro‘-e’tibor qozonadi. Uning shogirdlari ulli Nazira xalfa, kichchi Nazira xalfa, Amina Quryozova, Shukur potloq – Shukurjon Bobojonova va boshqa ko‘zi ojiz xalfalar garmon sozida o‘ziga jo‘r bo‘lgan holda xotin-qizlarning yig‘in va to‘ylari – “ichkari”da kuylaganlar va ularga ma’rifat bag‘ishlaganlar. Shunday xalfa va raqqosalardan yana biri **Onajon Sobirova (Anash cho‘loq) (1885–1956)** bo‘lib, u Xivada tug‘ilgan. Onajon Xonim suvchining (erining kasbi obkash – suv tashuvchi bo‘lganligi sababli laqabi shundan qolgan) sevimli shogirdlaridan hisoblangan. U 16 yoshida xalfachilik bilan birgalikda lapar aytib, raqs tushib, el orasida tanilgan. Keyinchalik bir tasodif tufayli chap oyog‘i mayib bo‘lganligiga qaramasdan oqsoq oyoqda “Lazgi”ga juda zo‘r mahorat bilan o‘ynagan. O‘sha davrda Anash xalfaning oldiga chiqib “Xorazm lazgisi”ga o‘ynaydigan raqqosa topilmagan. U o‘z davrining yagona mohir raqqosasi va laparchisi sanalgan.

Ey yoronlar, asl hikoya aylay,
Ajoyib bir ayol dunyog‘a galdi.
Insonlig‘in hammadan burun anglab,
Anajondin dilbar jahona galdi.
Xonimlardan avval hurriyat oldi.

Anajonni Nurllavoydan galishi,

Oyoqina dor galibdi kavushi.
Davralarda qah-qah urib gulishi,
Anajondin dilbar jahona galdi.
Xonimlardan avval hurriyat oldi.

deb o‘ziga bag‘ishlab yozgan qo‘shig‘idagi parchadan ham qanday iqtidor sohibasi ekanligi ayon bo‘ladi. Undan laparchilik san’atini Tamaraxonim, Gavxarxonim Rahimova, Roviyaxonim Otajonova, Gulshod Otaboyeva va boshqalar o‘rganishgan [4]. Hozirgi kunga kelib imkoniyati cheklangan inklyuziv ta’lim orqali bolalarni tarbiyalash, ular ichidan iste’dodlarni izlab topishda asosan respublikamiz poytaxtida tashkil etilgan internatlarga biriktirilgan bolalar musiqa va san’at maktablari ham ibratli ishlar olib bormoqdalar. Shundaylardan Toshkent shahrining Yashnabod tumanidagi 17-son bolalar musiqa maktabi direktori Yakubova Sofya Nurtayevnaning tajribalari o‘rnak bo‘larli darajada. Bu yerda o‘n ikki o‘qituvchi yuzga yaqin ko‘zi ojiz o‘quvchilarga san’at sirlarini o‘rgatib kelmoqda. Maktabda o‘zbek xalq cholg‘ulari, an’anaviy xonandalik, vokal, fortepiano va boshqa bo‘limlarda bolalar qunt bilan o‘qimoqda. Ular xalqaro va respublikamizda o‘tkazilayotgan tanlovlarda nufuzli o‘rinlarni qo‘lga kiritmoqdalar. Musiqa maktabini bitirib, oliy o‘quv yurtlarini tugatib, yana shu maktabda ishlayotgan B. Qurbonov (g‘ijjak), F. Akromov (g‘ijjak, vafot etgan), M. Hakimjonov (xonanda), M. Islomov (chang) va boshqalar shular jumlasidandir. Shu dargohni bitiruvchilaridan Komiljon Saidov Shashmaqomning to‘liq matnini Brayl alifbosiga ko‘chirib chiqqan. Bu juda mashaqqatli, igna bilan quduq qazish kabi mehnat bo‘lib, Komiljon bu ishni uddaladi. Bu yerda ko‘p yillardan beri fortepianodan dars berib kelayotgan Yulduz Vahobovaning aytishicha, maktabdagi o‘quvchilar juda mehnatkash, shijoatli va qobiliyatli. Bolalar dunyoning go‘zalligini musiqa orqali his etishadi. “Ularning didi, yurish-turish madaniyati, farosati, sezgirligi, ongi va boshqa fanlarni tez o‘zlashtirishi musiqa bilan shug‘ullanganligidan deb hisoblaymiz”, deydi Yulduzxon.

Inklyuziv ta’lim uslubida faoliyat yuritayotgan dutor sinfi o‘qituvchisi Gulchehra Muhamedova maktabdagi o‘quvchilarga dars o‘tish boshqa, “yetti muchasi butun” bolalar bilan mashg‘ulot olib borishga qaraganda ancha mashaqqatli ekanligini aytadi. Ayniqsa, dutor pardalarini eslab qolishda, masalan, ochiq “lya” toridan mo‘ljal olib, “si” pardasi birinchi barmoq bilan bosilsa, 6-pardaga sirpanib kelib “mi” pardasi bosilishi yoki bir parda orqaga hatlab, “re” tovushi hosil qilinishini, ya’ni pardalarni barmoqlar bilan paypaslagan va sirpantirgan holda o‘rgatilishini aytadi. Musiqa savodini o‘rgatishda esa oldin notalarning balandligi, nomlanishi, bo‘linishi, sanalishi, alteratsiya va agogik belgilari, intervallar, akkordlar va boshqa bilimlarni brayl yozuvida yozib oladilar va ularni o‘qib yodlaydilar. Bunday zahmatli dars va darsdan tashqari mashg‘ulotlar ustoz va o‘quvchidan juda

qattiq mehnatni talab qiladi. “Lekin shunga qaramasdan bu bosqichlardan o‘tib, ularning ichidan ham tanlov g‘oliblarini yetishtirib chiqarishga muyassar bo‘layapmiz”, deydi muallim. Shunday dutorchi qizlardan Mushtariy Asrorova 2008-yilda Moskvada o‘tkazilgan “Зажги свою звезду” nomli ko‘rik-festivalda 1-o‘rinni qo‘lga kiritdi. Shuningdek, fortepiano, gitara, g‘ijjak, rubob kabi boshqa cholg‘ulardan yuqori o‘rinlarni egallagan g‘oliblar ham bor. Ularning ba’zilari mazkur maktab va boshqa o‘quv dargohlarida yoshlarga san’at sirlarini o‘rgatmoqda.

Shunday o‘quv dargohlardan yana biri Toshkentdagi Olimpiya shaharchasida joylashgan 102-sonli zaif eshituvchi bolalar maktab-internatining puflama cholg‘ular orkestridir. Bu orkestrni 25 yildan ortiq Rafael Mannopovich Ospanov va Dmitriy Borisovich Godes boshqarib kelgan. Elmira Bakirovna Mesherova jo‘rnavozlik qilgan. Orkestr talay tanlov, festival va bayramlarda qatnashib, ko‘pchilikni hayron qoldirgan. Chunki Dmitriy Shastokovich ta’biri bilan aytganda, “musiqani tushunmoq uchun uni tinglash kerak”. Haqiqatan ham bunday o‘ylab ko‘rilsa, sozandalik quloq bilan eshitish, tasavvur va tafakkur orqali amalga oshiriladigan san’at turidir. Qanday qilib eshitishida nuqsoni bor bolalar orkestri bilan musiqiy asarlar chalish mumkin. Bu savolni Rafael Mannopovichga berganimizda, “Hamma gap xohish bilan mashaqqatli mehnatda. Insonda zohiriy – tashqi va botiniy – ichki eshitish mavjud. O‘quvchilarimizni tabiiy, ya’ni tashqi eshitishlarida nuqsoni bor. Lekin biz inklyuziv ta’lim uslubida ularning ichki eshitishini bolani ko‘zlariga qarab (inson ko‘zlarida uning ruhiyati, ichki dunyosi aks etadi) tanlab olganimizdan keyin dastlab bas, bariton, tenor kabi past tovushli cholg‘ularni eshittirib chaldirishdan boshlaymiz. Asta-sekinlik bilan notalarni chalganida tashqi eshitishi ham rivojlanib boradi. Ritm-usulni barabanlar chalganida oyoqlari bilan his qiladi. Takt o‘lchovlarini dirijyorning qo‘llariga qarab anglaydi. Qisqasi, barcha vositalarni qo‘llab, cholg‘u sozlariga taqsimlaganimizdan keyin orkestrda jamoa ijrosini boshlaymiz”, deb javob berdi orkestr rahbari.

“Bunday mashg‘ulot bir o‘rgangandan keyin mashaqqatli bo‘lishiga qaramasdan bolalarning o‘zlariga ham ma’qul bo‘ladi. Ularga o‘rganayotgan cholg‘usi juda qadrdon bo‘lib qoladi. Undan ajralgisi kelmaydi. Dars jadvalida yozilgan odatdagi darslardan oldin va keyin orkestr xonasiga kelib cholg‘usida mashq qilishni o‘ziga odat qilib oladi. Buning natijasida nafaqat cholg‘uni qunt bilan egallaydi, balki ichki va tashqi eshitish malakalari ham orta boradi. Ya’ni musiqa bilan shug‘ullanish, nogironlarga eshitish qobiliyatini tiklanishi va rivojlanishiga, ularning ko‘p qirrali, psixologik va ijtimoiy davolanishlariga ijobiy ta’sir ko‘rsatadi. Bunday musiqadan shifo topgan shogirdlarimiz talaygina. O‘quvchilarimizning ko‘pchiligi respublika san’at bayramlari, Muxtor Ashrafiy nomidagi respublika ko‘rik-tanlovlarida g‘oliblikni qo‘lga kiritganlar. Maktabni tugatib, boshqa sohalarni

egallagan bo‘lsalar-da, eshitish qobiliyati tiklanganlari ko‘pchilikni tashkil qiladi”, deydi Rafael Mannopovich.

Hozirgi kunda maktab-internat rahbariyatining e’tiborsizligi tufayli orkestr tarqaldi. O‘qituvchi-murabbiylari ishdan bo‘shab ketishdi. Lekin quvonarlisi, bu yerda xoreografiya – raqs to‘garagi inklyuziv ta’lim uslubida faoliyat yurgizmoqda.

Maqolamiz xotimasida yaqin o‘tmishdan nogiron sozanda, xonanda san’atkorlar nomlarini keltirib o‘tishni lozim topdik. Ularning ko‘pchiligi frontdagi janglarda qo‘l-oyoqlaridan ajralganlar. Ayniqsa, Ikkinchi jahon urushida oyog‘idan nogiron bo‘lib qaytgan ustoz sozandalardan kompozitorlar Abdusharif Otajonov, Matniyoz Yusupov, Gabit Sabitov va boshqalarni aytib o‘tish mumkin. Tug‘ma ko‘zi ojiz va inklyuziv ta’lim muhitida tarbiyalangan hofizlardan marg‘ilonlik Rasul qori Mamadaliyev, andijonlik Yunus qori Yusupov, mang‘itlik Nazir qori Bobojonov, xorazmlik Otavoy qori Xolliyev, Qoraqalpog‘istonda xizmat ko‘rsatgan artist Baxtiyor qori Sultonov, O‘zbekiston xalq artisti O‘lmas qori Rasulov, O‘zbekiston xalq hofizlari Orolmirzo Safarov, Ochilbek Matchonov, xonanda Dilfuza Nurmetova va boshqalar. Yuqorida keltirilgan va xotiramizdan chetda qolgan jismoniy imkoniyati cheklangan ijodkor san’atkorlarning haqiqatan ham qalblari go‘zal ekanligi el orasida ardoqlangan va hozirgacha tillarda doston bo‘lib kelmoqda. O‘tganlarni oxirati obod bo‘lsin!

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Matyoqubov B. Doston navolari. Mas’ul muharrir: san. f. n., prof. R. Yunusov.
-Toshkent: 2009. – 344 b. (CD ilovasi bilan).

2. Matyoqubov B. Dostonlarni musiqiy xususiyatlarini o‘rganish. I kitob. -Toshkent: 2024.

3. Matyoqubov B. Dostonlarni musiqiy xususiyatlarini o‘rganish. II kitob. -Toshkent: 2024.

4. Yunusov R. Vatanimni kuylayman (Xalfa qo‘shiqlari). -Xiva: 2020.

5. Toshkent shahar, Yashnobod tumani 17-BMSM direktori S. N. Yakubova bilan bo‘lgan suhbatdan. 2013-yil.

6. Toshkent shahar, Olimpiya shaharchasi 102-maktab-internatning Puflama cholg‘ular orkestri rahbari R. M. Ospanov bilan bo‘lgan suhbatdan. 2022-yil.

Муқимжон МАҲМУДОВ
ИИВ Оркестр хизмати бошлиғи,
бош дирижёр, подполковник

ИЧКИ ИШЛАР ОРГАНЛАРИ ТИЗИМИДА ДАМЛИ ВА ЗАРБЛИ ЧОЛҒУЛАР ОРКЕСТРЛАРИ ФАОЛИЯТИНИНГ АҲАМИЯТИ

Ҳақиқий мусиқа ҳар қандай авлод учун ҳам ишлайверади

Оркестр фаолияти мусиқа санъати воситасида ёшларни ватанпарварлик руҳида тарбиялашда, бадиий-эстетик дидини юксалтиришда, кишилик жамияти маданий ҳаётида улкан аҳамият касб этади.

Оркестрнинг фаолияти мусиқа санъати оламидаги ноёб, бетакрор ижодий жараён бўлиб, ички ишлар тизимининг имиджини шакллантириш, миллий қадриятлар ва анъаналарни жонлантиришда катта ўрин эгаллайди. Ушбу фаолият нафақат маросим ва расмий тадбирларни безаш, балки жамиятдаги маданий, эстетик ва руҳий ҳаётни бойитишда ҳам муҳим рол ўйнайди.

Ўзбекистон Республикаси Ички ишлар вазирлиги Алоҳида намунали-кўргазмали оркестри бугунги кунда нафақат соҳа мутахассислари, балки юртимиз аҳолиси, шунингдек, айрим чет эл давлатларида ҳам танилиб улгурди. Ички ишлар органлари имиджини ошириш, уни халқчил тузилмага айланишида мазкур оркестрнинг хизмати беқиёс. Ушбу оркестр ИИВ тизимидаги оркестрлар ичида етакчи профессионал ижодий жамоа ҳисобланади. Бугунги кунда юртимизда ўтказиладиган барча байрамларни уларнинг иштирокисиз тасаввур қилиб бўлмайди. Оркестр томонидан тақдим этиладиган барча ижодий чиқишлар мутахассислар ва мухлислар томонидан интиқиб кутилади ва уларнинг олқишларига сазовор бўлади. Шунингдек, бир қатор ташаббуслар орқали пойтахтимиз Тошкент шаҳри ва республикамиздаги очиқ майдонларда, маданият ва истироҳат боғларида, савдо-кўнгилочар масканларида мусиқий дастурлар ўтказилиб, кўплаб фуқароларга бепул мусиқий завқ бағишланади. Бу оркестрлар давлат хизматининг маданий меросини янгилаш ва жамоатчиликка яқинлашишда муҳим омил ҳисобланади. ИИВ Алоҳида намунали-кўргазмали оркестри тадбирларни мусиқий жиҳатдан таъминлашда энг муҳим роллардан бирини ўйнайди. Улар нафақат расмий маросимлар, сиёсий ташрифлар ва давлат байрамларидаги мусиқий дастурларнинг ажралмас қисми бўлиб, балки фуқароларнинг маънавий руҳиятини кўтариш, миллий қадриятларни сақлаш ва халқ орасида ватанпарварликни оширишга хизмат қилади. Шу билан бирга, бундай чиқишлар маданий меросни сақлаш ва ёш авлодга миллий қадриятларни ўргатишнинг самарали воситаси ҳисобланади. Бундан ташқари, оркестрларда

фаолият юритаётган ижрочиларнинг меҳнати ва иқтидорлари, уларнинг шахсий ривожланиши билан биргаликда мамлакатимизнинг маданий саҳнасига улкан ҳисса қўшади. Кўплаб одамлар учун, айниқса, замонавий технологиялар даврида бундай мусиқий намойишлар эски, кераксиз “безак” сифатида кўринадиган бўлса-да, амалий жиҳатдан қараганда, ҳарбий оркестрлар ташкилот ичида маънавий кўтаринки руҳиятни таъминлаш, қадриятларни жонлантириш ва расмий маросимларни ўзига хос эстетик муҳитда ўтказишга хизмат қилади. Ички ишлар тизимида ҳарбий оркестрлар нафақат маросим ва тадбирларни безаш, балки ички ишлар органларининг маданияти, анъанавий қадриятлари ва миллий ғурурини намоён этишда муҳим роль ўйнайди. Улар расмий йиғилишлар, байрамлар ва бошқа тадбирларда ижро этиб, ички ишлар органлари имиджини яхшилашга ҳамда ходимлар ва фуқаролар орасида ижобий руҳият шаклланишига ҳисса қўшади.

Ҳаётнинг мураккаб ва кўп қиррали тизимида бундай мусиқий чиқишлар инсон руҳини юмшатиб, бизга тинчлик ва гўзаллик тақдим этади. Шу сабабли ички ишлар тизимидаги ҳарбий оркестрлар ўзидаги кўриниши ва тарихи билан нафақат байрамона безак, балки тизимнинг ўзига хос маданий меросини сақлаш воситаси сифатида ҳам қадрланади.

Ҳарбий ва давлат органларига мансуб оркестрлар узоқ тарихга эга. Мустақиллик йилларида, айниқса, “Учинчи ренессанс”, Янги Ўзбекистон деб эътироф этилаётган ҳозирги даврда ҳам бундай жамоалар нафақат расмий тадбирлар, балки халқни битта миллий қадрият атрофида бирлаштириш воситаси сифатида эътироф қилинмоқда.

Қомусий олим, табиб ва файласуф Абу Али ибн Сино мусиқанинг инсон саломатлигидаги таъсирини тиббий тарафдан исботлаб берган бўлса, мутафаккир ва қомусий олим, “Ал-муаллим ас-соний” (Иккинчи муаллим), “Шарқ Арастуси” номларига сазовор бўлган Абу Наср Форобий бир нечта чолғуларнинг моҳир ижрочиси ва назариётчи сифатида ўша давр учун оламшумул маълумотлар қолдирган. Форобий томонидан ёзиб қолдирилган манбаларда айрим ладларда ёзилган мусиқалар инсон гормонал тизимини бузиб юбориши ҳақидаги фикрлари бугунги кунга келиб замонавий технологиялар, бир неча олимлар гуруҳлари томонидан ўтказилган тадқиқотлар натижасида ўз тасдиғини топмоқда.

Болаларни тарбиялашда мусиқий таълимнинг ўрни ҳақида қадимдан алломалар, машҳур инсонлар жуда кўплаб маълумотлар қолдирганлар. Ана шуларни инобатга олган ҳолда бугунги кунда мамлакатимизда мусиқа таълимига эътибор кучаймоқда. Ўзбекистон Республикаси Президенти томонидан ҳукумат даражасида болалар мусиқа ва санъат мактаблари

фаолиятини такомиллаштириш бўйича, умумий ўрта таълим мактабларида мусиқа дарсларини ташкил этишни янги даражага кўтариш борасидаги бир қатор қарор ва фармонлар қабул қилиниб, амалиётга кенг татбиқ қилинаётганини эътироф этишимиз лозим.

Ҳозирда ҳар бир оркестрда хизмат қилаётган барча ижрочилар бу кунларга узоқ ва жуда машаққатли жараёнларни бошдан ўтказиб етиб келишган. Негаки нафақат дамли ва зарбли чолғулар ижрочиларининг, балки барча мусиқа ижрочиларининг болалиги бошқа болаларники каби ўтмайди. Дамли ва зарбли чолғуларни ижро этиш санъати кичик ёшдан бошланган махсус ўқув жараёнини талаб қилади. Ўқув жараёнида болалар тахминан 10–11 ёшдан бошлаб, кўп йиллик интизом ва махсус тренинглардан ўтиб, профессионал даражада ривожланади. Оркестрда ижрочи сифатида фаолият кўрсатиш учун ўрта махсус маълумотга эга ижрочилар камида 7–8 йиллик, олий маълумотли ижрочилар 12–14 йиллик ўқув-тарбия жараёнини ўз бошларидан ўтказадилар. Ушбу узоқ муддатли ўқув жараёни нафақат техник билимларни, балки маънавий ва эстетик дунёқарашни ҳам шакллантиришга хизмат қилади.

Бугунги кунда ички ишлар тизимидаги ҳарбий оркестрлар фақат анъанавий репертуарга таяниб қолмай, замонавий технологиялар ва услубларни ҳам ўзлаштиришга интилмоқда. Мусиқа таълимида янги услубиётлар жорий этилмоқда, рақамли воситалар, интерактив дастурлар ва глобал мусиқий тенденциялар ҳисобга олинмоқда. Бу эса оркестрларга ўз репертуарларини ва ижро услубини бойитиш, ёш авлодни кенгроқ маданий доирага жалб этиш имкониятини беради.

Умуман дамли ва зарбли чолғулар оркестри ички ишлар тизимида миллий қадриятларни, маданий анъаналарни ва ватанпарварликни мустаҳкамлашда, шунингдек, ёш авлодни маънавий тарбиялашда беқиёс рол ўйнайди. Уларнинг ижодий фаолияти нафақат расмий тадбирлар, балки жамият ҳаётининг барча соҳаларида ижобий руҳий муҳит яратишда ажралмас ўрин тутиб, замонавий инновациялар билан уйғунлаштирилган мусиқа таълими ва ижодий жараёнлар келажакда ушбу соҳанинг янада ривожланиши ва миллий меросни сақлаб қолишда муҳим омил ҳисобланади. Жаҳон даражасида ижод намуналари яратишлари, халқнинг маънавий онгини ҳамда эстетик дидини оширишда олиб борадиган заҳматли меҳнатлари эвазига масъул ташкилотлар томонидан дамли ва зарбли чолғулар ижрочиларини етарли шарт-шароитлар, барча зарурий воситалар билан таъминлаш доим долзарб масала бўлиб қолаверади.

Миркарим МИРЗАКИРОВ
Почетный профессор кафедры
«Духовых и ударных инструментов»

ПРОБЛЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Интонация – одно из важнейших музыкально – теоретических и эстетических понятий. В музыкознании она имеет несколько взаимосвязанных значений. При рассмотрении проблем звуковысотного интонирования на духовых инструментах под интонацией следует понимать степень точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений (интервалов) в процессе исполнения музыки.

При звуковысотном интонировании она может быть верной (чистой) или фальшивой. Чистое интонирование является одним из важнейших условий раскрытия содержания музыкального произведения.

Современная теория и практика исполнительства на духовых инструментах, а также последние исследования в области музыкальной акустики позволяют шире взглянуть на объективные и субъективные факторы, влияющие на звуковысотную интонацию и методику работы над ней.

Известно, что музыкальные инструменты по типу координации высоты звуков делятся на три группы:

- инструменты, имеющие жесткофиксированную равномерно – темперированную высоту звуков (клавишные, ксилофон и т. п.);
- инструменты со свободной интонацией (смычковые, тромбон);
- инструменты с полу фиксированной или относительно фиксирован-ной настройкой высоты звуков, к которым относятся духовые инструменты.

Некоторые музыканты духовики долгое время считали, что духовые инструменты (кроме тромбона) имеют строго фиксированную высоту звуков.

Им казалось, будто клапаны и вентили инструментов автоматически обеспечивают верную интонацию в равномерно-темперированном строе.

Такую интонацию они называли исполнительской. Однако ещё Н. А. Гарбузов писал по этому поводу что «духовые инструменты нельзя считать инструментами с фиксированной настройкой высоты звука, их следует отнести к инструментам с нефиксированной высотой звука, но с меньшими звуковыми и интервальными зонами, чем это имеет место у струнных, смычковых инструментов»[13].

[13] Гарбузов Н. А. Внутри зонный интонационный слух и методы его развития. Н.А.Гарбузов музыкант, исследователь, педагог. -Москва: «Музыка». 1980 г. Стр. 210.

Полу фиксированная настройка духовых инструментов зависит как от объективных, так и от субъективных факторов.

Объективные факторы неточного интонирования на деревянных духовых инструментах. Эти факторы обусловлены следующими причинами:

- отклонением от расчетных параметров при расположении и сверлении отдельных звуковых отверстий на инструменте в процессе его производства;
- не точной регулировкой высоты подъема клапанов и несоответствием подушечек чашечкам клапанов и гнездам звуковых отверстий;
- несовпадением внутреннею диаметра мундштука или бочонка с диаметром кларнета;
- неправильным положением пробки в головке флейты;
- выдвижением бочонка (у кларнета), головки (у флейты), трости (у гобоя, фагота), эса (у фагота), мунштука или подмунштучной трубки (у саксофона) при изменении общего строя инструментов;
- формой и качеством трости.

Остановимся несколько подробнее на некоторых факторах искаженного интонирования. Известно, что строй деревянного духового инструмента зависит от точности изготовления этого инструмента.

При этом важнейшими параметрами, влияющими на звуковысотную интонацию, являются размеры внутреннего канала (линии конуса) инструмента, а также расположение и диаметр основных и боковых отверстий на инструменте. Если при сверлении звуковых отверстий будут допущены отклонения от расчетных норм, то увеличение диаметра звукового отверстия приведет к завышению тона, а уменьшение его – к занижению.

Ухудшает интонацию не точная регулировка высоты подъёма клапанов и несоответствие подушечек чашечкам клапанов и гнездам звуковых отверстий. Так при слишком высоком положении подушечки над звуковым отверстием звук будет завышен, а при чрезмерно низком - занижен.

Точная регулировка высоты подъема подушечек дело довольно тонкое и требует определенного мастерства.

К сожалению, музыкальные мастера, да и сами музыканты, при замене вышедших из строя подушечек, заботятся лишь о том, чтобы они «крыли» и не обращают внимания на то, как поставленные подушечки влияют на интонацию. Оказывают воздействие на строй язычковых инструментов и диаметр штифта гобоя и фагота, а также внутренний диаметр канала мундштука кларнета. Штифт трости гобоя является продолжением инструмента. Если штифт будет уже диаметра гобоя, то строй этого инструмента повысится, если шире – понизится.

Исполнители на кларнете знают, что если внутренний диаметр мундштука уже канала бочонка, то звуки второй и третьей октав будут завышены, если шире – занижены. Эти отклонения будут неодинаковыми у всех звуков, а это приводит к нарушению правильного соотношения по высоте не только между регистрами, но и внутри регистров. Влияет на строй кларнета и положение выступов внутри его мундштука. Если выступы ближе к «окну» мундштука - общий строй ниже, если дальше – выше. Знание этих закономерностей помогает кларнетистам и саксофонистам выбрать мундштук, обеспечивающий чистое интонирование.

На строй язычковых инструментов влияет также форма и качество трости. Тонкие (легкие) трости дают, как правило, понижение звуков, особенно в верхнем регистре; толстые (тяжелые) трости - некоторое повышение звуков, больше на низких, чем на высоких тонах.

Существенное влияние на настройку флейты оказывает положение подвижной пробки внутри головки инструмента. Пробка служит для настройки звуков между октавами. Изменение ее положения влияет, в основном, на звуки третьей октавы и в меньшей степени на звуки первой и второй октав. Чем ближе пробка выдвигается к основанию головки, тем ниже будет звучать верхний регистр инструмента; и, наоборот, чем глубже пробка задвигается в ствол головки, тем инструмент звучит выше. Регулировать общий строй флейты перемещением пробки внутри головки не рекомендуется.

Исполнителям на деревянных инструментах довольно часто приходится регулировать общий строй инструмента путем выдвижения трости (на гобое, фаготе), эса (на фаготе), бочонка на кларнете, мундштука (иногда подмунштучной трубки) на саксофоне. Выдвижение этих частей приводит к понижению общего строя инструмента. Однако это понижение будет неравномерным для всех тонов инструмента: звуки с «коротким» столбом воздуха понижаются несколько больше, чем с «длинным». Например, на кларнете особенно понижаются звуки от **ми** до **си-бемоль** первой октавы, а на гобое – звук **до** второй октавы. На высоту тона при игре на духовых инструментах оказывает влияние динамики. Так, при увеличении силы звука высота его понижается. При уменьшении – повышается (на флейте наоборот). Объясняется это тем, что при крещендо усиливающийся поток воздуха заставляет колебаться большие участки трости (большие участки губ у играющих на амбущюрных инструментах), при этом амплитуда их колебаний увеличивается, а частота уменьшается, в результате чего звук понижается.

На каждом деревянном духовом инструменте имеются отдельные нестройные звуки.

Как правило, они обусловлены особенностями конструкции данного инструмента. Так, например, конструктивно занижены звуки **ми** и **фа** малой октавы на кларнете средних и высоких строев. Это сделано для того, чтобы при их передувании не получить завышенные звуки **си** первой октавы и **до** второй октавы. Нестройные звуки не всегда совпадают у инструментов одной модели, тем более у инструментов разных моделей и разных форм. Необходимо отметить, что внедрение в исполнительскую практику гобоев и кларнетов французской системы значительно улучшило чистоту интонирования на этих инструментах. Определенная заслуга в освоении кларнетов французской системы в странах содружества принадлежит кафедре инструментов военного оркестра, подготовившей первое методическое пособие по освоению кларнета системы Т. Бэма (авторы Н.Белоногов, Б. Диков.).

Объективные факторы неточного интонирования на медных духовых инструментах. Одним из объективных факторов, оказывающих существенное влияние на настройку и интонирование хроматического звукоряда медных духовых инструментов, является их натуральный звукоряд.

В отличим от гармонического спектра, в котором обертоны сливаются с основным тоном, на духовых инструментах натуральный звукоряд представляет собой последовательность реально звучащих самостоятельных звуков, образующихся путем передувания. При этом число тонов натурального звукоряда, которые можно реально извлечь, неодинаково у различных духовых инструментов. Оно зависит от длины трубки инструмента и его конструкции.

Акустические исследования показали, что высота частичных тонов (обертонов) натурального звукоряда (кроме 2,4,8,16) не точно соответствуют высоте одноименных реальных тонов равномерно-темперированного строя. Так, по сравнению с равномерно-темперированным строем, в натуральном звукоряде от звука **до** 7ой и 14ые обертоны звучат заметно ниже **си-бемоль**. 11ый обертон звучит значительно выше и находится в зоне между **фа** и **фа-диез**.

Кроме того, в натуральном звукоряде медных духовых инструментов 3$^{-й}$, 6$^{-ой}$, 12$^{-ый}$ натуральные тоны звучат несколько выше, а 5$^{-ый}$ и 10$^{-ый}$- несколько ниже звуков равномерно-темперированной шкалы.

Наиболее заметные отклонения по высоте на медных духовых инструментах имеют следующие звуки:

- на трубе, альте, теноре, баритоне:

3$^{-й}$ и 6$^{-й}$ натуральные звуки (по письму **соль^{1}** и **соль^{2}**) звучат несколько выше, 5$^{-ый}$ и 7$^{-й}$натуральные звуки (по письму **ми^{2}** и **си-бемоль^{2}**) настроены заметно ниже, особенно 7$^{-й}$ натуральный звук;

- на валторне:

3-й, 6-й, 12-й натуральные звуки звучат выше (по письму **соль** малой октавы, **соль^{1}** и **соль^{2}**), 7-й и 14-й (по письму **си-бемоль^{1}** и **си-бемоль^{2}**) звучат заметно ниже, а 3-й (по письму **ля^{2}**) звучит ближе, к **ля-бемоль**; 11-ыи обертон (по письму **фа^{2}**) звучит значительно выше, ближе к **фа-диез^{2}**.

Имеются не стройные звуки и на тромбоне. К ним относятся некоторые звуки, извлекаемые на I позиции.

Это 3-й и 6-й натуральные звуки (**фа** малой и **фа** первой октавы), которые звучат несколько выше; 5-й натуральный звук **(ре^{1})** звучит несколько ниже; 7-й натуральный звук **(ля-бемоль^{1})** на I позиции звучит низко, а на III позиции неустойчиво. Есть интонационные недостатки и на других позициях, но они легко исправимы.

На тубе **си-бемоль**, как и на других медных инструментах, 3-й и 6-й натуральные звуки (**фа** большой и **фа** малой октавы) звучат выше, а 7-й натуральный звук (**си-бемоль** малой октавы) – ниже. Интонационно неустойчиво звучат **ми** и **си** контроктавы.

Значительные интонационные отклонения между натуральными тонами возникают из-за несогласованной акустической функции инструмента, состоящего из звуководов различного типа (цилиндрического и конического). Так, акустиками установлено, что с увеличением длины цилиндрической трубки завышается натуральный тон с растущим порядковым номером (по отношению к другому натуральному тону). Известно, что дополнительные трубки на вентильных инструментах – цилиндрические, а это значит, что подключение их к основному звуководу инструмента будет увеличивать его цилиндрическую часть. Увеличение цилиндрической части на тромбоне происходит за счет выдвижения кулисы.

Таким образом, самые большие отклонения в соотношении натуральных звуков у вентильных инструментов будут наблюдаться при включении 3-х вентилей, а у тромбона -7ми позиций. Так, например, при включении трёх вентилей цилиндрическая часть трубы увеличивается приблизительно на 50 см, что соответствует повышению третьего натурального тона, по сравнению со вторым на 22 цента, а 7-го, по сравнению со вторым, на 97 центов. Однако общая закономерность соотношения по высоте натуральных тонов основного натурального звукоряда и тонов, взятых в позиции, будет сохраняться: 7,13,14 натуральные звуки будут низкими, 11-й завышен и т.д.

Существенные расхождения в высотном соотношении между натуральными звуками одних и тех же порядковых номеров в разных натуральных звукорядах значительно усложняют достижение чистого интонирования при игре на медных духовых инструментах.

Таким образом, в самой конструкции медных духовых инструментов заложены объективные высотные отклонения в соотношении натуральных тонов. Эти отклонения влияют на чистоту интонирования в зависимости от того, в каких ладовых взаимосвязях находится тот или иной натуральный звук. Например, 5-й натуральный звук на трубе (по письму **ми** второй октавы) хорош как терцовый звук для тональности **до-диез** минор, но низок в качестве торцового звука для тональности **до** мажор, и исполнитель сыграет его в данной ладовой ситуации не как основной натуральный звук, а в позиции-1-2 или 3-м вентилями (если нельзя будет скорректировать его высоту губами).

Конструктивные особенности вентильного и пистонного механизмов и их влияние на звуковысотную интонацию. Известно, что хроматический звукоряд на медных духовых инструментах образуется путем понижения звуков основного натурального звукоряда. Это достигается удлинением основной трубки инструмента и согласованными действиями исполнительского аппарата музыканта. Современные медные духовые инструменты, с вентильным или пистонным механизмом обычно имеют три дополнительные трубки, которые при включении увеличивают длину их воздушного столба. При этом основной звукоряд понижается на интервал несколько больший, чем полтона (2-я трубка), тон (1-я трубка) и полтора тона (3-я трубка). Некоторые баритоны и тубы имеют 4-ю дополнительную трубку, которая понижает натуральный звукоряд на два тона.

Эти незначительные занижения путем соответствующего удлинения каждой дополнительной трубки сделаны сознательно.

На основании точных теоретических расчетов практически возможно изготовить дополнительные трубки, отдельное включение которых дало бы понижение основного натурального звукоряда на интервал, соответствующий темперированному строю. Но тогда невозможно было бы комбинированное использование дополнительных трубок, так как при одновременном включении двух или трёх вентилей длина канала инструмента была несколько меньше, чем это необходимо и извлекаемые звуки были бы значительно выше допустимых отклонений от темперированного строя. Так, звуки, извлекаемые при различных комбинациях вентилей, окажутся завышенными на следующее число центов (лабораторное измерение):

1+2 вентиль – на 11 центов
2+3 вентили – на 16 центов
1+3 вентиль – на 30 центов
1+2+3 вентили – на 53 цента

Для того, чтобы уменьшить эти завышения и сделать возможным извлечение достаточно «чистых» звуков при комбинированном использовании вентилей, все три дополнительные трубки незначительно удлинены.

Этот оптимальный вариант обеспечивает незначительное понижение звуков, получаемых при включении любого из трех вентилей и незначительное повышение звуков при комбинированном включении вентилей:

1+2 вентиль – на 1 цент

2+3 вентиль – на 8 центов

1+3 вентиль – на 8 центов

1+2+3 вентиль – на 28 центов

Для устранения этого дефекта в разное время предлагали различные усовершенствования, например, систему из шести независимых вентилей, позволявшую обходится без их комбинаций, систему маленьких компенсационных кронов, включавшихся при комбинации вентилей, систему повышающих вентилей (предложил А.Сакс в 1843 г.). Однако, ни одна из этих систем не получила применения из-за сложности их конструкции.

Но поиски решения этой проблемы продолжались. В результате был найден один из оптимальных вариантов, давший неплохие результаты.

В настоящее время французская фирма «Сельмер» выпускает валторны, у которых голосовая машина сочетает в себе как понижающую, так и повышающую систему трубок. Теперь можно добавить сюда японскую фирму «Ямаха» американские фирмы «Холтон» и т.д.

По мнению специалистов, это один из наилучших вариантов конструкции, при которой интонационные отклонения сводятся к минимуму.

Особенность этой комбинированной системы заключается в том, что первый и второй вентили, а также соответствующие им дополнительные трубки, сохраняют понижающие функции. При включении 3-го вентиля (укорачивающего) отсекается часть основного канала инструмента, и его звукоряд повышается на 1 том.

С целью улучшения интонирования на тубах, баритонах и тенорах стали делать 4-ый вентиль, на трубах у 1-го и 3-го вентилей – подстроченное устройство, на тромбоне – крон общего строя.

Значительно улучшилась интонация у валторнистов, когда они стали играть на комбинированных и полных двойных валторнах.

Влияние мундштука на интонацию. Мундштук с акустической точки зрения является частью самого инструмента и существенно влияет на его интонацию. Он должен подходить не только исполнителю, но и соответствовать параметрам данного инструмента, эти условия обеспечивают

чистоту интонирования и нужные качества звука на всём протяжении диапазона.

Обычно предпочитают мундштук со средним диаметром устья по отношению к другим его частям. При незначительном увеличении отверстия устья заметно повышается интонация в верхнем регистре. Мундштук со слишком широким устьем не подойдет ни к одному инструменту и ни одному исполнителю.

Влияет на интонацию и объём чашечки мундштука, а также диаметр его конуса. Так, мундштук с большим объемом чашечки даёт понижение тона в среднем и высоком регистрах, а также понижает общий строй инструмента. Если конус внутри мундштука мал, то высокий регистр будет тихим и, обычно, низким.

Ухудшает интонацию недостаточная отзывчивость отдельных тонов при их извлечении, которая может быть обусловлена разными причинами: плохой обработкой граней в проходах вентилей или поршней, их плотным прилеганием к корпусам, а также плохой подгонкой прокладок и пружин у помповых инструментов. Ухудшает интонацию грязь в устье и конусе мундштука в мундштучной трубке, а также вмятины на инструменте.

Влияние температуры окружающей среды на строй духовых инструментов. Исполнителям на духовых инструментах, особенно военным музыкантам, приходится играть в самых разных температурных и погодных условиях. Поэтому важно знать, какое влияние оказывает температура окружающей среды на строй различных духовых инструментов.

Практикой исполнительства и объективными исследованиями, проводимыми в акустических лабораториях, установлено, что температура воздуха является одним из факторов, влияющих на высоту тона. Известно, что частота тона прямо пропорциональна скорости распространения звука в инструменте, что с возрастанием температуры воздуха в инструменте возрастает частота колебании и наоборот.

Температура воздуха в инструменте является средней величиной между температурой окружающего воздуха и температурой сдуваемого воздуха равной примерно 37°. В литературе приводятся лишь средние значения, показывающие изменения строя в зависимости от температуры окружающей среды. Например, изменения строя инструмента в зависимости от температуры окружающей среды на 1° выглядит следующим образом:

Флейта – 1,3 цента

Гобой – 1 цент

Кларнет – 0,8 цента

Кларнет – альт – 1,2 цента

Кларнет – бас - 1,6 цента

Саксофон (альт, тенор баритон) – 1,9 цента

Труба – 1,2 цента

Тромбон – 1,3 цента

Дальнейшие исследования этой проблемы ещё не проведены.

Субъективные факторы неточного интонирования при игре на духовых инструментах. Духовой инструмент и исполнитель составляют единую акустическую систему, которая состоит из многих компонентов, приводимых в действие исполнителем. На неточность звуковысотного интонирования влияют и субъективные факторы, к которым можно отнести следующие:

- слабо развитый музыкальный слух исполнителя;

- недостаточно развитые компоненты исполнительского аппарата музыканта – духовика;

- недостаточная согласованность между слуховыми представлениями, мышечными ощущениями и силой выдоха в процессе игры на инструменте;

- плохая настройка инструмента перед игрой и отсутствие постоянного слухового контроля за чистотой интонирования в процессе игры;

- неосмысленная, формальная ежедневная работа над музыкальным материалом;

- нерациональное применение аппликатуры;

-отсутствие у исполнителя навыков в определении причин фальши и незнание способов ее устранения.

Средства для исправления неточности звуковысотной интонации на духовых инструментах. Для исправления неточной настройки отдельных звуков могут применяться различные средства. Условно их можно подразделить на две группы.

В первую группу входят средства, которые могут улучшить чистоту интонирования до начала игры на инструменте. К ним относятся:

а) **Настройка инструмента.**

Оптимальная настройка инструмента перед игрой является одним из важных условий чистого интонирования в процессе игры.

Перед настройкой инструмента исполнитель должен привести его в рабочее температурное состояние, согрев дыханием.

Практика исполнительства на флейте показывает, что общий строй её желательно иметь несколько выше нормы (a^1=443-445 гц). Такая настройка флейты дает исполнителю возможность как повышать строй своего

инструмента, так и понижать его. Не следует регулировать высоту общего строя флейты путем изменения положения пробки внутри головки инструмента. Перемещение пробки в головке флейты допустимо лишь для правильной настройки ее регистров и должно обеспечивать точное соотношение по высоте между одноименными звуками 1-й и 3-й октав.

Высоту общего строя на других деревянных духовых инструментах и на саксофоне регулируют, раздвигая или задвигая соответствующие части инструмента. Кроме того, для понижения и повышения общего строя фагота применяются разной длины эсы (1,2,3). Самый короткий из них (№1) повышает, а самый длинный (№3) понижает общий строй инструмента. Для понижения звуков, извлекающихся при длинном столбе воздуха, фаготисты иногда несколько выдвигают обе трубки из двойного соединительного колена. Влияет на общий строй фагота и толщина резиновой прокладки в двойном соединительном колене. При более толстой прокладке фагот будет звучать несколько ниже, при более тонкой–выше.

Важное значение для настройки деревянных духовых инструментов имеет правильный подбор мундштуков и трости.

Наиболее общие правила настройки деревянных духовых инструментов сводятся к следующему:

- настройка инструмента по звукам лада;
- обязательная проверка высоты тонов с коротким столбом воздуха (особенно при понижении общего строя инструмента);
- проверка правильного соотношения по высоте между звуками разных регистров;
- установление оптимального соотношения по высоте между звуками, имеющими наибольшее отклонение от строя.

б) **Применение дополнительных колец.**

Известно, что для понижения общего строя инструмента на кларнете выдвигается бочонок, а на гобое - трость. Но при этом не все звуки понижаются в равной мере. Наиболее сильно понижаются звуки, имеющие короткий столб воздуха.

На кларнете – это звуки от **ми^{1}** до **си-бемоль^{1}**, на гобое **до^{2}**.

Происходит это потому, что при выдвижении бочонка на кларнете и трости на гобое в бочонке кларнета и в верхней конической части гобоя образуется пространство. Для его заполнения гобоисты вставляют в верхнюю коническую часть инструмента 1-2мм кольца точно такого же размера, как широкая часть штифта трости.

Кларнетисты вставляют в нижнюю часть бочонка 2-3мм кольца, соответствующие по размерам верхней втулке верхнего колена инструмента.

в) **Изменение диаметра звуковых отверстий и высоты подъёма подушечек.**

Исполнители на деревянных духовых инструментах могут изменить высоту отдельных нестройных звуков путём некоторого увеличения или уменьшения диаметра звуковых отверстий или высоты подъёма подушечек.

Так, для понижения высоты звука необходимо уменьшить диаметр звукового отверстия, слегка замазав его клеем (шеллаком), или поставить легкую втулочку. Можно также поставить более толстую подушечку или уменьшить высоту подъёма клапана. Для повышения отдельного звука можно несколько увеличить диаметр звукового отверстия, поставить более тонкую подушечку или увеличить высоту подъема клапана.

Однако, следует заметить, что перед тем как это делать, необходимо проверить высоту не только основного, но и продувного от него звука.

Регулирование общего строя.

Общий строй медных духовых инструментов регулируется кроном общего строя. При значительном его выдвижении звуки основного натурального звукоряда понижаются больше производных. В результате чего между ними нарушается правильное соотношение по высоте. Чтобы этого не произошло, необходимо вместе с кроном общего строя выдвинуть на соответствующие величины и кроны дополнительных трубок.

Так, объективные акустические исследования показали, что выдвижение крона общего строя на 10-12 мм и обратное его задвижение на трубе, вызывают примерно-одинаковые отклонения по высоте всех звуков в пределах $\pm$ 10 центов. При выдвижении его более на 20 мм необходимо несколько выдвинуть и кроны дополнительных трубок. При настройке медных духовых инструментов сначала проверяют настройку звуков основного натурального звукоряда. При этом 4-й натуральный звук должен точно соответствовать высоте равномерно темперированного строя, 3-й должен звучать чуть выше, а 5-й чуть ниже. Есть и другие методы настройки медных духовых инструментов. Так, профессор Диков Б. А. (МГК им. Чайковского) считает, что при настройке трубы и валторны особое внимание следует обратить на 3 и 6 натуральные звуки, которые звучат несколько выше и на 5-ый, звучащий несколько ниже. Для понижения 3 и 6 звуков он предлагает выдвинуть крон общего строя, а 5-й натуральный звук играть вспомогательной аппликатурой[14].

[14] К. Декан. Анализ причин неудовлетворительного звукового качества медных духовых инструментов. -Прага: 1976 г.

Для настройки медных духовых инструментов используется и метод семи нот, предполагающий исключение из аппликатуры 3-го вентиля и замену его комбинацией 1+2 вентилей. Известен метод весов, основанный на определении частоты появления отдельных тонов в произведении, и другие методы. Особенностью настройки тубы является значительное выдвижение крона общего строя, так как общий строй ее, как правило, сильно завышен.

Тромбонисты считают, что несколько завышенный общий строй инструмента при его настройке, в процессе игры обеспечивает более чистое интонировании.

Во всех случаях после проверки звуков основного натурального звукоряда исполнитель должен настроится и настроить свой инструмент на тональность исполняемого произведения. Однако даже самая тщательная настройка не обеспечивает чистого интонирования без осуществления постоянного слухового контроля за его чистотой в процессе игры.

Вторую группу составляют средства, улучшения чистоты интонирования, применяемые в процессе игры. Полуфиксированная высота звуков на духовых инструментах даёт возможность квалифицированному исполнителю при взаимодействии губного аппарата и дыхания изменять высоту каждого тона в пределах определенной зоны.

Подобные изменения внутри ее могут доходить до $\pm$ 40 центов.

Они позволяют исправлять дефекты в настройке отдельных звуков, а также выходить за рамки равномерно-темперированного строя и интонировать в свободном вариативном строе[15]. Таким образом, несмотря на конструктивно-обусловленную высоту каждого звука инструмента, исполнитель, в зависимости от художественных целей, может варьировать высоту тона в известных пределах, определяемых закономерностями мелодических и гармонических отношений и ладовыми тяготениями и т. д.

Так, например, при игре на флейте для частичного понижения звука надо направить воздушную струю с помощью губ вглубь лабиального отверстия, для чего головку инструмента надо повернуть к себе. Для некоторого повышения звука воздушная струя направляется ближе к краю лабиального отверстия, для чего головку флейты слегка отворачивают от себя. При игре на гобое, кларнете, фаготе, саксофоне более плотнее прижатие трости губами дает некоторое повышение звука. Ослабление нажима губ на трость способствует его понижению.

[15] Н. Карауловский. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблема исполнительского строя. Труды ГМПИ. -М.: 1979 г.

Для коррекции высоты звука на медном духовом инструменте без изменения аппликатуры исполнитель в определенной мере изменяет величину следующих параметров:

- давление воздуха в полости рта;
- степень натяжения губ;
- величину губной щели;
- скорость прохождения потока воздуха через губную щель, которая прямо пропорциональна давлению воздуха в полости рта;
- частоту колебаний определенных участков губ;
- объём и форму полости рта;
- положение языка в полости рта;
- степень прижима мундштука к губам.

Для повышения высоты тона без изменения аппликатуры исполнитель может использовать следующие рекомендации:

- увеличить силу натяжения губ, приведет к уменьшению губной щели;
- увеличить давление воздуха в полости рта путем более интенсивной подачи его в инструмент;
- придать полости рта форму, соответствующую произношению звука «И», что приведет к уменьшению ее объема, при этом положение языка во рту, в свою очередь, будет соответствовать направлению выдыхаемой струн воздуха к нижнему краю полей мундштука;
- несколько плотнее прижать нижнюю челюсть к верхней.

Для понижения тона указанные выше действия должны быть противоположными.

Таков комплекс взаимосвязанных средств, которыми располагают исполнители на медных духовых инструментах для коррекции высоты одного и того же тона без изменения аппликатуры. Они могут быть использованы в разных сочетаниях, в зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя и контекста музыкального произведения.

Известно, что вспомогательная аппликатура на медных духовых инструментах образуется путем понижения не ближайшего, а последующего натурального звука. Эффект ее применения на медных духовых инструментах таков: комбинация с большим количеством вентилей даст повышение тона; и наоборот – комбинация с меньшим количеством вентилей даст понижение тона. На деревянных духовых инструментах для повышения или понижения отдельных звуков одну аппликатурную комбинацию можно заменить другой или в дополнение к основной аппликатуре еще закрыть или открыть звуковое отверстие.

Дополнительное открывание звуковых отверстий рядом с аппликатурной комбинацией дает повышение звука. Неполное прикрывание пальцами или клапанами звуковых отверстий рядом с ней, а также дополнительное закрывание звуковых отверстий способствует понижению извлекаемого звука.

Существует и другие способы изменения высоты отдельных звуков как на медных, так и на деревянных духовых инструментах.

Существенную роль в улучшении чистоты интонирования на трубе играет механизм подстройки у первого и третьего вентилей и четвертый вентиль на тубе и баритоне.

Валторнисты могут повышать или понижать звук, изменяя положение кисти в глубь раструба звук понижается, а при выдвижении- повышается.

На двойных валторнах исправление интонации отдельных звуков может быть достигнуто с помощью квартвентиля, который расширяет выбор аппликатурных вариантов почти на протяжении всего диапазона. Одним из средств, способствующих улучшению чистоты интонирования при игре на духовых инструментах, является изменение объема и формы полости рта, достигаемые путём произношения различных гласных при ведении звука. Так профессор Пушечников И.Ф. в статье «Значение артикуляции на гобое» приводит убедительные доказательства как гобоист, применяя различную артикуляцию, при извлечении звуков в относительно быстрых темпах может улучшить интонацию. Он указывает, что слоги <<то>>, <<ту>>, <<та>> понижают интонацию, слоги **«ди», «ти»** повышают её. Этот метод улучшения интонации применяется не только гобоистами. Профессор Докшицер Т.А. в работе «Штрих трубача» также указывает на влияние различных слогов на высоту тона. Он рекомендует при исполнении звуков нижнего регистра применять слоги «то», «та» при извлечении звуков верхнего регистра слоги «те» или «ти» Эти средства улучшения интонации духовиками применялись уже давно. Во всех случаях восходящего движения (так же и в стаккато), для более высоких звуков применяются **«и»** и в обратном движении «А».

Шерхен Х. Учебник дирижирования Ляйпциг. 1929 г. Основные принципы воспитания чистой интонации. Исполнительство на духовых инструментах, как и любой другой вид музыкального исполнительства, представляет собой сложный психофизиологический процесс. Если построить логическую схему, то она будет выглядеть так:

- зрительская сфера;
- слуховая сфера;
- двигательная сфера (двигательное) отражение высоты звука;

-звучание инструмента; .

Звуковысотная интонация является неотъемлемой составной частью исполнительского процесса. А это значит, что логическая последовательность ее будет, в основном, соответствовать логике исполнительского процесса. Вот как выглядит логическая схема звуковысотного интонирования при игре на духовых инструментах:

-предслышание высоты и тембра извлекаемого звука (последовательности звуков), обозначенного нотным или иным знаком в логической ладотональной или интервальной взаимосвязи его с другими звуками;

- предварительная подготовка исполнительского аппарата к извлечению звука на основе слуховых представлений;

- координация слуховых представлений с мышечными ощущениями губного аппарата и с силой выдоха в процессе извлечения звука;

- осуществление постоянного слухового контроля за чистотой интонирования в процессе игры и, при необходимости, коррекция строя.

Таким образом, мы видим, что слух и звукоизвлечение неразрывно связаны между собой. Так внутренний слух обуславливает следующие этапы интонирования:

- сигнал к воспроизведению звучания;

- предварительное слуховое представление высоты и тембра извлекаемого звука;

- контроль реального звучания и его коррекция (если это необходимо).

Но один только внутренний слух не обеспечивает чистого интонирования при игре на духовом инструменте.

Предслышимый звук должен быть материализован, т.е. должен звучать реально. А реально звучащий тон есть двигательное отражение его высоты. Оно достигается совокупностью двигательных приёмов исполнительского аппарата музыканта-духовика. Двигательное отражение звука у исполнителей на разных духовых инструментах будет различным.

Исходя из этого, можно сделать два вывода:

- во-первых, музыкальный слух исполнителя на духовом инструменте неразрывно связан в процессе игры с двигательными ощущениями при воспроизведении звука определенной высоты и тембра;

- во-вторых, учитывая специфику двигательного воплощения высоты пред слышимого звука на различных духовых инструментах, мы можем говорить не только об интонационном слухе играющего на духовом инструменте, но и об исполнительском слухе кларнетиста, флейтиста, трубача, тромбониста и т.д.

Хорошо развитый интонационный и исполнительский слух является решающим условием достижения чистой интонации.

Основным принципом воспитания у музыкантов-духовиков чистой интонации является воспитание чувства лада. Поскольку все звуки и интонации в любом реалистическом музыкальном произведении являются элементами той или иной ладовой организации, то образующиеся слуховые представления не могут быть ничем иным, как ладовыми представлениями.

Практически даже на самых высоких ступенях обучения исполнение по нотам осуществляется, как правило, с помощью ступеневых и интервальных представлений[16].

Ориентировка в процессе исполнения музыкального произведения по смысловым построениям является следующим важным принципом чистой интонации. Суть её состоит в том, что работа над интонацией постоянно связывается с такими важными в смысловом отношении построениями, как фраза, мотив.

Воспитание чистого интонирования неразрывно связано с привитием исполнителям умения слышать не только себя, но и сопровождающую музыку, находить в звучащей гармонии опору для точного интонирования.

Непременным условием достижения чистого интонирования в оркестре (ансамбле) является воспитание у исполнителей умения слушать и слышать не только себя, но и своих партнеров по ансамблю и согласовывать интонацию своей партии с интонацией партий партнеров по ансамблю.

Развитие слуховой активности и чистоты интонации находится в прямой зависимости от метода и способа ежедневной работы исполнителя над музыкальным материалом. Только при максимальной слуховой активности в работе над музыкальным произведением можно добиться интонационной чистоты и выразительности исполнения.

В процессе интонирования большое значение имеет необходимая «свобода» и «уверенность» исполнительского аппарата музыканта-духовика. Без этого многие правильные интонационные намерения не могут быть удовлетворительно выполнены даже исполнителями с отличным слухом и на самом стройном инструменте.

[16] Генрихе И. Музыкальный слух и его развитие. -Москва:1978.

Muhiddin MURODALIYEV
R. Glier nomidagi Respublika
ixtisoslashtirilgan musiqa maktabi
“Damli va zarbli cholg‘ular” bo‘limi o‘qituvchisi

MUSIQA DARSLARIDA ZARBLI CHOLG‘ULARNI O‘RGANISH METODIKASI

Musiqa yo‘nalishlariga bo‘lgan qiziqish hozirgi vaqtda o‘quvchi yoshlarda yil sayin oshib bormoqda. Jumladan, urma va zarbli cholg‘ulariga ham. Bunga misol sifatida musiqa bilim yurtlarining zarbli cholg‘ulari yo‘nalishida bilim olish istagi bo‘lganlar soni oshib borayotganligini ko‘rishimiz mumkin.

Urma va zarbli cholg‘ular hozirda yurtimizda nafaqat milliy cholg‘ularimiz, balki chet el estrada zarbli cholg‘ulari (ksilofon, kichik va katta baraban, litavra, vibrafon, marimba) ham juda ham keng ommalashib bormoqda. Bulardan eng keng ommalashgan cholg‘ulardan biri bu baraban (drum kit) cholg‘usidir.

Baraban to‘plamining eng asosiy qismlari tarkibiga katta baraban (kick), kichik baraban (snare drum), xay xet (hi hat), tomlar 1–2 (toms 1–2), yon tom (floor tom), va tarelkalarni (cymbals) kiritishimiz mumkin.

Zarbli cholg‘ularning tarkibida o‘zining musiqada alohida o‘rin egallagan yana bir guruhi perkussiya (pecussion) cholg‘ulari ham mavjud. Perkussiya cholg‘ulari kuyda asosiy bo‘lib (improvizatsiya qismi ajratilgan holda) ham faqatgina jo‘rnavoz sifatida ham ijro qilinishi mumkin. Bu albatta musiqa asarining muallif tomonidan qay darajada moslashtirilganligi, asarning tinglovchilarga xush yoqishi yoki aksariyat hollarda buning aksi bo‘lishiga olib kelishi mumkin. Perkussiya tarkibiga kiruvchi cholg‘ular quyidagilar: konga, bongo, shaker, timbale, kovbell, tarelkalar, tamburin, tam-tam, kabasa, klave, bubin kabi qator cholg‘ular shular jumlasidan.

Musiqa cholg‘ularining yaralish va rivojlanish davri ham uzoq tarixga ega bo‘lib, dastlab biz bilgan ushbu zarbli cholg‘ular insoniyat hayotida boshqa barcha cholg‘ulardan oldin paydo bo‘ldi.

Dastlabki zarbli cholg‘ular inson hayotida ehtiyoj yuzasidan har xil signal, hayvonlarni haydash, chorlov sifatida foydalanilgan. Uzoq davrlardan beri timpani (litavra) va nog‘oralar harbiy yurishlar va tantanali marosimlarda foydalanilgan. Raqs va qo‘shiq jo‘rligidagi barcha turdagi xalq bayramlari va barcha bo‘lib o‘tgan harbiy yurishlarda jangchilarni ruhlantirish vazifalarini bajarib kelgan. Musiqaning paydo bo‘lishi bilan zarbli cholg‘ular ham sekin-astalik bilan turli orkestrlar tarkibida jo‘r bo‘lib qo‘shildi. Ular asarning dinamik holatini, kuchli zarba yoki ritmik holatini va kulminatsion nuqtalarini to‘laqonli ochib berib, orkestrning asosiy bo‘lagi sifatida xizmat qildi.

Urma cholg‘ularning rivojlanishi orkestrning boshqa cholg‘u va guruhlari, shuningdek, musiqaning asosiy ekspressiv vositalari – ohang, garmoniya, ritmning rivojlanishi bilan chambarchas bog‘liq holda davom etdi. Hozirgi vaqtda orkestrning zarbli cholg‘ular guruhining cholg‘ulari ancha kengaydi va umuman olganda zarbli cholg‘u guruhining roli juda o‘sdi. Orkestrda zarbli cholg‘ular ko‘pincha harakatning ravshanligi va aniqligini saqlab, ritmik vazifani bajaradi. Shuningdek, ular orkestr sadosiga dabdaba va juda o‘ziga xos lazzat qo‘shib, zamonaviy orkestrning rang-barang palitrasini boyitadi. Urma cholg‘ularning ohang vositalari juda cheklangan bo‘lishiga qaramay, ko‘pincha bastakorlar zarbli cholg‘ular tovushining o‘ziga xosligidan mohirona foydalanib, ularga eng muhim qismlarni ishonib topshiradilar. Urma cholg‘ular ba’zan asar mavzusini ochib berishda faol ishtirok etib, uning katta shakli yoki katta bo‘lagi butun asar davomida tinglovchilar e’tiborini tortadi.

Urma cholg‘ular o‘zaro ma’lum balandlikdagi cholg‘ularga bo‘linadi: timpani, qo‘ng‘iroq, lira, quvurli qo‘ng‘iroq, vibrafon, tubafon, marimba va boshqalar hamda uchburchak, kastanet, qamchi, marakas, daf, braziliyalik pandeyra, ratchet, yog‘och quti, baraban kabi tovush balandligi aniqlanmagan cholg‘ular.

Muayyan ohangga ega zarbli cholg‘ularga kiruvchi vibrafon cholg‘usining ko‘rinishi va tuzilishi: maxsus g‘ildirakli tayanch qolipga ikki qator metall bo‘laklari tortilgan bo‘lib, ular xromatik tarzda sozlanadi. Sozlanish yo‘llari esa aynan metall bo‘lakchalarining har birini kerakli tovushni hosil qilish maqsadida yupqa yoki yo‘g‘on shaklga keltiriladi. Metall bo‘lakchalar esa ksilofon va marimba cholg‘ulari singari maxsus arqonchalar bilan ikki tomonga tarang tortilgan bo‘ladi. Tovush chiqaruvchi bo‘laklar ostida esa har bir tovushga mos ravishda uzun va qisqa bo‘lgan quvurlar joylashgan. Ularda esa maxsus qopqoqlar bilan o‘rnatilgan va umumiy metall charx bilan bog‘langan. Maxsus elektr motori qopqoqlarni ochadigan va yopadigan pichoqlarga ulangan charxni aylantiradi, bu esa dinamik tebranish hosil qiladi (tovushlarning davriy kuchaytirilishi va zaiflashishi ta’siri). Sadolanuvchi metall bo‘lakchalar ostida tovushlarning tebranishini boshqarish uchun maxsus material o‘rnatilgan. Bu esa ijrochi oyog‘i bilan boshqariladigan pedalga ulangan. Pedal bosilganda maxsus material sadolanuvchi metall bo‘laklarga bosilib, ularning tovush tebranishlarini to‘xtatadi. Vibrafon cholg‘usini ijrochi asarning mohiyatidan kelib chiqib ikki yoki hatto to‘rtta maxsus yasalgan egiluvchan qamish tayoqchalari bilan ijro qiladilar. Ularning uch qismida o‘ziga xos mato bilan qoplangan yumshoq to‘plar joylashtirilgan. Bu esa tovushning yumshoq va mayin taralishiga xizmat qiladi. Yumshoq ovozni olish uchun tikuv bilan qoplangan tayoqlar bilan o‘ynaladi. Aniqroq zarba berish uchun tayoqlar qattiqroq ishlatiladi va ular tebranishsiz o‘ynaganda, dvigatelni o‘chiradi, keyin jun ip bilan qoplangan yog‘och boshli tayoqlar ishlatiladi; ovoz qisqa muddatli, metallofonning ovoziga yaqinlashadi.

Hozirgi vaqtda zarbli cholg‘ular guruhiga bo‘lgan munosabat sifat jihatidan o‘zgardi. U eng ahamiyatsizidan konsertga aylandi va boshqa orkestr guruhlari bilan teng. Ilgari zarbli cholg‘ular umumiy orkestr massasida (ayniqsa, kulminatsiyalarning kuchayishi va urg‘ulash paytlarida) ishlatilgan. Endi ular ko‘proq mustaqil ravishda va ularning tembrlari boshqa cholg‘ular tembrlari bilan aralashmaydigan tarzda qo‘llaniladi. Perkussiya tovushlari endi boshqa orkestr ovozlarini takrorlash uchun nisbatan kam uchraydi va bastakorlar ularning aniq tembrlarini afzal ko‘radilar. Xulosa qilib shuni aytish mumkinki, har bir cholg‘u sozini o‘rganishda sozning tuzilishi va shaklini inobatga olib, o‘ziga xos uslublardan va nota yozuvlaridan to‘g‘ri foydalanish zarur.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. A. Batashev. History of jazz musical culture. -M.: 2000.
2. A. Panayotov. Percussion instruments in modern orchestras. -M.: “Muzyka”, 1973.
3. E. Denisov. Percussion instruments in a modern orchestra. -M.: “Soviet composer”, 1982.
4. K. Bucher. Work and rhythm. -M.: 1923.
5. L. Ganieva. Methodology of piano ensemble music of Uzbekistan. -T.: Nishon noshir, 2016.
6. R. Gruber. History of musical culture. T. I. -L.: 1941. - 595 e.; T. P. -M.: 1953.

Farhod NASIROV
R. Glier nomidagi Respublika
ixtisoslashtirilgan musiqa maktabi
“Damli va zarbli cholg‘ular” bo‘limi bosh o‘qituvchisi

ZARBLI CHOLG‘ULARNING HARBIY ORKESTRDAGI AHAMIYATI

Yangi O‘zbekistonning zamonaviy taraqqiyotida milliy armiyamiz qiyofasini nafaqat harbiy qudrati, balki ma’naviy-madaniy salohiyati ham belgilab beradi. Shu nuqtayi nazardan qaraganda, harbiy orkestr musiqa san’atida ham, jamiyatda ham vatanga sadoqat, fuqarolik mas’uliyatini shakllantiradigan kuchli tarbiya omilidir. O‘zbekistondagi harbiy orkestrlar, ayniqsa, harbiy vatanparvarlik tarbiyasida va milliy iftixorni mustahkamlashda muhim ahamiyat kasb etadigan madaniy institutdir.

Orkestr bu turli cholg‘ularda ijro etuvchi musiqachilarning murakkab va hamohang jamoasidir. Unda ijro etilayotgan asarlar maxsus tarkib uchun yozilgan

bo‘lib, orkestr a’zolari o‘rtasidagi uyg‘un hamkorlik orqali yuksak badiiy ta’sir hosil qilinadi. Ammo orkestr va ansambl o‘rtasida farq bor: agar ansamblda har bir partiya yakka ijrochiga tegishli bo‘lsa, orkestrda ayrim partiyalar bir turdagi cholg‘ularda bir necha ijrochi tomonidan unisonda ijro etiladi. Bu jarayonda rus kompozitorlarining, shu jumladan, marsh va vals kabi janrlarda yozgan asarlari muhim o‘rin tutadi. Harbiy orkestrlar turli marosimlarda, jumladan, yurishlar, bayram tadbirlari va kino musiqalarida faol qatnashib kelgan. Bugun esa Yangi O‘zbekiston armiyasining yuzi sifatida harbiy orkestrlar nafaqat musiqiy ijro, balki milliy g‘oyalarni amalda targ‘ib qiluvchi madaniy elchilarga aylanmoqda.

Harbiy orkestrda zarbli cholg‘ularning o‘rni alohida ahamiyatga ega: ular aniq ritm va tartib-intizom hissi bilan badiiy uslub yaratadi. Marshlarni ijro etishda ritm musiqiy tuzilmani belgilaydi, harbiy ruhni saqlaydi va birlashtiradi. Shu munosabat bilan repertuarida tanlangan asarlar, orkestr va cholg‘ular o‘rtasidagi dinamik almashinuvlar muhim texnik vositalardir.

Mazkur maqolada zarbli cholg‘ularning harbiy orkestrdagi o‘rni va ularning estetik-pedagogik, madaniy-kommunikativ funksiyalari ko‘p qirrali yondashuvlar asosida tizimli ravishda o‘rganildi. Metodologik va amaliy manbalarga keladigan bo‘lsak, A. Izmailov [4] kabi olimlarning manbalar, marimba cholg‘usidagi ijro uslublarini rivojlantirish va musiqiy asarlarga yangi yondashuvlar kiritishga yordam beradi. A. Izmailovning maqolasi, marimba ijrochiligini o‘rgatishda zarur bo‘lgan metodik masalalarni yoritadimaqolada O‘zbekistonda marimba cholg‘usini o‘rgatish metodikasiga oid muammolar va ularni yechish yo‘llari yoritilgan. Muallif marimba ijrochiligi bo‘yicha o‘quv dasturlari, pedagogik yondashuvlar hamda ijrochilik maktablari rivojiga e’tibor qaratadi. **G. Bagdasaryan E.** qo‘llanmasida turli zarbli cholg‘ularda ijro etish texnikasi va metodikasi bo‘yicha tizimli o‘rgatish dasturini taklif etadi [1]. Asarda zarbli cholg‘ularning asosiy usullari, notalar bilan ishlash, tembr va dinamika ustida ishlash kabi masalalarga alohida e’tibor qaratilgan, manba musiqa maktablari va harbiy orkestrlar uchun zarur bo‘lgan nazariy va amaliy bilimlarni o‘z ichiga oladi. Kompozitor **E. Denisov** tadqiqoti esa XX asr orkestrlarida zarbli cholg‘ularning ahamiyatini, ularning tovush palitrasi va ritmik rolini o‘rganishga bag‘ishlangan [2]. Muallif zamonaviy kompozitorlarning – Stravinskiy, Prokofyev, Shostakovich va Messian kabi ijodkorlarning asarlarida zarbli cholg‘ulardan qanday foydalanilganini tahlil qiladi. Bundan tashqari, harbiy orkestrlarning zamonaviy shakllanishida zarbli cholg‘ularning badiiy rolini yoritadi. **A. Panayotov** orkestr tarkibidagi zarbli cholg‘ular o‘rni va funksiyasini batafsil yoritadi [3]. Unda harbiy, simfonik va estrada orkestrlarida ishlatiladigan zarbli cholg‘ularning (katta va kichik barabanlar, tarelkalar va h. k.) texnik va ijro xususiyatlari, ularni joylashtirish, aralashtirish va partitura tuzishda e’tiborga

olinadigan jihatlar muhokama qilinadi. Qo‘llanma ijrochilar va dirijyorlar uchun amaliy qo‘llanma sifatida xizmat qiladi.

Tadqiqot davomida zarbli cholg‘ularning funksiyalarini harbiy orkestr kesimida aniqlash uchun bir nechta ilmiy metodlar uyg‘unlashtirildi. Xususan, metodik yondashuv sifatida tahlil orqali asarlar tuzilmasi va zarbli partiyalarning funksional joylashuvi tasvirlandi, turli partiyalar o‘rganildi, taqqoslovchi yondashuv orqali esa xorij va milliy harbiy orkestrlardagi zarbli cholg‘ular roli musiqiy namunalarda solishtirildi. Shu asosda zamonaviy amaliyot va tarixiy tajribaning o‘zaro aloqadorligi aniqlashtirildi va zarbli cholg‘ularni o‘rgatishda qo‘llaniladigan pedagogik metodlar tavsiya qilindi.

1. **Tarixiy-metodik tahlil.** Zarbli cholg‘ularning tarixiy shakllanishi, harbiy musiqadagi dastlabki qo‘llanishi va XX–XXI asrlar davomida ularning orkestrdagi o‘rnining bosqichma-bosqich o‘zgarishi tahlil qilindi. Shu jarayonda antik davr, Yevropa harbiy an’analari va musiqachiligi bo‘yicha ilmiy adabiyotlar ko‘rib chiqildi.

2. **Musiqiy tahlil.** O‘zbekiston, Rossiya, AQSH va Yaponiyaning harbiy orkestr tizimlarida zarbli cholg‘ular qanday rolda bo‘lishi taqqoslab o‘rganildi. Ularning marosimiy, tantanavor va konsert funksiyalaridagi ifodaviy jihatlari tahlil qilindi.

3. **Kuzatuv va content tahlil.** O‘zbekiston va boshqa davlatlarda bo‘lib o‘tgan harbiy marosimlar, tantanavor yurishlar, konsert chiqishlaridagi audio va videoyozuvlar asosida zarbli cholg‘ularning vizual, akustik va emotsional ta’siri o‘rganildi. Maxsus tahlil asosida zarbli cholg‘ularning o‘rni, safni boshqarishdagi ahamiyati tahlil qilindi.

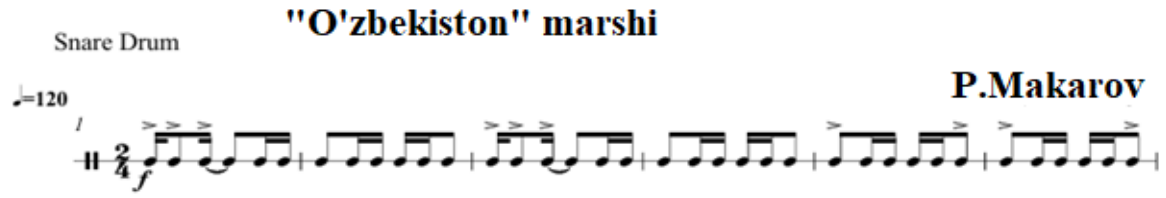
Harbiy orkestr repertuarining ramziy namunasi bo‘lgan “G‘alaba kuni” marshi (“День Победы”) bu nafaqat musiqiy asar, balki tarixiy xotira va ruhiy ko‘tarinkilik timsolidir. Ushbu asar 80 yillik G‘alaba bayramida alohida urg‘u bilan ijro etiladi. Ayniqsa, unda zarbli cholg‘ular – kichik baraban, katta baraban va tarelkalar orkestrning ritmik tuzilmasini aniqlik bilan belgilab beradi:

Kichik baraban asarning yuragi bo‘lib, har bir zarbi bilan harbiy yurish ohangini ushlab turadi. U ritmik tayanch, dramatik urg‘ularni kuchaytiradi.

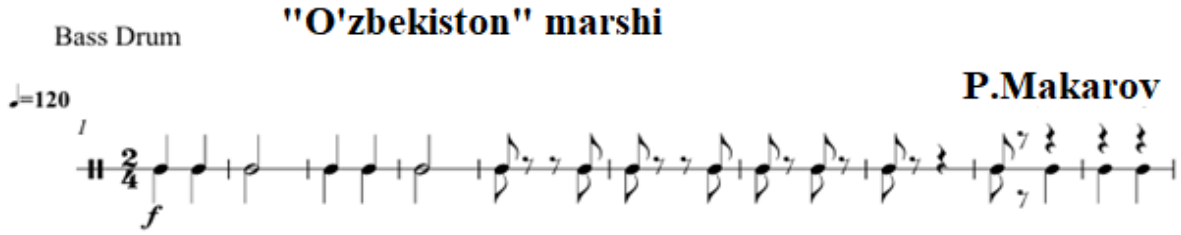
Katta baraban – og‘irlik va muvozanat beruvchi cholg‘u. Ayniqsa, marsh tuzilmaning past registrida tantanavorlik yaratadi.

Tarelkalar dramatik cho‘qqilarda tantana effektini uyg‘otadi. Pauzalarni urg‘ulaydi, hissini mustahkamlaydi.

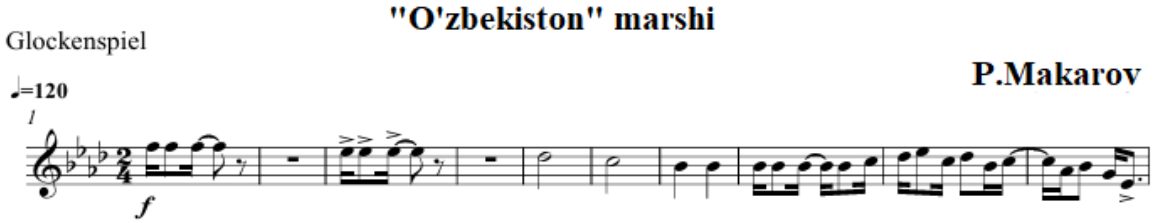
O‘zbekiston Respublikasi davlat va harbiy tantanalarida yangraydigan Pavel Makarovning “O‘zbekiston marshi” zarbli cholg‘ularning musiqaviy dramatizmdagi hal qiluvchi rolini ko‘rsatadi.



Kichik baraban orkestrga yurish tempini beradi. Har bir zarb bu – harakatga chorlov, intizom va g‘ururning timsoli.



Katta baraban kompozitsiyaga monumentallik va to‘laqonlilik baxsh etadi.



Glockenshpil asarda yorqinlik, bayramona ruh ifodalovchi cholg‘u sifatida ishlatiladi. Yuqori registrda ohanglari emotsionallikni kuchaytiradi.

Mazkur cholg‘ular uyg‘unligida “O‘zbekiston marshi” tinglovchini ruhlantiradi va milliy madaniyat timsoliga aylanadi. Zarbli cholg‘ular orkestr kompozitsiyasining dramaturgik cho‘qqilarini belgilashda, musiqiy hikoyaning keskinlik va yechim nuqtalarini ta’kidlashda hal qiluvchi rol o‘ynaydi. Ayniqsa, milliy va harbiy repertuar asarlarida bu cholg‘ular dramani kuchaytiradi, intonatsion urg‘ularni ifodalaydi, xalqona energiyani uyg‘otadi.

Ushbu cholg‘ular uyg‘unligida asar nafaqat ruhlantiradi, balki musiqiy ifodaviy vositasi sifatida ishlaydi. Zarbli cholg‘ularni harbiy orkestrning yuragi deb atash bejiz emas. Har bir baraban zarbida askar yuragi uradi, har bir timpan zarbida jangovar tayyorgarlik aks etadi. Ular nafaqat musiqa cholg‘ulari, balki energiya uzatuvchilari, ruhiy rag‘batlantiruvchilardir. Ayniqsa, zamonaviy pedagogik yondashuvda zarbli cholg‘ularni o‘rgatish jarayoni faqat texnik ko‘nikmalar emas, balki emotsional tafakkurni rivojlantirish, jamoa bilan ishlash madaniyatini shakllantirishga xizmat qiladi. Qolaversa, harbiy orkestrlar musiqasi orqali milliy g‘urur va armiyaviy motivatsiya targ‘ib qilinadi.

Harbiy orkestr bu nafaqat musiqa jamoasi, balki milliy g‘urur, tarixiy xotira va armiyaning ruhiy tayanchidir. Ayniqsa, zarbli cholg‘ular harbiy orkestrning yuragi sifatida namoyon bo‘ladi. Ularning kuchli va aniq ritmlari, jo‘shqin tempi va ruhiy kuch bag‘ishlovchi xususiyatlari orkestrning umumiy ohangida asosiy rol o‘ynaydi.

Zarbli cholg‘ular bu jarayonda marosimga urg‘u berish, tantana ohangini yaratish, va nihoyat, tomoshabinning qalbiga yetib borishda hal qiluvchi rol o‘ynaydi. Bugungi harbiy orkestrlar repertuarida zarbli cholg‘ular soni va xilma-xilligi ortib bormoqda. Yangi zamonaviy cholg‘ular – ksilofon, vibrafon, marimba, elektron zarbli qurilmalar harbiy orkestrning ohangini yangilash, global musiqa tendensiyalariga uyg‘unlash imkonini bermoqda.

Yangi O‘zbekistonda armiyani nafaqat qudratli himoya tizimi, balki yuksak ma’naviyatli va ijodiy salohiyatga ega institut sifatida shakllantirish jarayonida harbiy orkestrlar muhim vazifani bajarmoqda. Ular orqali jamoatchilikda yuksak madaniy ta’lim, vatanparvarlik hissi va milliy birlikni mustahkamlashga xizmat qiladigan zamonaviy musiqa makoni yaratilyapti.

Xulosa qilib aytganda, harbiy orkestr Yangi O‘zbekiston armiyasining madaniy timsoli, xalq va armiya o‘rtasidagi ma’naviy ko‘prik, vatanparvarlik va zamonaviy estetikaning yorqin namoyondasi sifatida o‘z nufuzini izchil oshirib bormoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Багдасарьян, Г. Э. Школа игры на ударных инструментах// Г. Э. Багдасарьян. -Москва: “Музыка”, 2012. – 144 с.

2. Денисов, Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре// Э. В. Денисов. -Москва: “Советский композитор”, 1982. – 96 с.

3. Панайотов А. Н. Ударные инструменты в современных оркестрах// А. Н. Панайотов. -Москва: “Музыка”, 1973. – 120 с.

4. Измаилов А. М. Узбекистанда маримба ижрочилик фаолиятини ўқитиш методикасининг долзарб масалалари // Лучшие интеллектуальные исследования. 2024. -Тошкент: 14, № 5.

Yusup NIYAZOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Damli va zarbli cholg‘ular” kafedrasi dotsenti

FIL MAYERS: TANIQLI AMERIKALIK VALTORNA IJROCHISI, PEDAGOG VA MUSIQACHI

Fil Mayers zamonamizning atoqli valtornachilaridan bo‘lib, mazkur cholg‘u san’atini rivojiga katta hissa qo‘shgan shaxslardan biri. Fil Mayers AQShda tug‘ilgan va bolaligidan musiqaga qiziqish bildirgan. Uning birinchi cholg‘usi truba bo‘lgan, biroq tez orada u valtorna ovozining iliqligi va ifodaliligi bilan maftun bo‘lib, ushbu cholg‘uga o‘tgan. U mamlakatning yetakchi musiqa o‘quv yurtlaridan biri bo‘lgan Karnegi Mellon universitetida tahsil olgan. Shu yerda u mustahkam texnik asosga ega bo‘lib, valtorna uchun yozilgan turli repertuar bilan tanishadi. Uning ustozlari buyuk pedagoglar bo‘lib, ularning ta’siri uning professional musiqachi sifatida shakllanishida muhim rol o‘ynagan.

O‘qish davrida Mayers o‘zining favqulodda yorqin iste’dodini namoyon etdi va bir necha bor turli tanlovlar g‘olibi bo‘ldi. U yoshlar orkestrlarida va mahorat darslarida faol ishtirok etib, o‘sha davrning yetakchi valtornachilari rahbarligida o‘z mahoratini yanada charxlagan.

Nyu York filarmonik orkestridagi faoliyati. 1980-yilda Fil Mayers dunyoning eng nufuzli musiqa jamoalaridan biri bo‘lgan Nyu York filarmonik orkestrining bosh valtornachisi etib tayinlandi. Bu tayinlov uning betakror mahorati va orkestr musiqasini chuqur tushunishini e’tirof etish edi.

Nyu York filarmonik orkestrida ishlash eng yuqori darajadagi professionallikni talab qiladi, chunki ushbu jamoa simfonik repertuarning eng murakkab asarlarini ijro etadi. Mayers ko‘p marotaba Rixard Strauss, Gustav Maler, Igor Stravinskiy va Dmitriy Shostakovich kabi kompozitorlarning asarlarida solist sifatida ishtirok etgan.

U o‘z faoliyati davomida Leonard Bernstayn, Kurt Mazur, Zubin Meta va Alan Gilbert kabi yetakchi dirijyorlar bilan ishlagan. Uning musiqani chuqur va ifodali talqin qila olish qobiliyati uni zamonamizning eng hurmatga sazovor valtornachilaridan biriga aylantirdi.

Pedagogik faoliyati. Fil Mayers konsert faoliyatidan tashqari pedagogik ish bilan ham faol shug‘ullanadi. U AQShning yetakchi musiqa o‘quv yurtlaridan bo‘lmish Julliard maktabi va Manxetten musiqa maktabida dars beradi. Uning ta’lim uslubi to‘g‘ri nafas olish texnikasi, ovoz hosil qilish va musiqiy talqinni rivojlantirishga asoslangan.

Fil Mayersning talabalari uning talabchanligi va mayda detallarga e’tibor berishini ta’kidlaydilar. U ayniqsa chiroyli tembr, sof intonatsiya va musiqiy

g‘oyalarni ifodali yetkazish qobiliyatini rivojlantirishga katta ahamiyat bergan ustoz. Uning ko‘plab shogirdlari katta yutuqlarga erishib, dunyoning yetakchi orkestrlarida nufuzli lavozimlarni egallaganlar.

Bundan tashqari, Mayers yosh musiqachilar bilan tajriba almashish maqsadida muntazam ravishda mahorat darslari va ma’ruzalar o‘tkazadi. Uning pedagogik faoliyati keng qamrovli bo‘lib, ijrochilik texnikasini takomillashtirishdan tortib, sahnaga chiqishga psixologik tayyorgarlikkacha bo‘lgan masalalarni qamrab oladi.

Ta’siri va merosi. Fil Mayers valtorna ijrochiligi san’atining rivojlanishiga katta hissa qo‘shgan. Uning ijro uslubi texnik mukammallik, chuqur musiqiylik va nafis fraza hissini o‘zida mujassam etadi. U yumshoq va lirik ohanglardan tortib yorqin va dramatik ifodagacha bo‘lgan keng emotsional palitrani yetkazib bera olish qobiliyati bilan tanilgan.

Uning mahorati tufayli valtorna orkestrning eng ifodali cholg‘ularidan biri bo‘lib qolmoqda va nozik hamda kuchli tovush tuslarini yetkazish qobiliyatini namoyon etmoqda. Uning ijrolari va yozuvlari butun dunyodagi musiqachilarni ilhomlantiradi, pedagogik faoliyati esa yangi avlod ijrochilarini tayyorlashga xizmat qilmoqda.

Akademik musiqadan tashqari, Mayers turli janrlararo loyihalarda ham ishtirok etib, valtorna imkoniyatlarini yanada kengroq o‘rganadi. Uning ijodi ko‘plab yosh ijrochilar uchun namunadir va ijrochilik san’atida an’analar hamda innovatsiyalarni qanday uyg‘unlashtirish mumkinligini ko‘rsatadi.

Fil Mayers nafaqat virtuoz valtornachi, balki ilhomlantiruvchi pedagog hamdir. Uning ruhiyati va hissasi nafis san’at olamida beqiyos. U orkestr, yakkaxon va pedagogik faoliyatga qo‘shgan hissasi bilan valtorna tarixidagi asosiy shaxslardan biriga aylangan. Uning ijodiy yo‘li yosh musiqachilar uchun eng yuqori darajadagi mahorat sari yo‘l-yo‘riq bo‘lib xizmat qilishda davom etmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Braun G. Valtorna tarixi: ov shoxidan simfonik cholg‘uga qadar. -Moskva: “Musiqa”, 2005.

2. Mayers F. Mening yillarim Nyu York filarmonik orkestrida. -Nyu York: “Philharmonic Press”, 2018.

3. Uoker D. XX asrning mashhur valtornachilari. -London: “Cambridge University Press”, 2015.

4. Nyu York filarmonik orkestrining rasmiy veb-sayti: www.nyphil.org.

Бахриддин ОРИПОВ,
Ўзбекистон Республикаси
Миллий гвардия ҳарбий мусиқа академик
лицейи олий тоифали ўқитувчи

ЗАРБЛИ ЧОЛҒУЛАРНИ ЎҚИТИШ УСУЛЛАРИ ВА ЗАМОНАВИЙ ПЕДАГОГИК ЁНДАШУВЛАР

Зарбли чолғулар тарихига назар ташласак, бугунги кунга қадар улар узоқ ва мураккаб тараққиёт йўлини босиб ўтди. Ушбу жараён давомида кўплаб тадқиқотчилар, созандалар ва педагоглар чуқур илмий ва амалий изланишлар олиб боришган. Шу билан бирга, бу соҳага оид бир қанча муҳим муаммолар ҳам юзага келди. Бундан бир неча асрлар аввал зарбли чолғулар оиласининг шаклланишида айрим қолиплар ва йўналишлар пайдо бўлса-да, уларнинг тўлиқ тўпламлари, ўқув ва концерт репертуарлари, илмий ва услубий адабиётлар мавжуд эмас эди. Бу эса соҳа мутахассислари учун жиддий муаммо бўлиб, ўқитиш ва ижро амалиётида камчиликларга олиб келди.

Ушбу даврда зарбли чолғуларни ўқитиш ва ижро қилиш соҳасидаги амалий ишларнинг асосий йўналиши педагогик тажрибага ва кўп йиллик ижро амалиётига таянган. Педагоглар ва созандаларга зарбли чолғуларнинг ижро техникаси ва назарий асосларига оид аниқ ва тизимли маълумотларни ўрганиш учун кенг имкониятлар мавжуд эмас эди. Бунинг натижасида ижрочиликнинг ривожланишида кўпинча илмий асосланган услубий қўлланмаларнинг йўқлиги тушунарли бўлган. Шунингдек, нафақат Шарқ, балки Ғарб ижрочилигида ҳам зарбли чолғуларнинг ўқитиш ва ижро этиш усуллари тўғрисидаги илк услубий қўлланмаларнинг пайдо бўлиши ижрочиларнинг касбий тайёргарлигини яхшилашда муҳим босқич бўлган. Бу қўлланмаларнинг пайдо бўлиши билан зарбли чолғуларнинг ижро техникаси, мураккаб ритмлар, динамика ва темп ҳақидаги тушунчалар аниқланиб, ижро методикасида янги ёндашувлар ишлаб чиқила бошлади.

Бироқ тадқиқотларнинг ва услубий адабиётларнинг ривожланиши жуда узоқ даврга тўғри келди. Қатор объектив ва субъектив омиллар, шунингдек, ижрочилик амалий қийинчиликлари билан боғлиқ бўлган ҳолатлар натижасида зарбли чолғуларга оид ўқув ва услубий адабиётлар яралмади. Бироқ ҳар бир янги услубий қўлланма ўқитиш методикасини такомиллаштириш ва зарбли чолғуларнинг ижро техникасини яхшилашда муҳим босқич бўлиб хизмат қилди. Ҳар бир қўлланма ўзининг ўзига хос хусусиятлари ва тўғриликларига эга бўлиб, зарбли чолғуларни ўқитишда янги усуллар ва ёндашувларни ўргатди.

Афсуски, бугунги кунда зарбли чолғуларга оид услубий қўлланмаларга бўлган талаб сезиларли даражада пасайган. Бунинг сабаби кўп ҳолларда улар замонавий ижрочилик талабларига ва ёш ижрочиларнинг касбий тажрибасига мос келмаяпти. Яъни ушбу қўлланмаларнинг кўпчилиги янги педагогик ва ижро усулларига жавоб бермайди, шунингдек, улар замонавий техникалар ва ритмик услублар билан ҳамоҳанг эмас.

Шунинг учун зарбли чолғуларнинг замонавий талабларга жавоб берадиган услубий қўлланмаларини ишлаб чиқиш ва уларни амалий ишлаб чиқишда илмий ва педагогик изланишларни давом эттириш зарур. Бундан ташқари, ижрочилик ва таълим соҳасида янги концептуал ёндашувлар, мусиқий ва ритмик техникага асосланган янги методлар, шунингдек, замонавий талаблар асосидаги педагогик методикаларни шакллантириш бу муаммоларни ҳал этишда муҳим роль ўйнайди. Бу жараёнда мусиқа таълимининг барча даражаларида зарбли чолғуларга бўлган эҳтиёж ва қизиқишнинг янада ортиши ҳам муҳим аҳамиятга эга бўлади.

Олиб борилган изланишлар, ёндашувлар, илмий тадқиқотлар натижасида сўнгги йигирма йилликда профессионал мусиқа таълимининг барча даражалари, талабаларнинг ишлаш техникаси сезиларли даражада ошди. Буни турли хил танловларда, шунингдек, кўплаб концерт томошаларида кўриш мумкин. Зарбли чолғулар синфининг катта гуруҳларни ўзига хос хусусиятларини ҳисобга олган ҳолда ижрочилик ўқитиш усулларини излаш зарбли чолғуларнинг биринчи махсус синфлари пайдо бўлиши билан долзарб ва муҳим аҳамиятга эга бўлиб қолди. Бу синфлар ўзининг асосий вазифаси сифатида малакали ижрочилар ва ўқитувчиларни тайёрлашни мақсад қилган. Шу билан бирга, зарбли чолғуларни ўқитишдаги илк қадамлар ва педагогик методика ижодий изланишларни талаб қилди.

Таниқли совет ижрочиси ва ўқитувчиси В. Р. Штеиман, зарбли чолғу чолғуларини чалиш мактабининг асосчиси бўлган К. М. Купинский синфида ўқиган кунларини эслаб, шундай деб ёзади: “Ушбу чолғуларнинг ҳар бирида машқ қилиш учун бизнинг тинимсиз ўқитувчимиз К. М. Купинский ёрдамчи ва қизиқарли машқларни ихтиро қиларди. Сабаби ўша пайтда дарсликлар ёки ўрнатилган услубий анъаналар йўқ эди” [6; 24].

Шунингдек, Каленик Михайлович Купинский учун ўзининг ўқувчилари билан амалий машғулотлар олиб бориш ўзига хос “лаборатория”га айланди. Ушбу жараённинг натижасида унинг инновацион фаолияти асосида зарбли чолғуларни ўқитишга қаратилган илк услубий қўлланмалар тузилди. 1941 йилда Купинскийнинг биринчи услубий қўлланмаси — “Зарбли чолғу чолғуларини чалиш мактаби” номли китоби нашр юзини кўрди. Бу қўлланма

талабалар, ўқитувчилар ва ижрочилар орасида кенг оммалашди, ва талаб ва таклифларга биноан 1957 ва 1971 йилларда қайта нашр қилинди.

К. Купинский ва В. Штеиманнинг педагогик фаолияти, ўз навбатида, зарбли чолғуларни ўқитишнинг янги йўналишларини ва методикаларини ишлаб чиқишда муҳим роль ўйнади. Ушбу ишларнинг натижасида зарбли чолғуларнинг ижро техникаси ва уни ўқитишдаги методикага бўлган ёндашувлар сезиларли даражада такомиллашди. Бугунги кунда уларнинг иши ижро ва педагогика соҳасидаги профессионал тайёргарликни юксалтиришга ва илмий тадқиқотлар билан боғлиқ муаммоларни ҳал қилишга хизмат қилмоқда.

Айни пайтда зарбли чолғуларни ўқитишда замонавий педагогик методларнинг аҳамияти тобора ортиб бормоқда. Ўқитишда янги технологиялар, мультимедиа воситалари ва ижроий методикаларнинг жорий этилиши, шунингдек, ижрочиларнинг индивидуал ёндашувларига алоҳида эътибор қаратиш зарур. Бу, ўз навбатида, зарбли чолғуларнинг ўқитишида кўплаб янги ва самарали усулларни ишлаб чиқишга замин яратади.

Зарбли чолғуларни ўқитишда янги усулларни ишлаб чиқиш ва уларни замон талаблари билан мослаштириш масаласи доимо долзарб бўлиб келган. Бу жараёнда шахсий педагогик тажриба ва узоқ йиллик ижро амалиёти муҳим ўрин тутиб, зарбли чолғуларни ўқитиш усулларининг шаклланишига ҳисса қўшган.

XX асрнинг иккинчи ярмида зарбли чолғулар оркестр чолғулари билан боғланишдан ташқари тўлақонли солистлик фаолиятини ҳам ўз ичига олди. Бу ўзгаришлар орқали, зарбли чолғулар янги даражага кўтарилди ва уларнинг репертуарлари кенгайди. Бунинг натижасида педагогика соҳасида ҳам мутахассислар янги кўникмаларга ва янгидан ишлаб чиқилган методикаларга эҳтиёж сеза бошлади.

Замонавий педагогик қўлланмаларда ишлаб чиқилган усуллар ва методикалар, ҳар қанча ўз вақтида оммалашган бўлса-да, бугунги кунда тезкор ривожланиб бораётган педагогик технологиялар ва ижроий стандартларга жавоб бермайди. Бунинг сабабларидан бири XX асрнинг ўрталарида ишлаб чиқилган қўлланмаларнинг айрими замонавий педагогик муҳит ва талабларга тўлиқ мослашмаганлигидир. Масалан, анъанавий усуллар кўпинча эски чолғулар билан ишлашга мўлжалланган бўлиб, уларнинг замонавий талқинлари ва янги воситалар билан боғлиқ талабларига жавоб бермайди. Айни вақтда кўп ўқув муассасаларида, айниқса, замонавий чолғулар, хусусан, маримба, вибрафон ва бошқа замонавий чолғулар мавжуд эмас, бу эса ўқитувчиларнинг ишини мураккаблаштиради.

Бу муаммоларнинг яна бир сабаби – зарбли чолғуларнинг педагогик ва концерт репертуарининг кенгайиши, шунингдек, хорижий танловларда қатнашиш учун имкониятларнинг кўпайиши. Замонавий мусиқа таълимида хорижий назарий ва амалий ишланмалардан фойдаланиш имконияти пайдо бўлди, лекин бу ишланмалар кўпинча маҳаллий таълим тизимига мос келмайди. Масалан, муаллифларнинг ишланмаларини маҳаллий педагогик амалиётда қўллаш учун уларни мамлакатнинг таълим ва ўқитиш тизимига мослаштириш керак бўлади.

Ушбу муаммоларга қарамай, зарбли чолғуларнинг ўқитиш усулларини такомиллаштириш учун турли йўллар изланмоқда. Ундан ташқари, таълимнинг янги стандартлари, янги дастурлар ва режаларни ишлаб чиқиш масалалари ҳам кун тартибидан ўтмоқда. Таълимдаги ислоҳотлар ва янги муаммоларга боғлиқ бўлган бошқа ўзгаришлар, оилавий молиявий ҳолатга ҳам таъсир кўрсатмоқда. Ота-оналарнинг кўпчилиги профессионал чолғуларни сотиб олиш имкониятига эга эмас. Бу масала ўқувчиларнинг устидаги масъулиятни оширишни талаб қилади. Таълим муассасаларида юқори ўқув тўловларининг ошиши ва бюджетлар кескин камайиши билан ўқувчиларнинг сони ҳам камаяди. Бунинг натижасида зарбли чолғуларни ўқитишдаги энг катта муаммо педагогик амалиётнинг сифатини оширишга йўналтирилган йўллар халқаро амалиёт ва технологиялар билан уйғунлаштиришга бўлган эҳтиёж ортиб бормоқда.

Ҳозирги кунда зарбли чолғуларни ўқитишда замонавий педагогик ёндашувлар ва технологиялар муҳим аҳамиятга эга. Бу, айниқса, чолғуларнинг техник талабларига ва ижро намуналарига мос келишини таъминлашда аҳамиятлидир. Мақсад ҳар бир педагогик жараённи замон талабларига мослаштириш ва ўқувчиларга керакли билимлар ва кўникмаларни беришдир. Замонавий чолғуларни ўқитишда индивидуал ёндашувлар, замонавий технологиялардан фойдаланиш ва энг муҳим нарса – таълимнинг ҳар бир босқичида талабаларнинг мотивациясини сақлаш ва ошириш, уларни келажакда профессионал ижрочиларга айлантириш учун зарур шартларни таъминлашдир.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Галоян Е. А. Литавра чалишнинг амалий усули. -М.: 1974.
2. Купинский К. М. Зарбли чолғуларни ўқитиш мактаби. -М.: 1941.
3. Матёқубов Б., Салихов Б. Ўзбекистонда дамли ва зарбли чолғулар ижрочилиги тарихи. -Т.: 2007.
4. Плахоцкий В. В., Кузмин Н., Разевский З. Зарбли чолғуларни чалиш мактаби. -М.: 1969.
5. Снегирев В. М. Икки қаторли ксилофон (маримба) ўйнаш мактаби. -М.: 1983.
6. Штеиман В. Зарбли чолғулар ижрочилиги ва педагогикаси. -М.: 1979.

Sardor PRIMOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi,
“Xalq cholg ‘ularida ijrochilik”
kafedrasi o‘qituvchisi

QO‘SHNAY CHOLG‘U IJROCHILIGIDA INNOVATSION USLUBLAR

Yoshlarning e’tiborini faqat zamonaviy estrada emas, shu bilan birga, milliy va an’anaviy, mumtoz qo‘shiqlarni kuylash, tinglash, o‘rganishga qaratish lozim. Zamonaviy badiiy madaniyatda esa milliy cholg‘u – qo‘shnay cholg‘usining o‘rni va tarixi, texnik xususiyatlari va ijrochilarning mahoratlari dunyoda tan olishi qo‘shnay cholg‘usi ijrochilariga birdek muhim va ahamiyatlidir. Musiqiy cholg‘ular insoniyat ma’naviyatini, turmush tarzini, ichki kechinmalarini ohanglar orqali nafaqat insoniyatga, balki jamiki tirik jon va mavjudodlarga yetkazib beruvchi vosita hisoblanadi. Hatto o‘simliklar musiqa ta’sirida yuksak rivojlanishini biolog olimlar ta’kidlashmoqda. Bu mo‘jizaviy va ifodaviy cholg‘ular azal-azaldan omma orasida shakllanib, mohir cholg‘u ustalari tomonidan yasalib, tobora mukammallashmoqda. Har bir xalqning cholg‘ularida o‘sha xalqning milliy g‘ururi, urf-odatlari an’anasi, qadriyatlari o‘z ifodasini topgan va ulardan taralayotgan ohanglarda buni his etish mumkin. Qadimdan musiqa cholg‘ulariga bo‘lgan etibor kuchli bo‘lishi bilan bir qatorda uning tarbiyaviy ahamiyatigaham alohida e’tibor berilgan. Zero har bir komil inson tarbiyasida musiqa eng muhim orin tutadi, ya’ni insonlarni ruhiy hamda ma’naviy tarbiyasiga asos bo‘la oladigan omil sifatida qaraladi.

Odamzod hayoti azaldan musiqa bilan chambarchas bog‘liq. Damli cholg‘ular ham juda qadimgi, ya’ni birinchi ohang taratuvchi musiqa cholg’ularidan hisoblanadi. Bu cholg‘ulardan biri, qo‘shnay cholg‘usi bo‘lib, ovozi qalbga yaqin, eshituvchilarning ongida o‘zining milliy ohangi bilan qalblardan joy olgan. Qo‘shnay cholg‘usi choponlar cholg‘usi hisoblanib ularning eng yaqin hamrohi hisoblangan.

Har bir cholg‘u sodda ko‘rinishi oddiy odamlar tomonidan, keyinchalik sozandalarning tomonidan takomillashtirilishi natijasida nisbatan yangi ko‘rinish hamda mukammal cholg‘ular paydo bo‘ladi. Qo‘shnay ham sibizg‘a (sibizg‘a, sibiziq, cho‘pon nay – tilchali puflama o‘zbek xalq musiqa cholg‘usi. Hozirda asosan cho‘ponlar orasida tarqalgan. Qamishdan yasaladi. Diametri odatda 5–6 mm, uzunligi 140–150 mm bo‘ladi. Ustki tomonida puflanadigan uchining 10–15 mm pastrog‘ida tilchasi, undan quyida uchta teshikchasi bo‘ladi. Diapazoni odatda seksta. Sibizg‘ada ko‘proq oddiy cholg‘u mashqlar, xalq qo‘shiqlari kuylari chalinadi) cholg‘usining takomillashi natijasida paydo bo‘lgan musiqa cholg‘usidir. Cho‘ponlar qamishdan yasalgan bu cholg‘ularda o‘tlab yurgan poda, suvurlarni boshqarishgan. O‘zbekistonda damli cholg‘ular tarixi uzoq o‘tmish borib taqaladi. “Qadimgi

Farg‘ona sirlari” (“Fan va turmush” jurnali, 1989-yil 1-soni) maqolasida eramizning V–VII asrlarida yashagan farg‘onaliklar sag‘analari topilganligi va u yerda qamishdan yasalgan qo‘shnay musiqa cholg‘usi ham borligi aniqlangan.

Toshkent, Farg‘ona, Buxoro, Surxandaryo, Xorazm va boshqa hududlarda qo‘shnay musiqa cholg‘usi ustoz-shogird an’analari saqlangan holda o‘tib kelmoqda. Qadimiy Xorazmda eramizdan oldingi VIIIVI asrlarda boy va taraqqiy topgan musiqa madaniyati yuzaga kelgan va tasviriy san’at maunalarida keltirilgan musiqiy sozlar orasida damli cholg‘u mavjud bo‘lganligini arxeologlar kashfiyotida ko‘rishimiz mumkin.

Qo‘shnayning paydo bo‘lish tarixi ham uzoq o‘tmishga borib taqaladi. Qo‘shnayning ilk namunalari to‘g‘risida Forobiy o‘zining musiqiy risolasida ta’riflab o‘tgan. Qo‘shnay iborasi fors tilidan olingan bo‘lib, qo‘sh – juft yoki ikki nay degan ma’noni bildiradi. Qo‘shnay musiqa cholg‘usini yakka tartibda, ansambl jo‘rligida va orkestr jo‘rligida ijro etadilar.

Qo‘shnay cholg‘usidan xalq bayramlari, marosimlar, shodiyona kunlarida foydalanadilar. Qo‘shnay damli cholg‘ular orasida nafaqat ohangi bilan, balki ijro etish murakkabligi bilan ajralib turadi. Bu cholg‘u faqat O‘zbekiston hududida emas, bizning qo‘shni davlatlarimiz bo‘lmish Tojikiston hamda Turkmaniston davlatlarida ham mavjud. Ularning tuzilishi va ijro qilish holatlarida deyarli farq qilmaydi. Hozirda Toshkent, Xorazm, Farg‘ona, Samarqand, Qashqadaryo, Surxandaryo, Buxoro, Navoiy va boshqa viloyatlarda ustoz-shogird an’analariga tayangan holda maktab, kasb-hunar kollejlari va oliy o‘quv yurtlarida o‘rgatib kelinmoqda.

Hozirgi kunda cholg‘uning yangi bosqichga rivojlanish davri ketmoqda desam adashmagan bo‘laman. So‘zimizning isbotini cholg‘uda ijro etib kelinayotgan va qo‘shnay uchun maxsus yaratilayotgan asarlar misolida ko‘rishimiz mumkin. Tobora cholg‘uni xalq va ijrochilar orasida rivojlanayotgani quvonchli holat va bu cholg‘uning yanada ko‘proq yashashi uchun xizmat qiladi. Repertuar haqida so‘z olib borsak, cholg‘uda turli millat kuylari va ko‘plab janrlardagi asarlar ijro qilinmoqda. Bular misolida turk, ozar, arab, koreys, xitoy, janrlardan esa jaz, klassik, zamonaviy musiqa, milliy estrada asarlari sekin-astalik bilan qo‘shnay ijrochilari orasida mukammal ijro darajasiga olib chiqilmoqda. Ayniqsa, 1946-yilga Kolmen Randolf Xoukins (1904–1969) tomonidan qo‘llangan **“growl”** uslubi jaz olamida o‘zgacha ko‘rinish berdi va shu usul qo‘shnay cholg‘usida Jeyms Braunning “I feel good” asarida qo‘llab ko‘rildi, tomoshabinlar orasida olqishlarga sazovor bo‘ldi.

Ijrochilar. Qo‘shnay ijrochiligini ustoz-shogird an’analariga tayangan holda andijonlik ustoz, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Ashurali Yusupov, toshkentlik Xayrullo Ubaydullayev, Adbuqayum Azimov, G‘aybulla Ubaydullayev, Narzullo Ne’matov, Bahrom Sobirovlar, xorazmlik ustoz Quranboy Bobojonovlar

ko‘plab shogirdlarni yetkazib berganlar. O‘zbek ijrochilik amaliyotida qo‘shnay ijrochilari unchalik ko‘p bo‘lmagan. Lekin Ahmadjon Umrzoqov (Farg‘ona vodiysi) va uning shogirdi Quronboy Boboxonov (Xorazm) kabi ustoz va mohir san’atkorlar xalq orasida nom chiqargan qo‘shnaychilardir. Ayni paytda Yo‘ldosh Tojiyev, Matrasul Matyoqubov, Saddin Saddinov, Olim Xudoyberganov, Ikrom Matanov, Nasriddin Ro‘ziyev, Hamro Matnazarov kabi bir qator ijrochilar qo‘shnay ijrochilik san’atini mohirona davom ettirib kelmoqdalar.

XIX asr boshlarida o‘zbek xalq cholg‘u ansambllari tarkibiga g‘ijjak, tanbur, dutor, chang, rubob, nay, qo‘shnay, va doiralar kiritilgan. 1926-yilda tuzilgan 21 ijrochidan iborat bo‘lgan truppani atoqli davlat arbobi Muhiddin Qoriyoqubov tuzgan va bevosita unga rahbarlik qilgan. Truppada Ahmadjon Umurzoqov qo‘shnay chalgan.

Qo‘shnayda xromatik tovush qatordan foydalanish va muayyan diapazonni aniqlash imkonini beradigan applikatura ishlab chiqilishi bilan konservatoriyada qo‘shnay ixtisosligi bo‘yicha ta‘lim berish zarurati tug‘ildi.

Toshkent davlat konservatoriyasida 1948-yil qo‘shnay sinfi ochilgan bo‘lib, uning ilk bor bitiruvchilari N. Nig‘matov va K. Odilovlar bo‘lganlar. 1970-yildan boshlab qo‘shnay sinfini avval A. Odilov (changchi) boshqardi, keyinchalik esa M. Toirov (naychi) boshqarib kelgan.

Hozirgi kunda qo‘shnay cholg‘usi tobora ommalashib bormoqda. Ayniqsa, ansambl va ko‘plab orkestrlar tarkibida qo‘shnay cholg‘usi borligi albatta quvonarli hol. Bulardan “So‘g‘diyona” xalq cholg‘ulari kamer orkestri, To‘xtasin Jalilov nomidagi O‘zbekiston davlat akademik xalq cholg‘ulari orkestri, Yunus Rajabiy nomidagi maqom ansambli va boshqa jamoalar tarkibida qo‘shnay cholg‘usi mavjud. Shu o‘rinda “So‘g‘diyona” xalq cholg‘ulari kamer orkestrida o‘z faoliyatini olib borayotgan, hayotining deyarli 40 yilini shu cholg‘u uchun baxshida etgan ajoyib ijrochi Nasriddin Ro‘ziyev yangi kuylar yaratib kelmoqda.

Texnik xususiyatlari. O‘zbekiston tarixi o‘z ichiga juda chuqur va yirik shaklda ma‘lumotlarni oladi. Tarixdan turli xil kasblar rivojlanishi bilan bir qatorda juda turli xil musiqa cholg‘ulariga va boy madaniyatga ega bo‘lgan musiqa san’ati ham rivojlanib kelgan. O’zbek xalqi orasida jozibador ovozi orqali keng tarqalgan, milliy damli cholg‘ulardan nay, qo‘shnay, surnay kabi musiqa cholg‘ular azaldan keng o‘rin egallab kelgan. So‘nggi yillarda o‘zbek xalqining qadimiy cholg‘ularidan qo‘shnay va bulamon kabi milliy cholg‘ularini targ‘ib qilish va uni mukammal o‘rganish muhim ahamiyat kasb etmoqda. Chunki bu cholg‘u ko‘rinishi jihatidan sodda ko‘rinsa-da, ijro etish borasida boshqa sozlarga qaraganda anchagina murakkab soz hisoblanadi. Bunga asosiy sabab cholg‘u tilchali bo‘lib, ikkita nayni qo‘shib chalish katta mashaqqat talab etadi. Cholg‘u soziga ahamiyat berish bilan bir qatorda

havo bosimini muntazam ravishda boshqarish kerak, aks holda, ikki nay bir-biriga qo‘shilmaydi. Cholg‘uning biror aniq o‘lchami yo‘q, ya’ni cholg‘uni yasash jaroyonida cholg‘u uzunligi va dastaning qalin-ingichkaligi, har bir ijro teshigining oralig‘i ma’lum bir o‘lchovga ega emas. O‘z-o‘zidan savol tug‘ilishi mumkinki, bularni hammasi cholg‘uning sozlanishiga ta’sir qiladi. Cholg‘uchi mukammal eshitish qobiliyatiga ega bo‘lishi lozim, chunki har bir tovush baland-pastligi eshitilgan holda lab orqali olinadi. Cholg‘u dastasining uzun-kalta, ingichka yoki yo‘g‘on bo‘lishi bevosita cholg‘u ovoziga ta’sir ko‘rsatadi. Ingichka dastali cholg‘u kam nafas hamda nisbatan eshitish jihatidan ingichkaroq (keskinroq) eshitiladi. Qalin dastali cholg‘u esa havoni ko‘proq talab qiladi, ya’ni ko‘p nafas bo‘lib, eshitilish jihatidan ovozi nisbatan biroz yo‘g‘onroq (mayinroq) bo‘ladi. Qo‘shnay sozini cholg‘uchi o‘ziga moslashtirib (qamishlarni axta qilib) olmagunicha biroz qiyinchilikka uchraydi. Yangi yasalgan cholg‘uda har kuni ijro etish kerak bo‘ladi. Chunki cholg‘u qancha ko‘p ijro etilgani sari issiq havo oqimi ichiga kirib, qamish ichi terlaydi va qamish axta bo‘la boshlaydi. Qamishning ichi terlashi natijasida uning tili yumshaydi va milliy melizmlarni, ya’ni nola qilish uchun sekin-astalik bilan mukammal darajada yetilib boradi. Shunday holatlar ham bo‘ladiki, cholg‘uni issiq yoki iliq suvga solib qamishni tezroq axta qilish (yetiltirish) ham mumkin, ammo cholg‘uni ijro qilib axta qilgan maqsadga muvofiq bo‘ladi. Sababi tabiiy havo bosimi bilan cholg‘u ichi sekin-astalik bilan sifatli yetiladi. Qo‘shnay cholg‘usida milliylik bilinib turadi va ko‘proq milliy kuylarni ijro qilish qulay. Albatta, cholg‘uda boshqa xalqlar hamda akademik asarlarni ham ijro qilsa boladi. Lekin buning uchun ma’lum bir mashqlar – uzun nota cho‘zish, tovush sifati ustida alohida ishlash, stakkato shtrixida ko‘proq mashqlar va yana bir qancha usullarda qilish kerak bo‘ladi.

Qo‘shnayning tuzilishi. Qo‘shnayning tuzilishiga kelsak, u ikki qamish naychadan iborat bo‘lib, ularga maxsus tilcha o‘rnatiladi. Qo‘shnayni chalish uchun ikkita naychaga bir xil puflanadi va har ikkala naychada yondosh joylashgan yettita teshikchaning tegishlilari barmoq bilan bosiladi. Ovoz hajmi birinchi oktavadagi ***re***dan ikkinchi oktavadagi ***sol***gacha (ayrim mashhur qo‘shnaychilar ikkinchi oktava ***lya***, ***si*** hatto bundan ham yuqori tovushlar hosil qiladilar). Qo‘shnayda o‘zbek musiqasi uchun xos bo‘lgan musiqiy bezaklarni (melizmlar) chalish juda qulay. Qo‘shnayda kuy ijro etuvchi sozandani xalq orasida qo‘shnaychi deb yuritiladi. O‘zbekistonda mashhur qo‘shnaychilardan Ahmadjon Umrzoqov, Ashurali Yusupov, Matrasul Matyoqubov (1958-yil tug‘ilgan, Urgench musiqa bilim yurtida o‘qituvchi, II respublika maqom ijrochilari tanlovining sovrindori – birinchi mukofot), Bahrom Sobirov (1945-yil tug‘ilgan, “Bahor” ansamblining sozandasi) Yo‘ldosh Tojiyev (1960-yil) Urganchda o‘qituvchi va boshqalarni aytib o‘tish mumkin.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017-yil 7-fevraldagi “O‘zbekiston Respublikasini yanada rivojlantirish bo‘yicha Harakatlar strategiyasi to‘g‘risida”gi PF-4947-son farmoni. // “Xalq so‘zi” gazetasining 2017-yil 8-fevraldagi soni.
2. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017-yil 17-noyabrdagi “O‘zbek milliy maqom san’atini yanada rivojlantirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi PQ-3391-son qarori.
3. Mirziyoyev Sh. M. Tanqidiy tahlil, qat’iy tartib-intizom va shaxsiy javobgarlik – har bir rahbar faoliyatining kundalik qoidasi bo‘lishi kerak”. -T.: “O‘zbekiston”, 2017.
4. Mirziyoyev Sh.M. Buyuk kelajagimizni mard va oliyjanob xalqimiz bilan birga quramiz. -T.: “O‘zbekiston” NMIU, 2017. - 488 b.
5. Matyakubov M. “Qo‘shnay” darsligi. 2004.
6. Ibrohimov O. Qo‘shnay sadolari. 2003.
7. Matyoqubov M. Surnay. -Toshkent: 2003.

Жавлон РАЖАБИЙ
Заведующий кафедрой
«Духовых и ударных инструментов»
ГКУз, доцент

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Духовые инструменты занимают важное место в музыкальном искусстве, обладая уникальными тембрами и широкими выразительными возможностями. Исполнительские и выразительные средства позволяют музыкантам передавать эмоции, динамику и характер произведения, делая исполнение насыщенным и живым. Духовые инструменты – это класс музыкальных инструментов, звук в которых создаётся за счёт колебания воздушного столба внутри трубки. Они делятся на две основные группы: деревянные и медные духовые.

- **Деревянные духовые** (флейта, кларнет, гобой, фагот) могут быть изготовлены из дерева, пластика или металла, но сохраняют традиционную систему звукоизвлечения.

- **Медные духовые** (труба, тромбон, валторна, туба) изготавливаются из латуни или меди и управляются с помощью амбушюра и вентилей.

Исполнительские средства в музыке – это совокупность техник, приёмов и выразительных возможностей, используемых музыкантами для передачи

художественного замысла произведения. Они необходимы для создания индивидуальной интерпретации и эмоционального воздействия на слушателей. К исполнительским средствам относим все, что связано с технологической стороной исполнительства, то есть состояние инструмента, мундштука, трости; постановка корпуса, головы, рук, амбушюра, технику исполнительского дыхания – выполнение исполнительского вдоха, выдоха, игра на опоре; техника языка – способы выполнения твердой, мягкой, комбинированной атак; артикуляция – «произношение» гласных и согласных во время игры; техника губ – выносливость, подвижность губного аппарата; техника пальцев – беглость, четкость, согласованность действий; знание аппликатуры – основной, вспомогательной, дополнительной.

К выразительным средствам относится все, что является художественным результатом применения всех вышеперечисленных исполнительских средств.

К понятиям «исполнительские средства» или «выразительные средства» нет единого подхода, нет четкости и ясности в их определении. Часто эти понятия смешиваются. Несмотря на то, что между исполнительскими и выразительными средствами есть тесная взаимосвязь, и считать их идентичными неверно.

Исполнительские средства и выразительные средства – это две стороны единого творческого процесса. Если первая из них характеризует технологическую сторону творческого процесса, то есть тот или иной исполнительский прием, например вибрато, то вторая говорит ро результативной стороне этого исполнительского приема. То есть речь идет о художественно-результативной стороне того или иного исполнительского приема. В этой связи нам представляется интересным высказывание В. Горбачева: «В исполнительском искусстве понятия: исполнительский прием, технический прием, выразительное средство - отражает разные стороны одного явления[17].

Исполнительский прием формирования звука, как определенный элемент исполнительского процесса, является единством двух сторон – действия и его результата.

Технический прием (действенная сторона процесса) – способ получения выразительного средства.

Выразительное средство (результативная сторона процесса) – звуковое воплощение технического приема, носитель эмоционально-смыслового

[17] В. Горбачев. «Двойное staccato на язычковых духовых инструментах». Статья. -Москва: 1983 г.

содержания, проявляясь через технический прием, предполагает не только его наличие, но и качественность, совершенство выполнения.

В связи с изложением, а также с целью внесения ясности в рассматриваемые вопросы и достижения единства в их понимании мы подходим дифференцированно к понятиям «исполнительские» и «выразительные» средства. К первым причисляем все, что связано с технологической стороной исполнительства, то есть что является предпосылкой и обеспечивает результативную художественную сторону исполнительского процесса, именно: состояние инструмента, мундштука, трости,; постановка (корпуса, головы, рук амбушюра); технику исполнительского дыхания (выполнение исполнительского вдоха, выдоха, игра на опоре), языка (способов выполнения твердой, мягкой, комбинированной атак, артикуляция – «произношение» гласных и согласных во время игры), губ (выносливость, подвижность губного аппарата), пальцев (их беглость, четкость, согласованность действий); знание аппликатуры (основной, вспомогательной, дополнительной). К выразительным средствам же мы относим все, что является художественным результатом применения перечисленных исполнительских средств, а именно звук, тембр, интонация, вибрато, штрихи и артикуляция (как комбинированное использование различных штрихов), ритм, метр, темп, агогика, фразировка, нюансировка. С этих позиций мы и рассматриваем вопрос о наиболее важных выразительных средствах исполнителей на духовых инструментах.

Агогика выражается в небольшом отклонении от установленного темпа (ускорение – замедление). У пианистов она называется педалью или туше. В исполнительстве на духовых инструментах к этим методам также относятся техника губ и языка, двойное стаккато, фурлято, глиссандо. Хотя двойное стаккато считается стилистической техникой исполнения, фурлято и глиссандо относятся к категории штрихов.

Все это подтверждает, что понятия «исполнительские и выразительные средства» не имеют единого определения и четкого подхода, так как представляют собой две стороны творческого процесса. Исполнительские средства включают технологические аспекты, связанные с выполнением технических приемов, таких как положение инструмента, мундштук, трость, постановка головы, рук, амбушюр, дыхательная техника, техника языка (жесткий, мягкий, вспомогательный удар), артикуляция, техника пальцев (скорость, точность, последовательность), аппликатура. Выразительные средства охватывают все художественные действия, связанные с применением исполнительских средств.

Одним из важнейших исполнительских средств является тембр. Он определяет выразительность звука и его эмоциональное воздействие. Все исполнители на духовых инструментах должны стремиться к чистому, ясному, изысканному и динамически разнообразному звучанию инструмента. Тембр должен гармонировать с содержанием исполняемой музыки. Духовые инструменты относятся к инструментам с большими динамическими возможностями. Как сказал советский флейтист, Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор МГК им. П Чайковского Н. И. Платонов: «Надо всегда помнить, что оттенки существуют в музыке для выразительности исполнения, но не музыка для оттенков. При выполнении всех указанных в тексте оттенков должна быть соблюдена мера, при которой звучание инструмента не становится искаженным или обедненным. Крайности в динамике допустимы как средство выразительности на ограниченных участках произведения, но не как манера постоянного исполнения, утомляющая слушателей однообразием. В этом случае приглушенное, серое исполнение ничем не лучше крикливого».

Интонация играет решающую роль в выразительности звука. Чем более развиты слуховые способности музыканта, тем меньше ошибок он допускает в создании чистой интонации.

Интонирование на духовых инструментах носит зонный характер и определяется целым рядом обстоятельств объективного и субъективного свойства. К объективным моментам следует отнести прежде всего конструктивные особенности духовых инструментов. Для изменения высоты звука, например на трубе или на другом медном инструменте, существует вентили, которые служат для включения дополнительных трубок.

К важным исполнительским средствам относится также **техническое мастерство**. Для духовых инструментов оно включает:

- развитую технику дыхания;
- эластичность губ;
- подвижность языка;
- скорость и координацию пальцев.

Для деревянных духовых инструментов координация движений пальцев – сложнейший элемент, тогда как для медных духовых сложность заключается в технике работы губ.

Исполнители должны правильно определять структуру музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды), верно выполнять цезуры, выделять кульминационные точки, учитывать стилистические особенности жанра.

Динамика играет важную роль в исполнении. Она оживляет звучание и избавляет от монотонности. Выделяют два вида динамических показателей:

Постепенная (террасная) динамика – плавное нарастание или угасание звука (ppp, pp, mp, mf, f, ff).

Контрастная динамика – резкие изменения громкости (piano – резко forte).

Динамические обозначения относительны: то, что одному музыканту кажется forte, другому может показаться mezzo forte. Поэтому исполнителю предоставляется право их варьировать.

В исполнительской практике большое значение имеют **штрихи и артикуляция**. Штрихи помогают повысить экспрессивность исполнения. Их мастерское использование расширяет возможности ансамбля и помогает раскрыть музыкальный смысл произведения.

Хотя штрихи и артикуляция тесно связаны, они представляют собой два разных процесса. Штрих указывает на стиль исполнения, а артикуляция – это практическое применение штрихов в мастерстве исполнителя.

Основные штрихи духовых инструментов

1. **Деташе (фр. détaché – «отдельный»)**

- Каждый звук исполняется отдельно, но с достаточной протяженностью.
- Используются слоги: та, ту, ти.
- Запись в нотах не имеет специальных обозначений.

2. **Легато (ит. legato – «связанный»)**

- Звуки плавно перетекают друг в друга без нового языкового удара.
- Используется только один удар языка в начале фразы, последующие ноты связаны.

3. **Стаккато (ит. staccato – «короткий, отрывистый»)**

- Каждый звук звучит коротко, отделяясь от других.
- Используется резкий, но легкий удар языка.
- Обозначается в нотах точками над нотами.

Дополнительные штрихи

- **Маркато (ит. marcato – «выразительно, с акцентом»)** – резкое начало звука, постепенное затухание.
- **Мартеле (ит. martelé – «молоточковый удар»)** – каждый звук исполняется с четким акцентом, равномерно по громкости.
- **Нон легато (ит. non legato – «не связанно»)** – мягкое, несвязанное исполнение звуков.
- **Портаменто (ит. portamento – «перенос»)** – плавное скольжение от одного звука к другому, как в вокале.

Атака звука. Атака – это начальный импульс формирования звука. Различают:

- **Жесткую атаку** – звуки начинаются резко («та», «ту»).
- **Мягкую атаку** – плавное вступление («ду», «да», «ди»).

Рекомендации:

1. Преподаватель определяет тип атаки и ее характер.
2. После достижения единообразия в артикуляции следует обратить внимание на синхронность атаки, динамическое равновесие, чистоту интонации.
3. Работа над атакой должна включать упражнения на гаммы, арпеджио и этюды.

Разделение исполнительских средств на три группы

1. **Средства, относящиеся к качеству звука** (тембр, интонация, вибрато).
2. **Технологические средства** (подвижность пальцев, техника языка, дыхание).
3. **Общие музыкальные выразительные средства** (фразировка, динамика, агогика, штрихи, аппликатура).

Хотя это разделение условно, все средства исполнения тесно связаны между собой. Выразительный звук – показатель технического мастерства, а музыкальная фразировка объединяет тембр и технику. В ансамблевом исполнении важно учитывать все эти элементы, добиваясь их органичного взаимодействия.

Без этих средств музыка теряла бы выразительность, а исполнение оставалось бы механическим. Именно благодаря ним одна и та же композиция может звучать по-разному в исполнении разных музыкантов.

Развивая исполнительские навыки, с самого начала обучения нужно, прежде всего, обращать внимание на художественную сторону. Нельзя забывать о том, что техника является только средством, что увлечение внешним техническим блеском и ослабление внимания к содержанию произведения лишают исполнение осмысленности и убедительности. Все технические средства для решения художественных задач должны быть высокоразвиты и совершенны. Выразительность, эмоциональность при высоком техническом мастерстве – это характерные черты российской исполнительской школы.

Воспитание этих качеств на основе тщательного изучения русской классической музыки и лучших произведений зарубежной литературы является верным путем, по которому должно быть направлено обучение музыканта.

Мастерство игры на всяком духовом инструменте в большой мере зависит от того, насколько исполнителю удалось приобрести необходимые

специфические навыки и приспособить свой организм к своеобразной деятельности музыканта – духовика.

В технике музыкального исполнения на духовом инструменте можно выделить следующие элементы:

1. Дыхание, точнее – выдох, то равномерный, то постепенно усиливаемый, то постепенно ослабляемый, или какой-либо иной – в соответствии с требованиями исполнения.

2. Напряжение мускулов лица, соответствующее высоте извлекаемых звуков и согласуемое с дыханием.

3. Движения пальцев.

4. Движения языка, определяющие характер штрихов.

Развивать навыки владения каждым из этих элементов и совокупностью нужно так, чтобы все исполнительские приемы были естественны и свободны.

Наряду с развитием техники учащегося, педагог обязан заботиться и о совершенствовании его музыкальных способностей. Воспитание музыкального слуха, чувства ритма и музыкальней памяти – все это должно всегда входить в содержание урока по специальности.

Дыхание, вместе с работой языка, у исполнителя на духовом инструменте осуществляет те же функций, что смычок у исполнителя на струнном инструменте.

Для приспособления дыхания к музыкальному исполнительству необходима систематическая тренировка.

При исполнении на духовом инструменте требуется быстрый, энергичный вдох, а выдох бывает то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый. Все зависит от оттенков, которых требует исполнения. В то время как обыкновенный выдох происходит пассивно, исполнительский выдох активен и разнообразен. При постепенном и равномерном выдохе получается ровный по силе звук. Усиление его связано с ускорением выдоха, ослабление – с постепенным замедлением.

Скорость выдоха регулируется в значительной степени диафрагмой. Наибольший запас воздуха может быть взят только при максимальном сокращении диафрагмы. Поэтому самым правильным типом дыхания будет грудобрюшное. В этом случае диафрагма работает очень активно, и вдох получается глубокий. Поднимание плеч при вдохе указывает на неправильное, ключичное дыхание. При этом виде дыхания диафрагма почти не работает, вдох получается неглубокий, а выдох кратковременный и слабый. Необходимо следить за начинающим исполнителем, чтобы он строго соблюдал данные ему указания, пока правильный способ дыхания не превратится в твердо,

усвоенным навык. Помимо грудобрюшного и ключичного типов дыхания некоторые педагоги и исполнители различают также грудной и брюшной типы. Однако следует иметь в виду, что чистых типов дыхания в практике не бывает. Дыхание всегда имеет смешанный характер. При любом типе дыхания принимают участие почти все дыхательные мышцы. Отнесение приемов дыхания к тому или иному типу основывается на преимущественной работе тех или иных дыхательных мышц. Исполнитель должен уметь пользоваться наиболее подходящим приемом. Короткий вдох; естественно, производится толчкообразным движением диафрагмы вниз.

При исполнении на одном выдохе большой музыкальной фразы активизируется вся дыхательная мускулатура; с помощью, которой набирается в легкие максимальное количество воздуха. Расход его производится в зависимости от динамики исполняемой музыки.

Развивать дыхание нужно постепенно. Нельзя от начинающего исполнителя требовать большого напряжения. На первых порах обучения создается впечатление, что у начинающего исполнителя не хватает воздуха. Это происходит потому, что дыхательные мышцы еще не приспособлены для активного выдоха, мускулы губ еще слабы, воздух расходуется неэкономно, в большем количестве, чем это требуется для звукообразования [9, с. 64].

Сделав вдох, учащийся должен постараться удержать трудную клетку в положении вдоха и медленно переходить к положению выдоха, расходуя запас воздуха очень постепенно. Первые опыты такого замедленного выдоха получаются с напряжением, но в результате систематической тренировки дыхательная мускулатура развивается, приспосабливается к исполнительскому выдоху, который значительно отличается от обычного, физиологически естественного.

Путем различных приемов выдоха могут быть достигнуты самые разнообразные нюансы звука.

Первоначальными упражнениями должны быть отдельные не слишком продолжительные звуки и небольшие музыкальные фразы, на которых начинающий исполнитель без особых усилий сможет добиться равномерного в динамическом отношении звучания и избежать больших интонационных погрешностей. Дальнейшее развитие исполнительского дыхания следует проводить на материале, состоящем из более продолжительных звуков, с постепенным усилением и ослаблением выдоха.

Качество исполнительского выдоха может контролироваться только слухом, воспринимающим звук как результат этого выдоха. Необходимые навыки исполнительского дыхания, возможно приобрести работая над

разнообразным музыкальным материалом. В педагогической практике для этой цели широко используется исполнение гамм в медленном движении с применением различной нюансировки. Завершение развития техники дыхания достигается в работе над специально подбираемой художественной литературой, в которой исполнение имеющихся динамических оттенков требует определенного мастерства.

У некоторых исполнителей при выдохе часть воздуха выходит через нос, в результате чего звук в значительной степени теряет свои, тембровые качества. Педагог должен своевременно заметить и исправить этот недостаток.

Дыхание является одним из главнейших исполнительских средств. Чем лучше оно развито у исполнителя, тем ярче и разнообразнее может быть нюансировка. Однако от дыхания зависит не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой. Развить всесторонне технику дыхания и научиться использовать ее в полной мере как средство музыкальной выразительности возможно только при самом широком изучении художественной музыкальной литературы.

В обучении игре на духовых инструментах ***технику губ*** следует считать важным исполнительским средством. От нее во многом зависит красота звука и интонационная точность. В развитии этой техники необходимо иметь в виду две стороны: силу губ и их подвижность.

Губам исполнителя на духовом инструменте приходится выполнять работу, требующую больших усилий. Они должны обладать способностью выдерживать значительное и длительное напряжение и, кроме того, быстро менять степень этого напряжения в зависимости от высоты и силы извлекаемого звука. В то время как для низких и средних звуков достаточно незначительного напряжения, для высоких звуков требуется такое, которое возможно лишь в результате длительной и систематической тренировки. Однако исполнителю совершенно недостаточно только силы и выносливости губ. Подвижность, способность мгновенно и точно достигать той степени напряжения, которая необходима для получения звука требуемой высоты, является одним из решающих условий овладения исполнительским мастерством. В развитии силы и подвижности губ необходима большая осторожность и постепенность. Преждевременная погоня за достижением высоких звуков может привести к нежелательным результатам. Когда мускулы губ, не достигшие необходимой силы и крепости, напрягаются чрезмерно, качество звука не может быть удовлетворительным, появляются шипящие призвуки и тусклость звучания. Поэтому, развивая выносливость губ, следует

подбирать такой материал, в котором расширение диапазона как вверх, так и вниз будет постепенным.

Очень большое значение для использования техники губ имеет хорошо развитый внутренний слух. Для того чтобы звук был безупречен по чистоте интонации и удовлетворителен по тембровому качеству, необходимо точное соответствие степени напряжения губ силе выдоха. Достижение этого соответствия облегчается, если исполнитель внутренним слухом ясно представляет высоту и характер звука еще до его извлечения. Только тогда возможна та степень напряжения лицевых и дыхательных мышц, которая обеспечивает интонационную точность и качество звука. Совершенствовать эти стороны исполнительского мастерства возможно только при условии постоянного слухового контроля и беспрестанных исканий наилучшего качества звучания.

Качество вибрато зависит от частоты пульсации и степени отклонения высоты звука от нормы. Умеренное вибрато средней частоты на духовом инструменте вполне допустимо. Оно создает впечатление теплого, проникновенного звука. Однако при отсутствии у исполнителя чувства меры и хорошего вкуса вибрато может превратиться в серьезный исполнительский недостаток. Умеренное вибрато улучшает качество тембра; слишком частое — придает звуку неустойчивый характер. Играющий на духовом инструменте должен пользоваться приемом вибрато умеренно: беспрерывно дрожащий звук духового инструмента быстро надоедает. Если вибрато уместно в отдельных сольных местах, то в аккордовых звучаниях групп духовых инструментов им пользоваться не следует.

Техника пальцев – это подвижность их при строгой ритмичности. Развитие этой техники может быть только постепенным. Учащийся должен всегда играть в темпе, позволяющем свободно следить за ритмичностью. Попытки форсировать развитие беглости ускорением темпов, как правило, приводят к отрицательным результатам.

Важным условием нормального и успешного развития техники пальцев является отсутствием излишнего напряжения в организме исполнителя. Необходимое напряжение должны испытывать только мышцы, непосредственно занятые работой. Все остальные мускулы должны быть ослаблены. Недостаточное внимание педагога к манере исполнения учащегося может привести к образованию привычки делать лишние движения, затрудняющие исполнение и снижающие впечатление у слушателя.

В работе по развитию техники пальцев необходимо тщательное наблюдение педагога:

- за ритмичностью исполнения;

- за чистотой в переходах от звука к звуку, которые должны осуществляться без всяких промежуточных призвуков;

- за правильной подачей дыхания.

Для достижения чистоты в переходах на такие интервалы, при которых требуется согласованность движений нескольких пальцев и соответствующие изменения в напряжения губ и дыхания, нужно пользоваться написанными для этой цели упражнениями.

Чистая интонация является обязательным условием и средством художественно выразительного исполнения. Между тем настройка духовых инструментов почти всегда страдает некоторой неточностью. Одним из средств преодоления этих недостатков является поправка, вносимая взаимодействием дыхания и губ.

Разнообразие штрихов, необходимое для выразительного исполнения, тончайшие и разнохарактерные оттенки способов звукоизвлечения — все это зависит от характера движений языка. Для достижения четкости возникновения каждого звука необходимо, чтобы начало выдоха было совершенно определенным, а каждый звук при своем возникновении сразу получал нужную степень напряжения. Язык, исполняя роль клапана, открывает и прекращает доступ воздуха в инструмент. Движениями языка регулируется не только продолжительность отдельных звуков, но и характер штрихов. Эти движения совпадают с произношением согласных: т, к. В зависимости от характера, который надо придать звуку, исполнитель пользуется тем или иным приемом.

Красивый звук на духовом инструменте должен быть полным, выразительным, интонационно чистым, несколько вибрирующим, сохраняющим свой характер во всех регистрах, независимо от динамики. Однако было бы ошибочно подходить к определению звука вне связи с конкретными задачами художественно исполнительского порядка. Понятие о красивом звуке у исполнителя должно быть связано с фразировкой, стилем и характером произведения.

Достижение того или иного звучания требует прежде всего ясного его представления, поэтому во время работы над произведением необходимо ставить перед учеником определенные звуковые задачи. Красивый звук сам по себе еще не есть залог успешного исполнения. Нужно, чтобы звук был не только красивым, но и выразительным, чтобы исполнение было осмысленным; только тогда красота звука достигнет цели.

Исполнительские и выразительные средства игры на духовых инструментах играют важнейшую роль в музыкальном искусстве. Они

позволяют музыканту передавать тончайшие оттенки эмоций, раскрывать глубину произведения и вносить индивидуальные нюансы в интерпретацию. Владея различными приёмами звукоизвлечения, артикуляции, динамики и фразировки, исполнитель способен передать замысел композитора и наполнить музыкальное исполнение выразительностью и художественной убедительностью.

Совершенствование этих навыков требует от музыканта постоянной практики, осмысленного подхода к технике игры и глубокого понимания музыкального материала. В процессе обучения и исполнительской деятельности важное значение имеет работа над дыханием, интонацией, звуковым балансом и стилевыми особенностями произведений. Все эти аспекты способствуют развитию выразительности, позволяя музыканту достичь высокого уровня мастерства.

Таким образом, исполнительские и выразительные средства игры на духовых инструментах являются ключевыми компонентами художественного воплощения музыкального произведения. Их грамотное применение открывает перед исполнителем безграничные возможности для творческого самовыражения, делая музыку живой, эмоционально насыщенной и глубоко проникновенной.

Использованная литература:

1. Буяновский М. В классах духовых инструментов//Ленинградская консерватория в воспоминаниях. -Л.: «Музгиз», 1962.
2. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. -М.: «Музыка», 1962.
3. Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте//Вопросы музыкальной педагогики, вып.10. -М.: «Музыка», 1991.
4. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста//Вопросы музыкальной педагогики. -М.: «Музыка», 1983.
5. Леонов В.А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на флейте. -Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992.
6. Назайкинский Е.В. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, вып. 4. -М.: «Музыка», 1964.
7. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. -М.: «Музгиз», 1964.
8. Усов Ю.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, вып. 3. -М.: «Музыка», 1971.
9. Цыбин В. Основы техники игры на флейте. -М.: «Музгиз», 1940.

10. Ягудин Ю.О. О развитии выразительности звука//Методика обучения игре на духовых инструментах //Ред. Ю. А. Усова. -М.: «Музыка», 1971.

11. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Издательство «Музыка». -М.: 1975.

Azamat RAIMKULOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi
klarnet sinfi o‘qituvchisi

KLARNET CHOLG‘USIDA IJROCHINING MAHORATINI OSHIRISHDA ETYUD, GAMMA VA MASHQLARNING O‘RNI

Musiqa san’ati bu insonning ichki dunyosini, hissiyotlarini, fikrlarini va his-tuyg‘ularini tovush orqali ifodalash san’atidir. Har bir cholg‘u, shu jumladan, klarnet o‘zining noyob tovush ranglari, texnik qobiliyatlari va ijro uslubi bilan musiqaning keng imkoniyatini yaratishga imkon beradi. Musiqaning san’ati nafaqat notalar va ritmlardan iborat, balki uning orqasida chuqur ma’no, ifoda va hissiyot yotadi. Sozanda o‘z mahoratini oshirish orqali o‘zining ichki dunyosini va musiqaning ifodaliligini yanada boyitadi.

Har bir cholg‘u o‘ziga xos texnik va ifodaviy imkoniyatlarga ega bo‘lib, ijrochi uchun o‘z mahoratini rivojlantirishni talab etadi. Klarnet cholg‘usi o‘zining murakkab texnikasiga va boy ifodaviy xususiyatlariga ega bo‘lgan cholg‘u sifatida ijrochidan yuqori darajadagi musiqiy mahoratni va nozik texnikani talab qiladi. Bunda irochilar uchun musiqiy mahoratni rivojlantirishda etyud, gamma va mashqlar muhim rol o‘ynaydi.

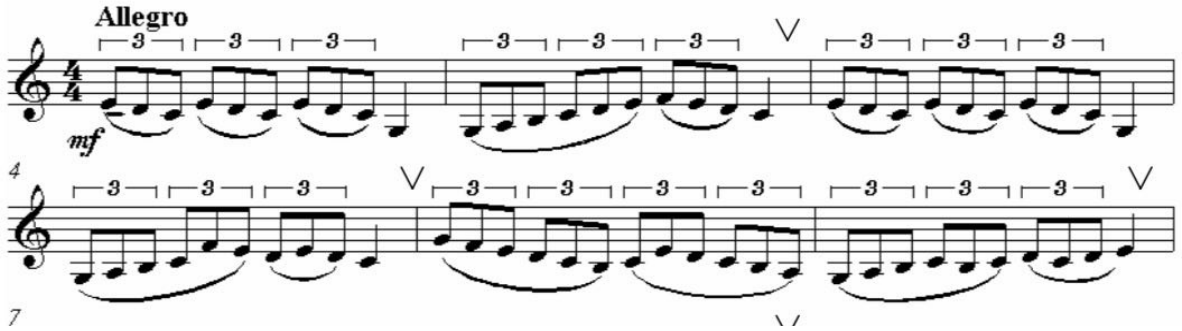
Gammalar asosan tonalliklarni o‘rganish uchun qo‘llaniladigan usullar bo‘lsa, etyudlar esa musiqiy texnikani oshirish va ritmik strukturalarni mukammallashtirishga yordam beradi. Mashqlar ijrochiga nafaqat texnik mahoratini oshirishda, balki musiqaning ifodaliligini, dinamika va ekspressiyani yanada kuchaytirishda ham yordam beradi. Shu tarzda etyudlar, gamma mashqlari va turli boshqa texnik o‘quv dasturlari sozandaning saviyasini yanada mukammallashtirishda asosiy o‘rin tutadi.

Shuni ta’kidlash joizki, ijro vaqtida to‘g‘ri nafas olish texnikasi va havoni boshqarish muhim omil hisoblanadi. Gammalar o‘qish jarayonida o‘quvchilar uzoq, barqaror va aniq tovushlar chiqarishni o‘rganadilar. Har bir ijroda o‘quvchi nafas olishni va havoni boshqarishni optimallashtirishni o‘rganadi. Bu usul, o‘z navbatida, klarnetning to‘g‘ri ishlashini ta’minlaydi va ijrochi uzoq va murakkab passajlarni

xavfsiz tarzda ijro etish imkoniyatiga ega bo‘ladi. Gammalarni takrorlash nafasni yaxshilashga, havoning sifatini oshirishga va klarnetning turg‘unligini saqlashga yordam beradi.

Pedagogik nuqtayi nazardan gamma va etyudlarni o‘rgatishda pedagogik metodologiya alohida ahamiyatga ega. Musiqiy texnikaning rivojlanishi va ifodaviy mahoratning oshirilishi o‘quvchilarni nafaqat musiqaning texnik tomonlarini, balki uning emotsional va estetik jihatlarini tushunishga ham yordam beradi [3.45]. Pedagogik usullar va yondashuvlar o‘quvchilarning individual imkoniyatlariga moslashtirilgan holda texnik mahoratni o‘zlashtirish va musiqiy ifodani rivojlantirishda muhim rol o‘ynaydi.

Klarnet ijrochilarining texnik darajalari va musiqiy qobiliyatlari turlicha bo‘lishi sababli, har bir o‘quvchiga individual yondashuvni qo‘llash zarur. Ba’zi o‘quvchilar tezkor, boshqa ba’zilari esa sekinroq ishlashni afzal ko‘rishlari mumkin. Shuning uchun, gamma va etyudlar o‘quvchilarning xususiyatlariga moslashtirilgan holda o‘rgatilishi kerak [5, 17]. Masalan, texnik mahoratni rivojlantirishda ilg‘or o‘quvchilar uchun murakkab etyudlar va keng diapazonli gammalar taklif qilinishi mumkin, yangi boshlovchilar esa oddiyroq va osonroq mashqlar bilan boshlashlari kerak. Bu yondoshuv har bir o‘quvchining individual qobiliyatiga mos ravishda o‘rganish jarayonini eng samarali qilishga yordam beradi.

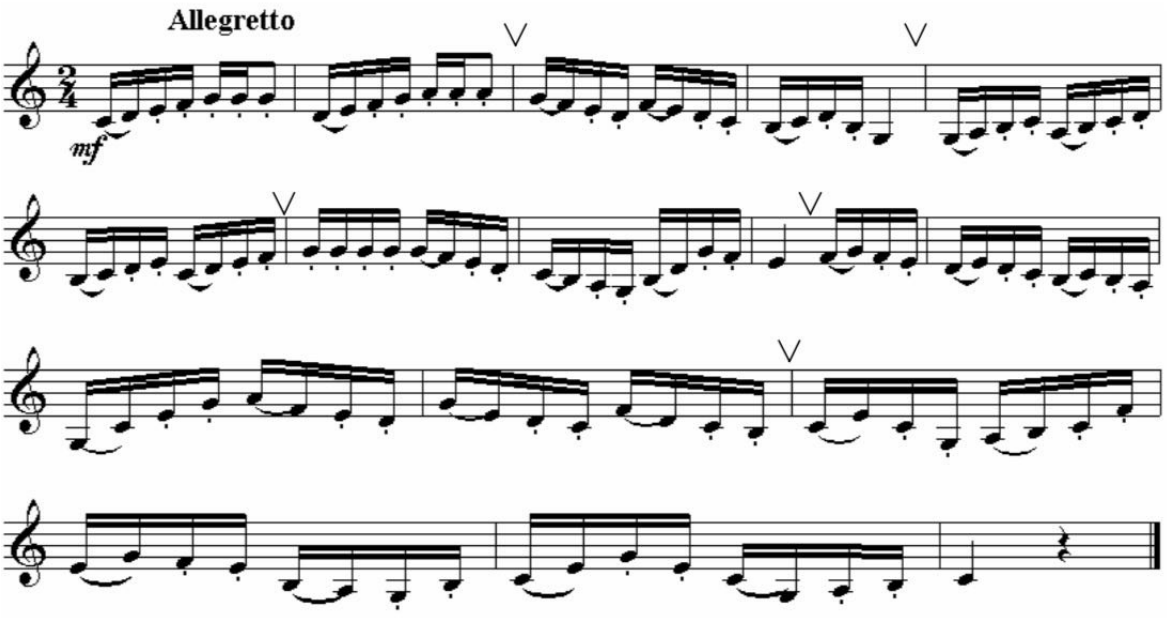


Takrorlash va mustahkamlash texnikaning rivojlanishida muhim ahamiyatga ega. O‘quvchilarga qat’iy va aniq ijro etishni o‘rgatish uchun takroriy mashqlarni tashkil etish zarur. Gamma, etyud va mashqlarni tez-tez qayta ishlash o‘quvchining texnik ahoratini oshiradi va musiqaning har bir nuqtasini aniq va to‘g‘ri ifodalashga imkon yaratadi. Takrorlash jarayoni faqat texnik jihatdan mustahkamlashni emas, balki musiqaning strukturasini chuqurroq tushunishni ham ta’minlaydi, bu esa o‘quvchiga musiqa asarini yanada ifodali va musiqiy tarzda ijro etishga imkon beradi.

Istisno tariqasida o‘quvchilarga texnik ifodaning cheklovlaridan chiqib, musiqaning estetik jihatlari bilan tanishish zarur. Klarnet ijrochilari uchun musiqiy ifodaning tuzilishini va dramatik xarakterini tushuntirish, ularni texnik jihatdan mukammal ijrochi bo‘lishga rag‘batlantiradi [4, 21]. Gamma, etyud va mashqlar o‘rganilganda faqat texnikani o‘zlashtirish emas, balki musiqiy ifodaning muhim

tomonlarini tushunish va ifodalashga ham katta e’tibor qaratilishi kerak. O‘quvchilarni texnikani o‘rgatish bilan birga musiqaning dramatik va estetik jihatlarini tushuntirish, ularning ijrosini yanada boyitadi va to‘liqroq qiladi.

Yuqorida keltirilgan tavsiyalar klarnetda gammalarni, mashqlarni, etyud va musiqa asarlarini, ayniqsa xromatik gammalarni o‘rganishda,ularni ritm jihatdan bir tekisda ijro etishda yordam beradi.



Shunday qilib, gammalar va etyudlar orqali klarnet o‘quvchilari nafaqat texnik jihatdan, balki musiqiy ifoda va estetik nuqtai nazardan ham rivojlanadi. Pedagogik metodlar, individual yondoshuvlar, takrorlash va musiqiy yondoshuvlar yordamida o‘quvchilarni mukammal klarnet ijrochisi bo‘lishga yo‘naltirish mumkin.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Matyoqubov B. Damli va zarbli cholg‘ularda chalishni o‘rgatish uslubiyati. -T.: 2004.
2. Murtazoyev B. Saksafon darsligi. -T.: 2004.
3. Salixov B. Klarnet: Musiqa va san’at kollejlari xamda litsiylari uchun darslik. -T.: 2002.
4. Salixov B. Pedagogik va ijrochilik amaliyotlari (Klarnet mutaxassisligi uchun). -T.: 2006.
5. Сабуров Дж. Дополнение к программе специальные классы духовых и ударных инструментов. -T.: 1989.

Жамшид РИКСИЕВ
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Пуфлама ва зарбли чолғулар” кафедраси
катта ўқитувчиси

ЗАРБЛИ ЧОЛҒУЛАР АНСАМБЛЬ ИЖРОЧИЛИГИДА УСЛУБИЙ ЁНДАШУВЛАР

Мусиқий чолғулар инсоният маънавиятини оҳангларда тараннум этувчи восита, яъни халқ ижодиёти маҳсули бўлиб, азал-азалдан омма орасида шаклланиб, моҳир соз усталари томонидан ясалиб, тобора мукаммаллашиб келаётган мўъжизавий ва ифодавий чолғу созлардир. Чолғуларда ҳар бир халқнинг миллий ғурури, анъанаси, қадриятлари ўз ифодасини топганки, улардан тараладиган овоз ҳам шунга мослашган. Булар барчаси яратилажак чолғуларнинг шаклига ва миллийлик меъзонига асос бўлиб хизмат қилади. Тарих давомида доимо мусиқий чолғуларга бўлган эътибор катта бўлиши билан бирга тарбиявий томонлари билан ҳам алоҳида аҳамиятга эга бўлиб келган. Замонавий жараёнда ўтмиш анъаналарига янгича қараш, илғор ривожланган техникадан муносиб фойдаланиш ҳамда комил инсонни тарбиялаш каби омилларга алоҳида эътибор қаратилмоқда. Зеро комил инсон тарбиясида мусиқа энг муҳим, яъни инсонларни руҳий ҳамда маънавий тарбиясига асос бўла оладиган омил сифатида қаралади [4, 25]. Ўқув-таълим жараёнининг барча босқичларида бунга эътибор берилишининг сабаби ҳам шунда эканлиги шубҳасиздир.

Маълумки, мусиқий чолғулар ва улар билан боғлиқ намуналар халқ мусиқа ижодиётининг аҳамиятга эга бўлган таркибий қисмини ташкил этади. Ҳозирги давргача юзага келиб, амалиётда ўз ўрнини эгаллаган ва ижрочилик амалиётининг юқори савияга кўтарилиб бораётганлиги, умумбашарият маданиятида алоҳида нуфузга эга эканлиги ҳам бундан далолат беради. Ўзбек халқ анъанавий чолғуларининг ҳар бирини техник жиҳатдан ва тараннум даражасига кўра, илғор чолғулар даражасига киритиш мумкин. Уларнинг аксарият намуналари бой ижровий имкониятлари ҳамда мукаммал даражада шаклланганлиги билан ажралиб туради.

Ўзбек мусиқа санъатида, охирги юз йиллик давомида миллий чолғуларни ўрганишга бағишланган бир қатор илмий амалий тадқиқотлар олиб борилган. Ўтмишнинг буюк алломалари рисолаларидан ташқари XX асрда нашр этилган китоблар амалиётда кенг қўлланилмоқда [1, 35]. Абдурауф Фитратнинг 1924 йилда ёзилган “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи”, Файзулла Кароматовнинг 1972 йилдаги “Узбекская инструментальная музыка”, Т. С.

Вызгонинг 1980 йилда ёзилган “Музыкальные инструменты Средней Азии” каби китоблари махсус чолғушуносликка бағишланган. Бундан ташқари, бир қатор илмий мақолалар, бир чолғунинг тарихи ва ижрочилигига асосланган ўқув адабиётлари нашр этилиб, чолғушуносликдаги илмий-тадқиқот ва шу билан бирга уларни ўрганиш ва ривожида муносиб ўрин эгаллаб келаётганлигини қайд этиб ўтиш ўринлидир.

Ижрочилик амалиётига назар ташлар эканмиз, зарбли чолғулар ижрочилиги ўзига хос санъат тури, бу йўналиш нафақат миллий мусиқанинг, балки халқ ижодининг ҳам бир қисми ҳисобланади [5, 18]. Зарбли чолғу турлари (доира, даф, кичик барабан, бубен, маримба, ксилофон каби) ҳамда уларнинг ўзига хос ижро услублари мусиқий санъатнинг ажралмас қисмига айланган. Ушбу мусиқий чолғуларни ижро этишда техника ва услубни мукаммал эгаллаш муҳим аҳамиятга эга. Зарбли чолғучилар ансамблида ижро этиладиган асарларнинг ҳар бири ўзига хос услубий талабларни қўяди. Шу нуқтаи назардан, зарбли чолғучилар ансамблида ишлатиладиган услубий қўлланмаларнинг аҳамияти катта.

Зарбли чолғучилар ансамблида услубий қўлланмалар бу мусиқий асарларни ижро этишда кузатиладиган техник ва бадиий қоидалар, услублар, ижро этишнинг ўзига хос хусусиятларини белгиловчи қўлланмалардир. Улар ансамбль ижрочилиги самарадорлигини ошириш, ижро жараёнини аниқ ва мос равишда ташкил этишга ёрдам беради. Ҳар бир асар турли мусиқий жанрлар ва маданиятларнинг ўзига хос ижро услубларини талаб қилади ва бу услублар эса мусиқий чолғуларга, уларнинг хусусиятларига мос келиши керак. Ансамблда қўлланиладиган услублар кўплаб элементлардан иборат бўлиб, улар асосан анъанавий ва замонавий ёндашувларни ўз ичига олади. Буларни қуйидагича таърифлаш мумкин: зарбли чолғуларининг ҳар бири ўзига хос миллий услубга эга. Ҳар бир халқнинг зарбли чолғулари бўйича ўзига хос ижро услуби мавжуд. Масалан, ўзбек миллий мусиқасида зарбли чолғулар билан ижро этиладиган мусиқа асарлари анъанавий халқ мусиқаси, қўшиқлар ва рақслар билан боғлиқ бўлиб, бу услубларда кўпинча нозик ритм ва турли хил “якка” зарблар қўлланилади [3, 24]. Шарқ халқларидан турк мусиқасида зарбли чолғуларнинг ижросида интенсив, кўп қаватли ритм ва кўплаб техник услублар мавжуд. Араб мусиқасида эса доира ва дарбука каби зарбли чолғулар ансамблнинг асосий элементлари бўлиб, ижро этишда тез ва маромли ритмлар қўлланилади.

Ижрочиликнинг энг муҳим жиҳатларидан бири бу тезлик ва динамикадир. Ҳар бир ансамбль асарининг ижросида тезлик (темп) асарнинг тузилиши ва атмосферасига қараб турлича бўлиши мумкин. Баъзи асарларда тез ва жонли ритм бўлиши мумкин, бошқалари эса тинч ва секин ритмда ижро

этилади. Динамика эса ижрочи асарни кучли ва юмшоқ товушларда ижро этиши мумкин, бу эса мусиқанинг эмотсионал таъсирини оширади. Бундфн ташқари ритм ва полиритмия (бир нечта ритмик тузилмаларни биргаликда ижро этиш) муҳим ўрин тутувчи элементлардан бири хисобланади. Ансамблда бундай техникалар, айниқса, миллий мусиқаларда кенг қўлланилади. Ижрочилар ўз асарларида ритм ва полиритмия орқали мусиқанинг мураккаблигини, бойлигини ва ўзига хослигини намоён қилишади.

Зарбли чолғучилар ансамблининг самарали ишлаши учун барча ижрочилар бир хил услубда ижро этиши лозим. Ансамбль аъзолари орасидаги мусиқий бирлик ва ҳамоҳанглик зарур. Ҳар бир ижрочи ўз чолғусида тўғри ритмик ва мелодик бирликни таъминлаши керак, чунки ансамблда ҳар бир чолғунинг роли ва вазифаси аниқ бўлиши лозим.

Шуни таъкидлаш жоизки зарбли чолғучилар ансамблида баъзи жанрларда импровизация қилиш кенг тарқалган. Бу услуб, айниқса, жаз ва халқ мусиқасида муҳим аҳамият касб этади. Ижрочилар мусиқий асарни ижро этиш жараёнида ўзлари хоҳлаган услубда ўзига хос ритмик тузилмаларни киритиб, янги “мелодик шакллар” яратишади.

Услубий қўлланмаларни зарбли чолғучилар ансамблида баъзи бир кўрсатмаларни айтиб ўтишимиз муқаррардир. Техник ривожланишнинг самарадорлигини оширишда ансамблнинг ҳар бир аъзоси ўз чолғусида зарур техник кўникмаларга эга бўлиши керак. Шундагина услубий қўлланмалар ёрдамида ансамбл аъзолари тўғри ижро техникасини ўзлаштиради. Бадиий ёндашув жиҳатдан эса мусиқанинг ижро этилиши ва унинг бадиий ифодаси мусиқанинг мазмуни ва эмотсионал таъсирини оширишга хизмат қилади. Услубий қўлланмалар ижрочиларни бадиий жиҳатдан тўғри йўналтиради. Ижро этилаётган асарларни ансамбль ижрочилиги орқали мусиқий асарларни ўзига хос, ноёб тарзда ижро этиш мумкин. Таъкидлаб ўтганимиздек ушбу услубий қўлланмалар ёрдамида асарнинг муҳим жиҳатлари тушунилади.

Ижрочилик амалиётида зарбли чолгоҳлар ансамблида ижро этишда эътибор қаратишимиз керак бўлган бир неча муҳим жиҳатлар мавжуд. Бу жиҳатлар, асарнинг тўғри ижро этилиши ва ҳар бир ижрочининг умумий маҳоратини оширишга хизмат қилади.

Биринчидан, динамика ва мелодик тузилмага алоҳида эътибор бериш зарур. Услубий қўлланмаларда динамикани тўғри бошқариш ва унинг қатъийлиги билан асарнинг товуш кучини ва юмшоқлигини ўз вақтида тақдим этиш муҳимдир. Бу ансамблда ижро этилган ҳар бир нотанинг хоса туйғу ва таъсирчанлик билан чиқарилиши учун асосий шартдир.

Иккинчидан, импровизация ва композцсия: зарбли чолғур ансамблида импровизатсия ижрочиларнинг ҳамжиҳатлиги ва ижодий бирлигини талаб қилади. Импровизация орқали асарни янгилаш уни ўзгача тузиш, ансамбль ижрочиларига ўзларининг ижодий қобилиятларини намоён қилиш имконини беради.

Ҳар бир чолғунинг техник маҳорати ансамблдаги ижрочиларнинг натижаларига катта таъсир кўрсатади. Зарбли чолғулар ансамблидаги ҳар бир чолғу ўзининг техник кўникмаларини мукаммал олиб бориши керак. Бу маҳоратларни шакллантириш ва уларни яхшилаш учун услубий қўлланмалар ижрочиларнинг билим ва маҳоратини янада оширишга ёрдам беради.

Шу тариқа динамика, импровизация, техник маҳорат ва ихтиёрий ижро этилган асарларнинг тўғри тузилиши зарбли чолғулар ансамблида муваффақиятли ижро учун муҳим омиллардан ҳисобланади.

Хулоса ўрнида шуни таъкидлашимиз жоизки, зарбли чолғу ансамбль ижрочилиги мусиқий санъатнинг бир неча йўналишларини ўз ичига олган мураккаб ва жозибали соҳа бўлиб, унда ижро этишда қўлланиладиган услубий қўлланмалар ижрочиларнинг маҳоратини оширишда ва мусиқанинг бадиий ифодасини яхшилашда муҳим аҳамиятга эга. Услубий қўлланмаларнинг тўғри қўлланилиши ансамблнинг самарали ишлашини таъминлайди ҳамда ижрочиларга юқори даражадаги техник ва бадиий ёндашувни амалга ошириш имкониятини яратади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. Ахмедов А. Ансамбль. -Т.: 2023.
2. Икромов И. Ансамбль синфи. -Т.: 2021.
3. Икромов И. Урма зарбли чолғулар ансамбли. -Т.: 2015.
4. Мирзаев К. Созандалар ансамбли. -Т.: 2020.
5. Хабибуллаев Қ. Ансамбль синфи (Пуфлама ва зарбли чолғулар). -Т.: 2024.

Bahodir SALIXOV
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist,
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Puflama va zarbli cholg‘ular”
kafedrasi professori

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLARINING KLARNET UCHUN YOZILGAN ASARLARI

O‘zbekiston kompozitorlari damli cholg‘ular uchun asarlarni XX asrning 40-yillarida yarata boshladilar. Bular: G. Mushelning fleyta va fortepiano uchun “Sonata”si (1948) S. Boboyevning klarnet va fortepiano uchun “Rapsodiya”si (1948) F. Nazarovning klarnet va fortepiano uchun “Syuita”si (1949). Keyinchalik damli cholg‘ular uchun taniqli kompozitorlar A. Kozlovskiy, B. Zeydman, T. Qurbanov, S. Karim – Xoji, P. Xalikov, B. Giyenko, F. Yanov-Yanovskiy, D. Saydaminova va boshqalarning asarlari ijrochilar repertuaridan keng o‘rin oldi. Oxirgi yillarda, ayniqsa, mustaqillik yillarida O‘zbekiston kompozitorlari turli xil damli cholg‘ular uchun asarlar yaratishga katta e’tibor berib kelmoqdalar.

Ular tomonidan ko‘plab turli janrlarda asarlar yaratildi. M. Bafoyev, A. Ergashev, A. Hoshimov, N. Norxo‘jayev, X. Rahimov, X. Hasanovalarning shu yo‘nalishda samarali ijod qilayotganlarini e’tirof etishimiz mumkin.

Muallif o‘zbek kompozitorlari tomonidan klarnet uchun maxsus yozilgan qo‘lyozma asarlarini ko‘p yillar davomida to‘plab, ularni ilk bor maqola sifatida nashrga tayyorlagan. Shu vaqtgacha cholg‘u ijrochiligi bo‘yicha oliy ta’lim muassasalari uchun milliy asarlardan tuzilgan maqolalar nashrdan juda kam chiqqan. Damli cholg‘ular uchun kompozitorlarimiz ijodida milliy kuy va ohanglar negizida yaratilgan asarlarni oliy ta’lim muassasalarida o‘quv dasturiga kiritib, mutaxassislik fanlarida maxsus adabiyot sifatida o‘rganish hozirgi zamon talablarining dolzarb vazifalaridan biri bo‘lib kelmoqda. Bu asarlarni nafaqat o‘qish jarayonida o‘rganish kerakligi ahamiyatga ega, shuningdek, ayrim xalqaro tanlovlarning dasturida ishtirokchi o‘z davlati kompozitori asarini ijro etishi shartlari qo‘yilgan.

Maqolada taniqli o‘zbek kompozitorlarining klarnet uchun maxsus yozilgan asarlari kiritilgan bo‘lib, ular shakli, ohangi, usuli jihatdan oddiydan tortib zamonaviy murakkab janrda yozilgan asarlardan iborat. Asarlarni yuqori darajada ijro etish uchun ijrochidan xushsado tovush, toza tembr, ijrochilik nafasi, yengil stakkato, texnik mahorat, murakkab zamonaviy ijrochilik usullarini qo‘llay olishi (glissando, frullato) talab qilinadi. O‘qituvchi o‘quvchilarga asar mazmunini turli ko‘rgazmali yo‘llar orqali amalda ko‘rsatishi, asarlarni o‘rganishda applikaturadan to‘g‘ri foydalanishga katta ahamiyat berishi lozim. Chunki klarnetda ijro mahoratini va ijro

texnikasini bir tekisda rivojlantirishda asosiy va qo‘shimcha sozli applikaturani qo‘llash muhim ahamiyatga ega. Asarlarni ijro etishdan oldin quyidagi uslubiy tavsiyalar bilan tanishib chiqish maqsadga muvofiqdir.

Maqolada konservatoriyaning klarnet cholg‘usi bo‘yicha tahsil olayotgan talabalari uchun mutaxassislik fanidan o‘qish jarayonida o‘zlashtirishlari va ijro mahoratlarini oshirishlarida katta ko‘mak berayotgan asarlar to‘g‘risida ma’lumotlar berib o‘tilgan.

O‘zbek kompozitorlari haqida ma’lumot va asarlarning tahlili hamda ular ustida ishlash tavsiyalari

FATTOH NAZAROV
(1919–1982)



O‘zbekiston va Qoraqalpog‘iston Respublikalarida xizmat ko‘rsatgan artist, kompozitor, professor Fattoh Nazarov ijodkorlik, dirijyorlik, o‘qituvchilik va jamoatchilik faoliyati bilan XX asr o‘zbek musiqasi tarixida yorqin iz qoldirdi. Uning yoshlar uchun turli janrlarda yaratgan kuy va qo‘shiqlari bolalar bog‘chalarida, o‘rta ta’lim va musiqa maktablarida keng qo‘llanib kelinmoqda.[18]

Fattoh Nazarov Bishkek shahrida 1919-yilning 1-yanvarida tug‘ildi. 1935-yil Ippolitov-Ivanov nomidagi Moskva musiqa bilim yurtiga o‘qishga kirib, klarnet va violonchel mutaxassisliklari bo‘yicha tahsil oldi. 1950-yil Toshkent davlat konservatoriyasining kompozitsiya bo‘yicha G. Mushel sinfiga o‘qishga kirdi.

F. Nazarov musiqali dramalar, simfonik orkestr, o‘zbek xalq cholg‘ulari orkestri uchun syuitalar, damli cholg‘ular orkestri uchun marshlar; fortepiano, skripka, violonchel, klarnet va boshqa cholg‘ular uchun yozilgan asarlar muallifi. U ijodiy faoliyati davomida 150 dan ortiq turli mavzularda qo‘shiqlar yaratdi. Ayniqsa, bolalar uchun yozilgan qo‘shiqlari ustuvor turadi.

“SYUITA”

Syuitani ijro qilish texnik jihatdan unchalik murakkab emas. Zero bu asar klarnet uchun qulay pardalarga moslab yozilgan. U uch qismdan tashkil topgan bo‘lib, kuy yo‘nalishi va usul jihatidan oddiydir.

Birinchi qism – Allegretto, ijrochidan yengil stakkato va sinkopalarni aniq chalish talab qilinadi.

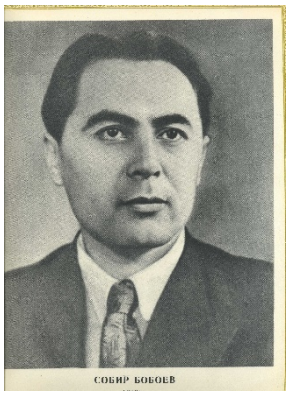
[18] Jabborov A. O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. -T.: “Yangi asr avlodi”, 2004.

Ikkinchi qism lirik-kuychan ohangda bo‘lib, o‘rtasida avj pardalariga qarab harakatlanadi va oxirida yana ohista, sokin pardalarda yakunlanadi.

Uchinchi qism yengil stakkato uslubida chalinadi. Bunda ko‘rsatilgan ritmik turoqlarning aniq ijrosiga e’tibor qaratilishi lozim.

Kuyning kadensiyasida dinamik tuslar va fermatolarning to‘liq cho‘zimiga rioya qilinadi.

SOBIR BOBOYEV
(1920–2004)



O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, atoqli kompozitor Sobir Boboyev ijodiy va jamoatchilik faoliyati bilan respublikamiz zamonaviy musiqa madaniyatiga katta hissa qo‘shgan. Sobir Boboyev 1920-yil 30-dekabrda Toshkentda tug‘ildi. Toshkent davlat konservatoriyasida kompozitsiyadan professor B. B. Nadejdin sinfida ta’lim oldi[19]. S. Boboyev “Hamza”, “Fidoyilar” operalari, “Vatan ishqi” musiqali drama va komediyalar, simfonik, vokal-simfonik va xor asarlari; o‘zbek xalq cholg‘ulari orkestri, ko‘plab cholg‘ular uchun asarlar, qo‘shik va romanslar mualiffi.

“RAPSODIYA”

Ushbu rapsodiya o‘zbek kompozitorlarining damli cholg‘ular uchun yozgan kuylari ichida ilk asarlardan hisoblanadi. Unda ijodkor cholg‘u asbobining boy ohangi va texnik imkoniyatlarini ochib berishga harakat qilgan.

Rapsodiya to‘rt xil rang-barang qismlardan tashkil topgan. Birinchi qism – Andante o‘rtacha-tez sur’atda bo‘lib, unda ijrochi metronom hisobiga qarab emas, balki erkin kadensiya tarzida chalishi maqsadga muvofiq. Ikkinchi va to‘qqizinchi taktlarda sal tezlatib, shu qismning yakunini esa yana sekin, osoyishta ijro qilishi tavsiya etiladi. Asarning ikkinchi qismida xalq kuylaridan foydalanilgan. Bunda klarnetning go‘zal tovushi, uning ifodaliligi, tinglovchi qalbiga chuqur kirib borishi va xushsadoliligi talab qilinadi.

Uchinchi qism (Allegro – 3/8) raqs ohangida bo‘lib, bunda ijrochi til stakkatosining aniqligi, yengilligi, usul sezgisi va ijro texnikasini namoyish qilishi zarur. Asarni oxiri yana birinchi qism quyi bilan yakunlanadi.

[19] Jabborov A. O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. -T.: “Yangi asr avlodi”, 2004.



MUSTAFO BAFOYEV
(1946)

O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi, O‘zbekiston Respublikasi davlat mukofoti laureati, “Fidokorona xizmatlari uchun” ordeni sohibi, O‘zbekiston davlat konservatoriyasining professori, taniqli kompozitor, dirijyor, pedagog va musiqiy jamoat arbobi.

Mustafo Bafoyev 1946-yil 10-noyabrda Buxoro viloyati Kogon tumani Ganchkash qishlog‘ida tug‘ildi. U Buxoro musiqa bilim yurtida, so‘ngra Toshkent davlat konservatoriyasida avval g‘ijjak sinfi bo‘yicha, keyinchalik kompozitsiyadan professorlar B. Giyenko va A. Kozlovskiy sinflarida tahsil oldi[20].

M. Bafoyev zamonaviy o‘zbek kompozitorlik ijodiyotining yorqin timsolidir. Musiqa san’atining barcha janrlarida serqirra ijodkor kompozitorlardan biri. Uning asarlari ko‘pgina xorijiy davlatlarda ijro etilgan.

Mustafo Bafoyev – 6 ta opera, 4 ta balet, 7t a oratoriya, 6 ta simfoniya, 8 ta musiqali drama, simfonik va kamer orkestrlar hamda turli yakkanavoz cholg‘ular uchun 30 dan ziyod konsertlar, xor, xalq cholg‘ulari orkestrlari uchun asarlar, kinomusiqa, xilma-xil janrlardagi cholg‘u musiqasi, jumladan, damli cholg‘ular uchun ko‘plab konsert va pyesalar, 200 dan ziyod qo‘shiq va romanslar muallifi.

“LIRIK HIKOYA”

Ushbu asarning nomi kuy xarakterini belgilaydi. Bunda klarnet lirik hikoyachi vazifasini bajaradi.

Asar kompozitsiyasi uch qismli bo‘lib, birinchi qism osoyishta Andante sur’atida chalinadi. Bu qismni ijro qilganda ohang sofligi, kuyning tabiiy yo‘nalishi, jumlalarning to‘g‘ri to‘liq chiqishiga hamda ijrochilik nafasidan to‘g‘ri foydalanishga erishmoq lozim, birinchi mavzu ravon nafasda chalinadi.

O‘rta qismi bir oz harakatchan ijro qilinib, bunda tovush ifodasiga ko‘proq e’tibor beriladi. Hissiy ko‘tarinkilik asarning avj qismiga yetaklaydi. Ihcham kadensiya bilan esa klarnetning dastlabki hikoyasiga qaytiladi.

Barcha o‘n oltitalik notalarni shoshmasdan “Lirik hikoya”ning xarakteriga mos ravishda keng ijro qilish tavsiya etiladi.

[20] Jabborov A. O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. -T.: “Yangi asr avlodi”, 2004.



AKROM HOSHIMOV
(1963–2022)

O‘zbekiston Bastakorlar uyushmasi safiga 1992-yili yosh kompozitor Akrom Abdulazizovich Hoshimov rang-barang, turli janr va shakllarda yaratgan musiqa asarlari bilan kirib keldi. U Toshkentda kompozitor Abdulaziz Hoshimov oilasida 1963-yilning 14-yanvarda tavallud topdi.

1982–1989-yillarda M. Ashrafiy nomidagi Toshkent davlat konservatoriyasining kompozitorlik fakultetida tahsil oldi.

A. Hoshimov simfoniya, vokal simfonik poema, o‘zbek xalq kamer orkestri, fortepiano, torli va damli cholg‘ular uchun rang-barang pyesalar, bir qator romans va qo‘shiqlar muallifi.

“AFSONA”

Bu asar murakkab uch qismda yozilgan bo‘lib, birinchi qism lirik xarakterda, o‘ychan hissiyotni aks ettiradi.

Ijrochi mayin tovushda, kuy jumlalarini bir tekisda ijro etishga ahamiyat berishi kerak.

Asarning o‘rta qismi raqs xarakterida bo‘lib, bu yerda uyg‘urcha ohang ruhi yaqqol sezilib turadi. Bu qismda ritmga, sinkopalarning aniq chalinishiga va yuqori registrdagi intervallarning ravon ijro etilishiga ahamiyat berish zarur.

O‘rta qismdagi kadensiya ijrochidan texnik mahoratni, musiqiy ritmik hissiyotni sezishni talab qiladi va uning yakuni asarning birinchi qismidagi lirik ohanglarga ulanib ketadi.



PO‘LAT XOLIQOV
(1927–2003)

O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist, dirijyor, kompozitor Po‘lat Xoliqov O‘zbekiston Bastakorlar uyushmasi safiga 1980-yili qabul qilindi. U o‘zining yorqin ijodi bilan zamonaviy professional musiqa san’atining rivojlanish jarayoniga samarali hissa qo‘shdi. Xoliqov Po‘lat Hoshimovich Qo‘qon shahrida 1927-yilning 22-dekabrida tavallud topdi.

U 1946-yili P. I. Chaykovskiy nomidagi Moskva davlat konservatoriyasi qoshidagi harbiy dirijyorlar tayyorlash fakultetida M. M. Bagrinovskiy sinfida dirijorlik mutaxassisligi bo‘yicha o‘qidi. 1960-yili Toshkent davlat konservatoriyasining kompozitorlik fakultetida professorlar

B. B. Nadejdin va G. A. Mushel sinflarida tahsil oldi[21]. P. Xolikov simfonik orkestr uchun 2 ta simfoniya, uvertyura, poema, kamer orkestr uchun simfonietta, o‘zbek xalq cholg‘ulari orkestri uchun asarlar yozgan. Damli cholg‘ular orkestri, fortepiano, torli va damli cholg‘ular uchun ko‘plab musiqiy asarlar muallifi.

“KONSERTINO”

“Konsertino” Sharq kuylari asosida yaratilgan bo‘lib, uch qismdan iborat. Bunda cholg‘uchidan til attakasining aniqligi va yengil stakkato, usulning ravonligiga rioya qilish hamda (forshlag) gulparni qisqa chalish talab etiladi. Kuyning o‘rta qismida ijrochi, klarnetning so‘lim va sokin ohangini namoyon qilishi kerak.

Uchtalik turoqlardan beshtaliklarga o‘tish paytida ritmni buzmasdan hamda beshtalik turoqlarni bo‘lmasdan chalish tavsiya etiladi.

Klarnetning yuqori registridagi uchinchi oktava sol, lya bemol tovushlari aniq jaranglashi talab qilinadi. Bunda applikaturaning to‘g‘ri tanlanishi muhim ahamiyatga ega.

ANVAR ERGASHEV
(1954–2020)



O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi, Davlat mukofoti sovrindori, O‘zbekiston Bastakorlar uyushmasi safiga 1986-yili yorqin iste’dod sohibi, pianinochi, dirijor va kompozitor Anvar Ergashev turli shakl va janrlarda yaratgan jozibali asarlari bilan kirib keldi. U bastalagan “Xumo” baleti, kino musiqasi, musiqali drama va komediyalari, simfonik, kamer-simfonik asarlari, bolalar teatri, drama va musiqali teatrlar uchun yozgan musiqasi O‘zbekiston musiqa san’atida salmoqli o‘rin egallagan.

Ergashev Anvar Yo‘ldoshevich Dushanbe shahrida 1954-yilning 19-aprelida tavallud topgan. Toshkent davlat konservatoriyasida avval fortepiano, dirijyorlik va so‘ngra kompozitorlik fakultetlarida kompozitsiyadan M. Tojiyev sinfida ta’lim oldi. A. Ergashev ko‘plab kino-telefilmlarga, teatr spektakllariga musiqa yozdi. U torli va damli cholg‘ular uchun zamonaviy asarlar yaratdi. Anvar Ergashev bir nechta myuzikl va baletlar muallifidir.

“SHARQ KAPRICHCHIOSI”

“Kaprichchio” Sharqning ohang va kuylari mavzusida klarnet uchun yozilgan eng yaxshi zamonaviy asarlardan biri hisoblanadi.

[21] Jabborov A. O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. -T.: “Yangi asr avlodi”, 2004.

Asarning boshlang‘ich kadensiyasidagi ikkinchi oktava mi notasidan uchinchi oktava do notasigacha yozilgan glissandoni (sirpanish) bir tekisda ijro etishga e’tibor berish kerak.

Asarda turli xarakterga ega bo‘lgan jumlalarni erkin ijro etishda agogika (templarni o‘zgarishi – tezlanish, sekinlanish) epizodlari mavjud.

Asarning Allegro qismida tilning aniq attakasi, yengil stakkato va tremololarning ravon chalinishi talab etiladi.

Bu asardagi texnik va tovushga aloqador vazifalarni yechish ijrochidan katta mahoratni, ya’ni har tomonlama ijro darajasi yuqori bo‘lmoqlikni talab qiladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Jabborov A. O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. -T.: “Yangi asr Avlodi”, 2004.

2. Matyakubov B. Damli va zarbli cholg‘ularda chalishni o‘rgatish uslubiyati. -T.: “Musiqa”, 2009.

4. Salixov B. Klarnet. -T.: 2002.

5. Salixov B., Matyoqubov B. O‘zbekistonda damli va zarbli cholg‘ular ijrochiligi tarixi. -T.: 2007.

6. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. -T.: “Davlat ilmiy nashriyoti”, 2001.

Muqaddas TOSHTEMIROVA
A. Avloniy nomidagi pedagogik mahorat
milliy instituti mustaqil izlanuvchisi,
Glier nomidagi Respublika ixtisoslashtirilgan
musiqa maktabi goboy sinfi o‘qituvchisi

AUDIO-VIZUAL VOSITALAR ORQALI MUSIQA MADANIYATI DARSLARINING TA’SIRCHANLIGINI OSHIRISH USULLARI

Zamonaviy ta’lim tizimida innovatsion texnologiyalarni, xususan, audio-vizual vositalarni ta’lim jarayoniga samarali integratsiya qilish, o‘quvchilarning bilim olishga bo‘lgan motivatsiyasini kuchaytirish darslarning ta’sirchanligini oshirishda muhim omil hisoblanadi. Ayniqsa, musiqa madaniyati kabi badiiy-estetik yo‘nalishga oid fanlarda audio-vizual texnologiyalardan foydalanish o‘quvchilarda musiqiy eshitish, tasavvur, emotsional idrok va estetik baholash ko‘nikmalarini shakllantirishda muhim ahamiyat kasb etadi.

Musiqa madaniyati fanining mazmuni nafaqat nazariy bilimlarni, balki amaliy eshitish va musiqiy tajriba orqali idrok etishni ham talab qiladi. Shu bois pedagogika

fanida dars jarayonlarini vizuallashtirish, musiqiy namunalarni audiotasmalar, videoroliklar va raqamli platformalar orqali taqdim etish orqali musiqiy ta’lim samaradorligini oshirish bo‘yicha qator tadqiqotlar olib borilmoqda. Bugungi kunda multimedia texnologiyalarining ta’limga integratsiyasi, ayniqsa, interaktiv doskalar, animatsiyali taqdimotlar, mobil ilovalar, QR-kodli o‘quv materiallaridan foydalanish orqali musiqa darslarini qiziqarli va mazmunli tashkil etish imkonini bermoqda.

Bundan tashqari, audio-vizual vositalar yordamida turli millatlar musiqasidan namunalar tinglash, turli janrlardagi musiqiy videolarni ko‘rish orqali o‘quvchilarda musiqiy madaniyatni shakllantirish, ularning umumiy madaniy saviyasini oshirish imkoniyati tug‘iladi. Bu esa, o‘z navbatida, musiqiy ta’limning dolzarb pedagogik vazifalaridan biri hisoblanadi.

Mazkur maqolada audio-vizual vositalarning musiqiy ta’limdagi didaktik imkoniyatlari, ular orqali musiqa madaniyati darslarining ta’sirchanligini oshirishning zamonaviy usullari, ularning o‘quvchilarning musiqiy kompetensiyasini rivojlantirishdagi o‘rni tahlil qilinadi. Shuningdek, mavzuga oid ilg‘or xorijiy va mahalliy tajribalar hamda amaliyotga tatbiq etish yo‘llari ilmiy-nazariy jihatdan asoslab beriladi.

Musiqa madaniyati darslarida audio-vizual vositalardan foydalanish bu ta’lim jarayonini emotsional-estetik jihatdan boyitish, bilimlarni multimodal idrok orqali shakllantirish, shuningdek, musiqiy tafakkurni faollashtirishning zamonaviy yondashuvlaridan biridir. Audio-vizual vositalar ostida musiqa namunalarining audiodisklari, videodarslar, interaktiv taqdimotlar, animatsion lavhalar, raqamli ilovalar, QR-kodlar asosida ishlovchi o‘quv platformalari va boshqa raqamli resurslar tushuniladi. Bu vositalar ta’lim jarayonini informatizatsiyalash, ya’ni axborot-kommunikatsion texnologiyalar (AKT) asosida olib borish imkonini beradi.

Pedagogik nuqtayi nazardan qaralganda, audio-vizual vositalar o‘quvchilarning sensor-motor faoliyatini faollashtiradi, ya’ni ularning eshitish, ko‘rish va idrok qilish reflekslari bir vaqtning o‘zida ishga solinadi. Bu esa, o‘z navbatida, o‘quvchining musiqiy intellekti, musiqiy xotirasi, intonatsion sezgirligi, ritmik koordinatsiyasi kabi komponentlarning shakllanishiga xizmat qiladi.

Shuningdek, bu vositalar yordamida darsda quyidagi didaktik vazifalar samarali amalga oshiriladi:

Vizuallashtirish. Musiqiy asar ijrochilarining sahnadagi harakati, mimikasi va emotsional ifodalarini ko‘rish orqali asarning mazmuni va kayfiyati chuqurroq idrok etiladi.

Audiotasviriy taqdimot. Turli janrdagi musiqiy asarlarning fonogrammalari orqali o‘quvchilarda musiqiy eshituv malakasi va uslubiy farqlash ko‘nikmalari shakllanadi.

Interaktiv ta’sir. Multimediya vositalari orqali darsda o‘quvchi ishtirokini kuchaytirish, testlar, kichik loyihalar, virtual konsertlar orqali refleksiv yondashuvni yo‘lga qo‘yish imkonini beradi.

Didaktik adaptatsiya. O‘quvchilarning yoshi, qiziqishlari, musiqiy tayyorgarlik darajasiga mos raqamli kontent tanlanadi va differensial yondashuv asosida tatbiq etiladi.

Empirik tadqiqotlar natijalariga ko‘ra, audio-vizual vositalar bilan boyitilgan musiqa madaniyati darslarida o‘quvchilarning darsga qiziqishi 70–80% gacha oshgani, musiqiy tushunchalarni idrok etish darajasi esa 2 baravarga ko‘tarilgani kuzatilgan (manba: pedagogik psixologiya va didaktika sohasidagi amaliy tadqiqotlar). Bu esa audio-vizual vositalarning nafaqat didaktik, balki psixologik motivatsion omil sifatida ham muhim rol o‘ynashini tasdiqlaydi.

Ayniqsa, konstruktivistik yondashuv nuqtayi nazaridan, o‘quvchilarning o‘z shaxsiy tajribasiga asoslangan holda bilimlarni kashf etish jarayonida audio-vizual materiallar ko‘makchi vosita sifatida ishlaydi. Bu jarayonda o‘qituvchi – fasilitator, ya’ni o‘quv faoliyatini yo‘naltiruvchi sifatida harakat qiladi, o‘quvchi esa bilimlarni o‘zlashtirishda faol subyekt bo‘lib qoladi.

Shuningdek, zamonaviy didaktik konsepsiyalarga asoslangan holda, musiqa madaniyati fanida qo‘llaniladigan ba’zi ilg‘or texnologik platformalarga quyidagilarni misol qilish mumkin:

Mozaik (MosaLingua), Quizlet, Kahoot – musiqiy termin va tushunchalarni takrorlash va baholash uchun;

YouTube Edu, TED-Ed – musiqiy janrlar, kompozitorlar haqida interaktiv videolarni tomosha qilish uchun;

Flat.io, Chrome Music Lab – musiqa yaratish, ritm va melodiyani tajribaviy o‘rganish uchun.

Mazkur vositalar orqali musiqa madaniyati fani o‘quvchilarning musiqiy madaniyatini rivojlantirish, ularning musiqiy-estetik dunyoqarashini shakllantirish, milliy va jahon madaniy merosiga bo‘lgan hurmatini kuchaytirishga xizmat qiladi.

Ta’limda innovatsion yondashuvlarning joriy etilishi, xususan, raqamli texnologiyalar asosida tuzilgan audio-vizual vositalardan foydalanish hozirgi davr musiqa madaniyati darslarining sifat va samaradorligini oshirishda muhim omilga aylangan. Ma’lumki, musiqa madaniyati fani o‘quvchilarda nafaqat nazariy bilimlarni, balki badiiy-estetik idrok, musiqiy his-tuyg‘u va ijodiy faoliyatni rivojlantirishni ham ko‘zda tutadi. Bunday murakkab va ko‘pkomponentli ta’lim jarayonida audio-vizual vositalar ko‘makchi, ko‘rgazmali va motivatsion funksiyalarni bajarib, o‘quvchilarni chuqur o‘zlashtirishga yo‘naltiradi.

Muhokamaga sabab bo‘luvchi asosiy holatlardan biri bu an’anaviy musiqa ta’limi metodlarining zamonaviy o‘quvchi shaxsiyati va ehtiyojlariga to‘liq javob bera olmayotganidir. XXI asr o‘quvchisi raqamli muhitda o‘sayotgan, axborotni tez idrok qiluvchi, vizual va interaktiv kontentga yuqori ehtiyoj sezuvchi shaxs bo‘lib, ularni faollashtirish uchun ta’limda ham zamonaviy yondashuv zarur bo‘lmoqda. Shu nuqtayi nazardan audio-vizual vositalar orqali musiqa darslarini tashkil etish nafaqat didaktik innovatsiya, balki zamonaviy pedagogik zarurat sifatida qaralishi lozim.

Tadqiqot jarayonida aniqlanishicha, o‘quvchilarning musiqiy idroki, eshitish xotirasi va emotsional sezgirligini rivojlantirishda audiovizual vositalar yordamida vizual va audio-tasviriy uyg‘unlikka asoslangan yondashuvlar yuqori samaradorlikni beradi. Xususan, mashhur kompozitorlar hayoti va ijodiga oid hujjatli filmlar, musiqa asarlarini professional ijrochilikda tinglash, turli milliy va jahon madaniyatiga oid videomateriallar orqali o‘quvchilarda musiqa san’atiga nisbatan chuqurroq qiziqish uyg‘onadi.

Shuningdek, darslarda audio-vizual vositalardan foydalanish orqali o‘qituvchi va o‘quvchi o‘rtasida interaktiv muloqot vujudga keladi. Bu jarayonda o‘quvchi passiv bilim oluvchi emas, balki faol mushohada yurituvchi va baholovchi subyektga aylanadi. Bu esa konstruktivistik pedagogika nazariyasiga muvofiq, ta’limning chuqurroq va barqarorroq o‘zlashtirilishini ta’minlaydi.

Muhokama doirasida audio-vizual vositalardan foydalanishning quyidagi afzalliklarini alohida ta’kidlash mumkin:

Didaktik funksionallik – ko‘rgazmalilik, tushunarlilik va esda saqlanish darajasini oshiradi.

Motivatsion ta’sir – darsga nisbatan qiziqishni oshiradi, musiqiy faoliyatga jalb etadi.

Individual yondashuv imkoniyati – o‘quvchilarning qobiliyat darajasiga mos kontent tanlashga yordam beradi.

Interaktivlik – reflektiv va ijodiy faoliyatni rag‘batlantiradi.

Transmadaniy kompetensiyani shakllantirish turli madaniyatlar musiqiy namunalarini eshitish va ko‘rish orqali o‘quvchida bag‘rikenglik va estetik dunyoqarashni rivojlantiradi.

Biroq mazkur usuldan foydalanishda ayrim cheklovlar va muammolar ham mavjud. Jumladan, texnik jihozlarning har doim ham yetarli emasligi, ayrim o‘qituvchilarning AKT bo‘yicha yetarli kompetensiyaga ega emasligi, shuningdek, sifatli audio-vizual materiallarning tanqisligi dars samaradorligiga salbiy ta’sir ko‘rsatishi mumkin. Shuning uchun bu vositalardan foydalanish uchun o‘qituvchilarning metodik tayyorgarligini oshirish, o‘quv-metodik ta’minotni boyitish, dars dizaynini puxta ishlab chiqish zarur bo‘ladi.

Yuqoridagilardan kelib chiqib aytish mumkinki, musiqa madaniyati ta’limida audio-vizual vositalardan foydalanish bu faqatgina texnologik yondashuv emas, balki pedagogik, psixologik va estetik tamoyillarga asoslangan kompleks tizimdir. U zamonaviy ta’limga xos yondashuvlar bilan uyg‘unlashgan holda musiqa darslarining mazmunini boyitadi, o‘quvchilarda musiqiy madaniyatni ongli ravishda shakllantiradi va ularni estetik shaxslar sifatida kamol toptirishga xizmat qiladi.

Yuqoridagi tahlillar va empirik dalillarga asoslangan holda xulosa qilish mumkinki, musiqa madaniyati darslarida audio-vizual vositalardan foydalanish nafaqat didaktik jihatdan, balki psixologik, kommunikativ va estetik nuqtayi nazardan ham yuqori samaradorlikka ega bo‘lgan metodik yondashuvdir. Bu vositalar o‘quvchilarda multisensor idrok, intonatsion eshituv, musiqiy tafakkur, reflektiv fikrlash kabi kompetensialarning shakllanishiga xizmat qilib, ularning musiqiy-estetik rivojlanish jarayonini tizimli asosda tashkil etishga imkon beradi.

Shuningdek, audio-vizual vositalar yordamida darslarning interaktivlik darajasi, motivatsion kuchi, axborot sig‘imi va vizual-auditiv uyg‘unlik mezonlari yuqori darajada ta’minlanadi. Bu esa zamonaviy ta’limning konstruktivistik modeli bilan uyg‘unlashib, o‘quvchining o‘quv jarayonidagi faol subyekt sifatidagi rolini kuchaytiradi. Ayniqsa, raqamli texnologiyalar asosida tuzilgan multimedia kontentlar yordamida musiqa madaniyati darslari o‘zining an’anaviy shakllaridan chiqib, kreativ, interaktiv va transformatsion ta’lim muhitiga aylanmoqda.

Xulosa qilib aytganda, audio-vizual vositalar yordamida musiqa madaniyati darslarining ta’sirchanligini oshirish bu zamonaviy ta’limda innovatsion yondashuv, raqamli pedagogika va estetik tarbiyani uyg‘unlashtirish orqali o‘quvchilarni musiqiy madaniyatga chuqur jalb qilishning samarali mexanizmlaridan biridir. U orqali o‘quvchilarda nafaqat bilim, balki san’atni idrok etish, qadrlash va baholash madaniyati shakllanadi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Аслиянова Н. Ш. Интерактив таълим технологиялари / Н. Ш. Аслиянова. -Т.: Фан ва технологиялар, 2020. – 144 б.

2. Давыдова Н. И. Психология музыкального восприятия / Н. И. Давыдова.
-СПб.: “Лань”, 2018. – 240 с.

3. Қурбонов Ш. А. Ахборот технологиялари асосида таълимни ташкил этиш / Ш. А. Қурбонов. -Т.: “Ўқитувчи”, 2019. – 176 б.

4. Маҳмудова З. Қ. Мусиқа маданияти дарсларида мултимедиа воситаларининг ўрни / З. Қ. Маҳмудова // Мусиқа таълимида инновация. – 2021. – № 3. – Б. 56–61.

5. Мусаева М. Т. Мультимедиа технологиялари асосида мусиқа дарсларини ташкил этишнинг самарали усуллари / М. Т. Мусаева // “Маърифат” илмий-методик журнали. – 2020. – № 4. – Б. 35–40.

6. Назарова С. Х. Мусиқа таълимида ахборот-коммуникация технологияларидан фойдаланиш усуллари / С. Х. Назарова // “Педагогика ва психология” журнали. – 2022. – № 2. – Б. 78–84.

7. Сухомлинский, В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. -М.: “Просвещение”, 1981. – 383 с.

8. Anderson, T., & Dron, J. Learning technology through three generations of technology enhanced distance education pedagogy // European Journal of Open, Distance and E-Learning. – 2011. – № 2. – P. 1–14.

9. Mishra, P., & Koehler, M. J. Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Teacher Knowledge // Teachers College Record. – 2006. – Vol. 108 (6). – P. 1017–1054.

10. Swanwick, K. Teaching Music Musically / K. Swanwick. -London: Routledge, 1999. – 176 p.

Жаннет ТУЯКОВА
Преподаватель кафедры «Духовые и ударные инструменты»
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы
(г. Алматы, Казахстан)

ФЛЕЙТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Современное флейтовое искусство – одно из ярчайших явлений музыкальной культуры, отражающее художественную самобытность и творческие устремления композиторов, уникальные конструкторские находки мастеров и исполнительский талант флейтистов. Истоки флейтового искусства идут из глубины веков: археологические свидетельства, сохранившиеся памятники народного эпоса и философские трактаты, произведения литературы и искусства доказывают значимую роль флейты в культуре древних цивилизаций Египта, Индии, Китая, Японии. Звучание флейты наполнялось глубоким символическим значением, выступало средством этического, гражданского воспитания, воплощало лирические настроения и поэтическую одухотворенность, благодаря мягкому, нежному тембру инструмента.

Попав в Европу в начале Средневековья из Азии и Византии как пастушеский инструмент, флейта проникла в народное искусство, включилась в музыкальную практику миннезингеров, стала использоваться в военной музыке. О новой форме бытования поперечной флейты в эпоху Возрождения – как инструмента ансамблевого музицирования, а не только сопроводителя военных барабанов – свидетельствует труд «Musica instrumentalis deudsch» Мартина Агриколы, чем намечает ее самостоятельный путь в искусстве. Несмотря на дальнейшую длительную историю развития флейты, серьезные трансформации в ее звуковом, художественно-эстетическом и конструктивном планах пришлись на авангард. [7, с. 66–67].

Начиная со второй половины XX века композиторы, работавшие в рамках второй волны авангарда и минимализма, большое внимание уделяли отдельно взятому звуку как самоценному феномену (подробнее см. об этом: [2]). Подобно тому, как это происходило в сфере компьютерной и электронной музыки, где «одним из важнейших условий композиторской деятельности становится звуковое экспериментирование, степень его может зависеть от художественной концепции проекта, жанра, особенностей сценария, технического оснащения спектакля или инсталляции» [1, с. 1054] в акустической музыке конца XX – начала XXI века можно обнаружить внимание к звукотворчеству, и к экспериментам с созданием новых звучаний.

Развитие авангардной музыки в конце XX - начале XXI века привело к открытию новых, нестандартных приемов игры на флейте, а также других музыкальных инструментах. Богатство новых приемов исполнения дало возможность разнообразить и поднять на новую ступень развитие классической, академической музыки, найти новое звучание, открыть новые возможности инструментов и в полной мере раскрыть их потенциал.

Речь в статье пойдет о поперечной флейте – одной из разновидностей флейты, получившее наибольшее распространение в академическом музыкальном искусстве (наряду с поперечной выделяют разнообразные виды продольных и многоствольных флейт, используемых в различных областях музыкальной культуры) облике произошли лишь несколько раз, обусловив этим возникновение новых и переосмысление традиционных приемов игры на инструменте. По мнению Р. Уилсона, существенные изменения инструмента в процессе его исторического развития наглядно иллюстрируют четыре типа флейт: ренессансная флейта (1500–1650 гг.), барочная флейта (1600–750 гг.), флейта в венском стиле (1820–1900 гг.), цилиндрическая флейта Бёма (изобретена в 1847 г.).

Каждый из новых типов отличался от предыдущего усовершенствованной конструкцией, расширенным регистровым и динамическим диапазонами, особенностями темперации и тембровой палитры. Так, знаковым было изменение ренессансной флейты и создание французским композитором и флейтистом Жаком Мартином Оттетером трехчастной конструкции флейты конической формы, так называемой «барочной флейты» (см. об этом: [4; 19-20]).

Поистине, революционной в истории флейтового искусства стала конструкция инструмента, разработанная в первой половине XIX века немецким ювелиром, инженером, композитором, флейтистом Теобальдом Бёмом («флейта Бёма» используется сейчас и воплощает «классические стандарты» флейтового исполнительства).

Вторая половина XX столетия, благодаря развитию музыкального авангарда, ознаменовала собой «новый век» в истории флейтового искусства, открыв широчайший спектр колористических возможностей инструмента. Флейтовое искусство обогатилось специфическими исполнительскими приемами, в корне изменившими устоявшиеся представления о звуковысотном и регистровом потенциале флейты, ее тембровой характеристике, технологических средствах звукообразования и звукоизвлечения. В течение всего периода развития музыкального авангарда было создано огромное количество виртуозных произведений для флейты: «Unity Capsule» Б. Фенрихоу, «Quays» Дж. Шелси, Б. Мадерн «Cadenza da Dimensioni III», Сонатина для флейты и фортепиано П. Булеза и многие другие.

Если за рубежом авангардная музыка для флейты звучит довольно часто, например, «Секвенция I» Л. Берио входит в обязательную программу международных конкурсов, а произведения «(t)air(e)» Х. Холлигера и «Voice» Т. Такемицу давно стали хрестоматийными для западных музыкантов, то в Казахстане ситуация иная. Многие авангардные опусы отечественных композиторов исполняются редко.

Музыканту, который не сталкивался раньше с новыми приёмами игры на инструменте и с необычной нотацией этих приёмов, трудно понять и оценить подобные сочинения. А между тем в этих чрезвычайно тонко и тщательно сделанных произведениях содержатся философские размышления, вполне сопоставимые по глубине с мыслями Баха или Бетховена. Просто они выражены непривычными средствами. Особенно ярким примером подобного сочинения служит пьеса Т. Такемицу «Voice» для флейты соло.

Поэтому вызывают огромное уважение те исполнители, которые сильны в традиционном репертуаре и вместе с тем виртуозно владеют современными

приёмами игры. Стоит назвать лишь два имени: Орель Николе и Эммануэль Паю. Вот пример для подражания молодым флейтистам! В арсенале современного флейтиста – приемы исполнения музыкального материала с особой звуковысотной организацией (мультифоники, четвертитоны, глиссандо, вибрато и др.), с необычной тембровой окраской, сонорными или сопутствующими шумовыми, ударными, фонационными эффектами (фруллато, обертоны, «slap-tongue» (pizzicato), «tongue-ram», «whistle tones», «jet whistle», «aeolian sounds», «удары клапанами», «трубный амбушюр» и др.), актуализирующими особые способы применения элементов исполнительского аппарата музыканта (языка, губ, дыхания, голоса и пр.) и инструмента (мундштука, клапанов и др.).

Одним из интересных и наиболее сложных приемов в практике флейтистов является исполнение четвертитонов – микротоновой хроматики двадцатичетырехступенной интервальной системы. И. Кузнецов, И. Никольцев, анализируя четвертитоны в контексте развития микротоновых систем, пишут о том, что микрохроматика (ультрахроматика, «микротоны») как особая система звуковысотной организации музыки была известна еще в древнегреческой теории и представляла энгармонический род интервальных систем, отличный от двух других родов (диатон и хрома) [3, с. 15-16].

Рассмотрим подробнее несколько приемов игры на флейте, которые следует начинать изучать уже в старших классах музыкальной школы. В дальнейшем они поспособствуют формированию умения виртуозно исполнять музыкальные произведения современных авторов, наиболее полно раскрывая художественный замысел.

Современная исполнительская практика требует от флейтиста овладения разнообразными приёмами звукоизвлечения, выходящими за пределы классической школы. Эти приёмы способствуют не только расширению технических возможностей, но и углублению художественной выразительности, особенно в интерпретации произведений композиторов второй половины XX – начала XXI века. Настоящая статья посвящена анализу некоторых из наиболее значимых современных приёмов игры на флейте, целесообразность изучения которых становится очевидной уже на этапе старших классов детской музыкальной школы.

1. Игра обертонами. Один из базовых приёмов современной флейтовой техники - это воспроизведение обертоновых звуков. Поскольку звук флейты включает не только основной тон, но и его обертоновые составляющие, исполнитель должен уметь извлекать эти обертоны с помощью изменения интенсивности и направления воздушной струи. Выделяют два подхода:

увеличение давления воздуха (*перегрузка*), что затрудняет динамический контроль; изменение угла выдоха при постоянной амбушюрной фиксации, развивающее исполнительскую мускулатуру. Овладение обертоновыми звукорядами облегчает исполнение сложных пассажей в третьей октаве, оптимизирует аппликатуру и усиливает контроль над звуком.

2. Глиссандо. Глиссандо на флейте реализуется преимущественно за счёт частичного и постепенного открытия или закрытия отверстий, а также микродвижений амбушюра. Мелкие глиссандо (до ¼ тона) могут исполняться без смены аппликатуры - за счёт изменения положения губ или вращения головки флейты. Это позволяет достигать высокоскоростного и плавного перехода между звуками, что актуально в современной флейтовой фактуре.

3. Фруллато. Фруллато - эффект тремолообразного звучания, достигаемый с помощью артикуляционных или гортанных вибраций. Метод с использованием языка позволяет добиться мягкого звучания, особенно в низком и среднем регистрах, однако сопровождается шумовыми артефактами. Горловое фруллато обеспечивает более чистый звук, хотя его применение в верхнем регистре ограничено технически.

4. Вистл-тоны (Whistle-tones). Whistle-tones представляют собой крайне высокие свистоподобные звуки, возникающие при сверхмалом воздушном потоке и полностью расслабленном амбушюре. По акустической природе это высокие обертоны от основного звука. Несмотря на их слабую динамику, вистл-тоны используются как в концертной практике, так и в методике обучения - для настройки амбушюра и дыхательной техники.

5. Удары по клапанам. Эффект ритмических ударов по клапанам достигается двумя способами: (1) резкое нажатие соответствующего клапана после другой ноты или (2) удары свободным пальцем во время звукоизвлечения. Подобная техника позволяет вносить ритмические и артикуляционные акценты, а также создавать эффект перкуссионного сопровождения в соло-пьесах.

6. Пение во время игры. Одновременное пение и игра создают уникальное тембровое смешение, придающее флейтовому звуку новые краски. Возможно исполнение унисонов или интервалов, что расширяет выразительные средства. Приём требует координации голосового и дыхательного аппарата и часто используется в современной камерной музыке.

7. Четвертитоны и модификации инструмента. Исполнение четвертитонов связано с необходимостью использования специальных аппликатур (¼, ½, ¾ закрытия отверстий) и изменением положения амбушюра. В ответ на потребности современной флейтовой литературы, в 1990-х годах

была разработана **Kingma System®** - конструктивное усовершенствование флейты, включающее шесть дополнительных клапанов и систему «key-on-key», обеспечивающее точное интонирование микроинтервалов.

8. Современный репертуар. Четвертитоновая техника получила широкое применение в произведениях таких композиторов, как:

– Брайан Фернихоу (*Unity Capsule*),

– Тору Такемицу (*Voice*),

– Кадзуо Фукусима (*Mei*),

– Джачинто Шельси (*Quays*),

– Хайнц Холлигер (*Sonate (in)solit(air)e*) и др.

Пьеса *Unity Capsule* демонстрирует эстетику направления *new complexity*, требующего высокого уровня технической и интеллектуальной подготовки. В противоположность ей, произведения Такемицу ориентированы на медитативное восприятие, объединяя элементы японской традиции и западной композиционной школы.

Современные исполнительские приёмы, такие как игра обертонами, фруллато, вистл-тоны, удары по клапанам, пение во время игры и четвертитоны, существенно расширили выразительные возможности флейты. Их освоение требует системной и целенаправленной педагогической работы и должно начинаться на ранних этапах профессионального обучения. Даже в традиционном репертуаре использование этих приёмов способствует укреплению исполнительского аппарата и развитию музыкального мышления.

Многие из этих сочинений прочно вошли в репертуар зарубежных флейтистов и программы престижных исполнительских конкурсов в качестве шедевров современной инструментальной музыки, однако большинство из них до сих пор остается малоизвестными в Казахстане.

«Unity Capsule» английского композитора и педагога Брайана Фернихоу является ярким примером творческой реализации идей академического музыкального направления «новая сложность» («new complexity»), лидером и основоположником которого выступает автор. Сочетание приемов исполнения четвертитонов с другими труднейшими техническими элементами, композиционная сложность и специфичность художественного замысла требуют от исполнителя и слушателя особой активизации музыкального мышления.

Реализации иных художественных задач – раскрытию нюансов интонационной выразительности, медитативно-созерцательному восприятию звуковой материи служат игровые приемы, использованные в пьесе «Voice» японского композитора Тору Такэмицу, в творчестве которого элементы

японской художественной культуры и традиционных искусств Востока тонко переплелись с современными композиторские средствами и моделями европейского музыкального творчества.

Исполнение четвертитонов подразумевает использование флейтистом специальной аппликатуры и пальцевой техники, связанной с закрытием или открытием части отверстия (¼, ½, ¾), а также достигается изменением угла амбушюра (поворотом флейты внутрь к губам или наружу). Широкое применение современными композиторами четвертитоновой техники и сложности в ее исполнительском воплощении стали стимулом для конструктивного усовершенствования флейты. В 1990-е годы голландским флейтовым мастером Евой Кингма была разработана модель инструмента («флейта с системой Кингма», «Kingma System®»), позволяющая исполнять четвертитоновый звукоряд благодаря дополнительным шести клапанам с запатентованной конструкцией («key-on-key») и использованию рычага трели C#.

Приемы исполнения четвертитонов и другие исполнительские элементы значительно обогатили интонационно-выразительную и тембровую палитру флейты, создав музыкантам творческий стимул для глубокого художественного осмысления традиций и современных достижений музыкальной культуры. [3, с. 11].

Рассмотренные выше приемы игры требуют упорных занятий для их усвоения и уверенного исполнения. Владение многими из них способствует росту мастерства флейтиста, даже того, который не чувствует никакого интереса к новой музыке. Особенно это относится к таким приёмам, как игра обертонами, циркулярное или перманентное дыхание, вистл-тоны и другие. Все они дают большую и разнообразную нагрузку амбушюру и дыханию [6, с. 7].

Надо сказать, также и о том, что во многих сочинениях современных композиторов исполнитель должен играть на разных флейтах: от пикколо до басовой, и быстрый непринуждённый переход с одного инструмента на другой является обязательным условием адекватного исполнения. Многие западные музыканты, особенно солисты многочисленных ансамблей современной музыки, отличаются этой универсальностью. К сожалению, в Казахстане пока таковых единицы.

В заключении хочу надеятся на то, что данная статья не только пробудят интерес флейтистов и композиторов к данным эффектам и техникам, но и будет способствовать появлению нового типа музыканта – музыканта широкого кругозора, интеллекта, обладающего современным техническим мастерством.

Использованная литература:

1. Кисеева Е. В. Музыка в цифровом перформансе//Современные проблемы науки и образования, 2013. № 6. – С. 1051–1057.
2. Кисеева Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века// Южно-Российский музыкальный альманах, 2016. № 2. – С. 62–68.
3. Кузнецов И., Никольцев И. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке//Искусство музыки: теория и история. Вып. 1–2. -М.: Государственный институт искусствознания, 2011. С. 4–71.
4. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 1. -Л.: «Музыка», 1973–264 с.
5. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дис. канд. искусствоведения. -Нижний Новгород: 2009. – 22 с.
6. Танцов О. И. Новые приемы игры на флейте. -М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.
7. Уилсон Р. История флейты [Электронный ресурс] / Пер. с англ. К. Боенко. -Барнаул: БК, 2009. –194 с.
8. Дик Р. The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques. Multiple Breath Music Company, 1989.
9. Кингма Е. The Kingma System Flute: A Technical Guide. -Amsterdam: 1998.
10. Петрова Л. Н. Новые исполнительские приёмы в флейтовой музыке XX века//Музыкальное искусство и образование, 2021, № 1, с. 11–19.
11. Кампо Р. Vitrail du Temps: Notes to the Performer. -Paris: 2006.
12. Холлигер Х. Sonate (in)solit(air)e: Analytical Notes. -Zurich: 1992.
13. Методическое пособие по современной технике игры на флейте / Под ред. О. В. Соловьёвой. -М.: «Музыка», 2020.

Sarvar XUDAYBERDIYEV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Damli va zarbli cholg‘ular” kafedrasi o‘qituvchisi

VALTORNA CHOLG‘USI VA IJROCHILIGINING RIVOJLANISH YO‘LLARI

XIX asr yog‘och va mis damli cholg‘ularni muntazam takomillashtirish davri bo‘ldi. Mis damli cholg‘ulardagi vintel uskunasining paydo bo‘lishi ijrochilik san’atida yangicha uslubni yuzaga keltirdi.

Mazkur uskunalarni A. Blyumel va aka-uka Anton va Ignas Kerner (1816)lar tomonidan ixtiro qilindi. Vintel uskunalarining pompa va aylanma turlarining ixtirosi mis damli cholg‘ularni yanada mukammallashtirishga xizmat qildi.

Takomillashtirilgan damli cholg‘ularning simfonik orkestr tarkibiga kiritilishi esa simfonik orkestr ijrosida ham yangicha ijro imkoniyatlarini vujudga keltirdi.

Bu jarayon o‘z-o‘zidan kompozitorlardan yangi musiqa asarlarini talab qildi. Natijada ushbu jarayonning tarafdorlari va unga qarshilar guruhi shakllandi. G. Berlioz, R. Shuman, R. Vagner kabi yirik kompozitorlar yangi damli cholg‘ularning targ‘ibotchilari hisoblanishadi. Ular simfonik orkestrlar uchun yangi ko’rinishdagi cholg‘ular tarkibi uchun ko‘plab asarlar yaratishgan.

XIX asrning 70–80-yillari tabiiy mis damli cholg‘ularning o‘rnini xromatik tizimga ega bo‘lgan yangi ko‘rinishdagi mukammallashtirilgan cholg‘ulalar egallay boshladi. R. Vagner, F. List, J. Verdi, J. Bize, A. Dvorjaklarning simfonik orkestr uchun yozilgan musiqiy asarlarida yangi ko‘rinishdagi vintelli cholg‘ular yetakchi cholg‘ular qatoridan o‘rin egallagan.

Xuddi shu davrda kornet cholg‘usi ixtiro qilindi va Parijda ilk bor 1839-yilda namoyish etildi. Yuqori klarino partiyalarini chaladigan “Bax truba”si, J. Verdining taklifiga binoan yasalgan “Misr trubalari”, qadimgi serpent cholg‘usi o‘rnida qo‘llanila boshlagan “Bas Ofiklend”, 1835-yilda yaratilgan vintelli bas va kontrabas trubalarning yaratilishi ham shu davr damli cholg‘ular evolyusiyasi mahsuli hisoblanadi. XVII asr boshlarida teatr va konsert orkestrlari tarkibi fleytalar, goboylar, trubalar, skripkalar, arfa va boshqa qadimgi musiqa cholg‘ularidan tashkil topgan edi. Keyinchalik orkestrning tarkiblarini boshqa musiqa cholg‘ulari bilan birgalikda damli cholg‘ular ham to‘ldira boshladilar. XVII asrning oxirlarida fagotlar va trombonlardan orkestr ijrochiligida foydalanila boshlandi. XVIII asrda esa orkestrlar tarkibiga klarnet va valtornalar kirib keldi.

Damli cholg‘ular ijrochiligining hozirgi zamon san’atidagi turli yo‘nalish va oqimlari (nemis, fransuz, chex va boshqa milliy maktablar) mavjud. P. Xindemit (1895–1963) nemis musiqasida neoklassisizm yetakchisi, mashhur kompozitorlardan hisoblanadi. U deyarli barcha damli cholg‘ular va fortepiano uchun sonatalar yaratgan. Uning klarnet, valtorna va orkestr uchun konsertlari, damli cholg‘ular kvinteti uchun kichik kamer musiqasi damli cholg‘ular taraqqiyotini yana bir pog‘ona yuqoriga ko‘tardi. Xindemit asarlari hozirgi zamon valtorna ijrochilari repertuaridan keng miqiyosda o‘rin olgan (Valtorna va fortepiano uchun “Sonata 3”).

Bu davrda fransuz “Oltilik” kompozitorlari ijodida damli cholg‘ular rivojining yana bir muhim bosqichi hisoblanadi. Ularning asarlarida zamonaviy kompozitorlik musiqasi yo‘nalishlarining turli uslublari aks etgan. Shuningdek, damli cholg‘ularning yanada kengroq va yangicha talqini amalga oshirilgan. F. Pulenk

(1899–1963) damli cholg‘ular uchun yaratgan asarlari butun jahonda ijro qilina boshlaydi. D. Miyoning (1892–1974) fleyta uchun sonatasi hamda turkumli asarlari esa damli cholg‘ularni yanada rivojlantirdi.

Valtorna cholg‘u ijrochiligining yuzaga kelishi jahon musiqasida yuksak ijodiy jarayon hisoblanadi. Valtorna cholg‘u ijrochiliginining shakllanishi va rivojlanishida dastlab Vena klassik maktabi va rus simfonik musiqa san’ati yetakchilik qiladi. Jahonning buyuk kompozitorlari Y. Gaydn, V. A. Motsart, V. Bellini, J. F. Galle, L. F. Dopra, R. Shtraus, A. F. Gedike, R. Glier, K. M. Veber, K. Sen-Sans valtorna uchun maxsus asarlar yaratgan bo‘lsa, L. V. Betxoven, P. I. Chaykovskiy, A. P. Borodin, A. Brukner, R. Shtraus, D. Shastokovich kabi buyuk kompozitorlar o‘z simfoniyalarida valtorna uchun katta va murakkab solo yozib, aynan orkestr ijrosida valtornaning texnik va ijro imkoniyatlarini oshirish va ko‘rsatishga urg‘u berganlar. Natijada valtorna cholg‘u ijrochiligi rivojlanish tendensiyalari yuksaldi va shu bilan bir qatorda valtorna cholg‘uchining evolyusiyasi ham yuzaga keldi.

O‘zbekiston simfonik musiqa san’atida ham valtorna cholg‘usi yetakchi cholg‘u sifatida e’tirof etiladi. O‘zbekiston valtorna ijrochilik maktabi ham o‘zining bir asrdan ziyod ijro tajribasi, amaliy ko‘nikma va malakalariga, o‘ziga xos ijro uslubiga ega.

Respublikamizda bir qator mutaxassislar tomonidan damli cholg‘ular tarixi va ijro qilishning nazariy asoslariga oid bir qator tadqiqotlar amalga oshirilgan. B. B. Salixov, B. Matyoqubov, R. Safarov, R. M. Petrof, R. Nig‘matov, J. Saburov, B. Murtazoyev, V. Po‘latov, F. Abdullayev kabi ijrochi pedagoglarning o‘quv qo‘llanmalarida damli cholg‘ularning shakllanish tarixi va ijro uslublari, an’analari tadqiq etilgan.

Mixail Nikolayevich Nikolayenko O‘zbekiston valtorna ijrochilik maktabining birinchi ijrochi-pedagogi hisoblanadi. M. N. Nikolayenko ustozligida iste’dodli valtornachi V. A. Yemelyanov yetishib chiqqan. V. A. Yemelyanov esa taniqli valtorna pedegogi R. R. Safarovga valtorna ijro sirlarini o‘rgatgan. Bugungi kunda O‘zbekiston musiqa ta’limida o‘ziga xos valtorna ijrochilik maktabiga ega bo‘lgan Y. Y. Niyazov, M. M. Vafoyevlar R. R. Safarovning shogirdlari hisoblanadi. Ular bugungi kunda ham musiqa ta’limi jarayonlarida faollik bilan bo‘lajak valtorna mutaxassislariga ta’lim berib kelmoqdalar.

O‘zbek kompozitorlik maktabi vakillari R. Glier, B. Giyenko, M. Ashrafiy, M. Tojiyev, U. Musayev, M. Bafoyev kabi kompozitorlarning valtorna cholg‘usi uchun yaratgan asarlari hamda simfonik asarlaridagi valtorna partiyalari valtorna cholg‘u ijrochiligining yangi musiqiy imkoniyatlarini ochib bera olgan. O‘zbekiston simfonik musiqa ijrochiligida ham valtorna cholg‘u ijrochiligining rivojlanish tendensiyalari yaqqol kuzatiladi.

Bugungi kunda O‘zbekiston musiqiy ta’lim tizimida malakali valtorna ijrochilarini tayyorlash imkoniyatlari yanada kengaytirilmoqda. Ustoz-shogirdlik an’analari asosida bir nechta valtorna sozandalik maktablarining yuzaga kelganligi o‘zbek valtorna ijrochiligining ham yetarli tajribalarga ega ekanligidan dalolat beradi.

Damli cholg‘ular ijrochiligini rivojlantirish maqsadida tashkil etilayotgan bunday tanlovlar albatta o’zbek musiqa san’ati rivojida o’ziga xos ahamiyat va natijaga ega bo‘ladi. Bu tanlovlar ijrochilar uchun respublika darajasida saralash va tajriba almashinish hamda rivojlanish mezoni sifatida ham xizmat qiladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Буяновский В. М. Н. Буяновский валторнист и педагог//Методика обучения игре на духовых инструментах. Сб. статей. Вып. IV. -М.: 1976.
2. Coar Birchard. A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France. PhD diss.,University of Edinburgh, 1952.
3. Matyoqubov B. Damli va zarbli cholg‘ularda chalishni o‘rgatish uslubiyoti. O‘quv-uslubiy qo‘llanma. O‘zbekiston davlat konservatoriyasi. -T.: 2019.
4. Salixov B., Matyakubov B. O‘zbekistonda damli va zarbli cholg‘ular ijrochiligi tarixi. -T.: 2007.

Б. ШАКЕНОВ
концертмейстер Государственного
духового оркестра Республики Казахстан,
(г. Алматы, Казахстан)

«ИНТЕРОРКЕСТР-89»: ОПЫТ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ

В настоящее время, когда большое распространение получила практика формирования сборных оркестров, состоящих из музыкантов разных стран, хотелось бы вспомнить один из первых таких проектов, объединивших студентов центрально-азиатских консерваторий Советского Союза.

В 1989 году в Алма-Ате был создан молодежный симфонический Интероркестр, в который вошли представители консерваторий Алма-Аты (Казахстан), Ташкента (Узбекистан), Свердловска (ныне Екатеринбурга, Россия), институтов искусств Душанбе (Таджикистан), Фрунзе (ныне Бишкека, Кыргызстан), Ашхабада (Туркменистан). Инициатором его создания стал ректор Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы Д.К. Касеинов, который сам был участником международного «Оркестра филармонии Мехико» (1978–1981 гг.). Творческий процесс совместных

репетиций и концертов сблизил студентов разных стран, родил настоящую дружбу и взаимопонимание. Интероркестр с большим успехом совершил концертную поездку по Средней Азии, с ним работали такие дирижеры как Народный артист Казахской ССР и Татарской АССР, дирижер Большого театра Союза ССР Фуат Шакирович Мансуров и Заслуженный деятель искусств Казахской ССР и Башкирской АССР, главный дирижер ГАТОБ (ныне КНАТОБ) имени Абая Валерий Дмитриевич Руттер, солистами в концертах выступали лауреаты Международных конкурсов Народный артист Армянской ССР Рубен Агаронян (скрипка), Заслуженная артистка Казахской ССР (ныне Народная артистка Республики Казахстан) Жания Аубакирова (фортепиано), Заслуженная артистка Казахской ССР (ныне Народная артистка Республики Казахстан) Гаухар Мурзабекова (скрипка), победитель конкурса имени Н. Паганини Михаил Секлер (скрипка). Именно плодотворная работа Интероркестра стала одним из главных аргументов в пользу возобновления Зональных конкурсов республик Средней Азии и Казахстана.

Имя Дюсена Курабаевича Касеинова – Заслуженного деятеля искусств РК, профессора, бывшего министра культуры РК (2003–2004), генерального секретаря организации ТЮРКСОЙ (2008–2022) – одно из ярких и авторитетных в среде представителей творческой интеллигенции Республики Казахстан.

Дюсен Курабаевич десять лет (1987–1997) руководил работой консерватории в должности ректора. На этом посту он внес значительный вклад в совершенствование музыкального образования. Среди прочих инициатив Дюсена Курабаевича было создание в 1989 году Интероркестра. Это была крупномасштабная акция с привлечением как государственной поддержки в лице министерств союзных республик, так и спонсоров – ПСО «АДК» и творческих кооперативов «Рауан» и «Отдых».

Организация Интероркестра стала примером того, что в культурном общении между нашими республиками на смену праздничнo-декадным, массово-фестивальным пришли новые формы живых, коллегиально-творческих контактов. Право и большая ответственность представлять свои консерватории, исполнительские школы своих педагогов, неизбежно возникающий дух соревновательности способствовали профессиональному росту всех студентов – участников проекта. Осенью 1988 года информация о проекте была разослана в вузы всех республик. За месяц до начала репетиций среди студентов в каждой консерватории был проведен конкурсный отбор. Особое внимание придавалось уровню знания оркестровых партий, а у духовиков и оркестровых соло. В январе все отобранные участники приехали в Алма-Ату, где объединенная

комиссия представителей республиканских делегаций, прослушав всех исполнителей, определила составы и рассадку струнных групп, а также распределение по голосам у духовиков. Мне была доверена партия первого кларнета, рядом, на партии первого фагота, сидел Давран Куватов, ныне солист Национального симфонического оркестра Республики Узбекистан.

И началась интенсивная работа. Со струнными группами работали концертмейстеры ведущих коллективов – Заслуженный артист Казахской ССР Рафаэль Хисматуллин, Сагадат Бисенгалиев (Государственный симфонический оркестр Казахской ССР), Петр Данченко (ГАТОБ имени Абая), Анатолий Горновский (Камерный оркестр Гостелерадио Казахской ССР), Алишер Камилов (Камерный оркестр Узгостелерадио, Ташкент), Заслуженный артист Казахской ССР Керимтай Нарбеков. С духовиками занимались такие мастера своего дела как Народный артист Казахской ССР Юрий Клушкин (труба), лауреат Всесоюзного конкурса Кайролла Жумакенов (флейта), педагоги АГК имени Курмангазы доцент Айбек Бектаев (ударные инструменты), Сыдык Салимов (валторна), Александр Федянин (тромбон).

Две недели ежедневных двухразовых репетиций сначала под руководством Валерия Дмитриевича Руттера, а затем приехавшего из Москвы Фуата Шакировича Мансурова принесли радость сотворчества. Знаменитая Симфония №4 Петра Ильича Чайковского заиграла новыми красками, а Пятый скрипичный концерт Вольфганга Амадея Моцарта приобрел первозданную свежесть. Классика звучала во втором отделении, а первое отделение составили произведения композиторов республик-участниц проекта: «Праздничная увертюра» Мурата Бегалиева (Кыргызстан), фортепианный концерт Серика Еркимбекова (Казахстан), «Слава труду» Аваза Мансурова (Узбекистан), «Поэма» туркменского композитора Джерен Курбанклычевой, «Пассакалия и токката» Талапа Сатторова (Таджикистан). Молодые исполнители проникались идеями молодых композиторов, погружались в современную им атмосферу, остро чувствовали специфику национальных традиций каждого народа.

10 февраля 1989 года Молодежный симфонический «Интероркестр-89» впервые выступил перед широкой публикой в Центральном концертном зале Алма-Аты. Концерт прошел с большим успехом, переполненный зал тепло встречал каждое сочинение, каждого солиста или композитора. Затем состоялся двухнедельный гастрольный тур по столицам республик: специальный состав унес музыкантов по маршруту Фрунзе – Ташкент – Душанбе – Ашхабад. И в каждом городе – успех! Ведь ничто так не способствует сплочению как совместные гастроли и совместные выступления, когда за соседними пультами сидят казах и узбек, кыргыз и туркмен. Общий поезд, общий стол, совместно

отмечаемые дни рождения, царившая в оркестре дружеская атмосфера, а главное – совместное творчество!

Через год был собран второй состав Интероркестра, частично обновленный. Со сцены Дворца культуры имени В. И. Ленина, вскоре переименованного в Дворец Республики, звучали знаменитые увертюры «Руслан и Людмила» М. Глинки и «Вильгельм Телль» Дж. Россини, симфоническая картина «Кыз-куу» Т. Кажгалиева, за дирижерским пультом вновь был Ф.Ш. Мансуров. Очень жаль, что всё ограничилось одним концертом, экономические трудности, с которыми столкнулась большая страна, не позволили продолжить удачный культурный опыт. Программа прервалось, чтобы возродится усилиями всё того же Дюсена Курабаевича – генерального секретаря организации ТЮРКСОЙ, собравшей под своё крыло культурные организации тюркоязычных стран.

Когда оркестранты после окончания гастрольного тура 1989 года вылетели домой, вместе с ними летел и Ф.Ш. Мансуров. Молодые музыканты, естественно, захотели получить автограф замечательного дирижера и педагога. И каждому Фуат Шакирович написал в буклете индивидуальные пожелания, с учетом проявленных в ходе репетиций и концертов личностных качеств.

Партию первого тромбона играл тогда молодой преподаватель Канат Ахметов. Он же был инспектором оркестра и даже провел несколько репетиций в качестве дирижера. Деятельность на посту инспектора дала важный опыт администрирования, помогла глубже понять все стороны организации большого творческого коллектива: подготовка рабочего места для музыкантов, распределение мест в гостинице и в поезде, контроль дисциплины. Всё это стало большим подспорьем при организации главного детища Каната Мугиновича – Государственного духового оркестра Республики Казахстан, идеей которого он проникся ещё будучи учащимся Карагандинской средней специальной музыкальной школы-интерната. Сегодня в Государственном духовом оркестре Республики Казахстан, созданном в 1990 году и поныне возглавляемым Заслуженным деятелем Республики Казахстан, профессором, лауреатом международных конкурсов Канатом Ахметовым, успешно работают известные в музыкальном мире именитые музыканты и талантливая молодежь. Это позволяет коллективу постоянно повышать уровень своего профессионализма, завоевывать все более высокие вершины исполнительского мастерства. Ведущий духовой оркестр Казахстана неоднократно участвовал в совместных концертах с подобными коллективами из других стран. Вспоминаются совместные выступления в Саратове в 1992 году с Концертным оркестром духовых инструментов «Волга-Бэнд», созданным по инициативе

Заслуженного деятеля искусств России, профессора Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова Анатолия Селянина. Вспоминается и творческое сотрудничество с коллегами из США на фестивале в Великобритании. Два оркестра из разных частей света звучали как один большой слаженный коллектив.

В «Интероркестре-90» участвовал и воспитанник К. М. Ахметова Мурат Бисенгалиев, прошедший впоследствии школу Государственного духового оркестра Республики Казахстан со дня его основания, многолетний концертмейстер группы тромбонов. В настоящее время Почетный работник культуры РК, лауреат международных конкурсов, доцент кафедры духовых и ударных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы М. К. Бисенгалиев вот уже более 10 лет возглавляет студенческий духовой оркестр КНК имени Курмангазы. Оркестр неоднократно выезжал и выезжает на гастроли по Казахстану и за рубеж, является активным участником всех концертных мероприятий консерватории. Его руководитель щедро делится накопленным опытом с молодыми исполнителями.

Отрадно, что и на организованный нашими коллегами из Узбекистана конкурс-фестиваль «Damli sozlar navosi» приглашены и духовые оркестры из разных стран. На следующих фестивалях было бы прекрасно собрать интернациональный оркестр, организовать совместный тур по странам-участницам, используя уже имеющийся опыт. Общение между студентами и музыкантами разных исполнительских школ взаимно обогатит всех участников форума и станет залогом нашей дружбы и творческого сотрудничества. Укрепление творческих связей, совместная организация культурного досуга, повышение культурного, духовного, эстетического уровня, приобщение к мировому культурному наследию – вот главные цели и задачи интернационального оркестра. Великий Шелковый путь несколько сот лет соединял народы. От Европы через Центральную Азию и Казахстан многими дорогами шел этот караванный путь, который объединял Восток и Запад. Теперь в наших силах проложить культурный Великий путь, который объединит наши народы в наше непростое время.

Игорь ШУБИН
Профессор кафедры «Духовых и ударных инструментов»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,
отличник культуры Республики Казахстан, (г. Алматы, Казахстан)

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ НОТНОГО ТЕКСТА НАИЗУСТЬ

Одним из важнейших этапов работы над музыкальным произведением, является заучивание его текста наизусть. Решение проблемы запоминания нотного материала, стало одной из самых актуальных в музыкальной педагогике и исполнительстве. Знание видов музыкальной памяти, их работы и способов развития, необходимо каждому будущему исполнителю и их преподавателю. Для того чтобы музыкант-исполнитель, выступая перед публикой чувствовал себя на сцене свободно и легко, необходимо знать произведение наизусть, так как исполнение музыкального произведения на память, позволяет сосредоточиться на более выразительном воплощении композиторского замысла и на исполнительской технике.

Во время сценического исполнения игра наизусть, необходима для наличия творческой свободы, что подтверждается исполнительским опытом большинства сложившихся музыкантов - исполнителей. Игра же по нотам, не позволяет исполнителю сосредоточить свое внимание и разграничить его между творческим процессом и нотным текстом.

В связи с этим необходимо развивать и укреплять навыки запоминания музыкального материала, а изучение нотного текста наизусть, должно стать одной из главных задач исполнительской деятельности каждого музыканта.

Подытожив вышесказанное, следует дополнить, что успешное сценическое исполнение музыкального произведения наизусть, является одним из главных критериев оценки выступающего, а стимулирование процесса запоминания учащимися музыкальных произведений, является одним из приоритетных направлений музыкально-преподавательской деятельности педагога.

Цель и задача данной работы – консультативное ознакомление со способами и путями развития музыкальной памяти, использование которых, обеспечат у учащихся устойчивую уверенность в своей музыкально-исполнительской практике.

Основная часть. Каждый из обучающихся игре на музыкальных инструментах, сталкивался с такой задачей как изучение музыкального текста наизусть. Как это можно осуществить в короткий срок и максимально

эффективно? Применив наши теоретические знания и музыкально-исполнительский опыт, попробуем разобраться в этой проблеме.

Для того, чтобы, достаточно правильно разобраться в этом вопросе необходимо иметь понимание, о данной человеку способности к запоминанию музыкального произведения – музыкальной памяти. Хорошо развитая, или врождённая музыкальная память – это быстрое запоминание музыкальных произведений, прочность сохранения, а в дальнейшем предельно точное воспроизведение нотного текста наизусть, даже спустя длительное время после изучения.

Необходимо отметить, что способности к запоминанию нотного текста музыкального произведения, у всех разные, и различаются по быстроте запоминания, устойчивой прочности, длительности и объёму сохраняемого материала, и точности в воспроизведении нотного текста наизусть.

При изучении музыкального произведения на память, в процесс запоминания включаются такие виды памяти как:

1. Слуховая память.
2. Зрительная память.
3. Двигательная, или механическая память.

Это три основных вида памяти, которые дополняются вспомогательными видами: логической и эмоциональной.

Подлежит ли развитию наша способность к запоминанию нотного текста? В следствии проведения научных исследований и исходя из исполнительского и педагогического опыта, становится ясно, что музыкальную память, как и обычную, общечеловеческую память, можно и нужно развивать.

Необходимость развития и совершенствования музыкальной памяти у учащихся, является одной из важнейших задач, в становлении музыканта-исполнителя.

Работа над качественным изучением музыкального текста наизусть, не редко становится сложной и порой непреодолимой задачей. Решение данной проблемы, занимает не последнее место в педагогической деятельности педагогов различных специальностей и продиктована важной ролью музыкальной памяти в исполнительской деятельности.

Здесь необходимо отметить, что музыкальная память, как и иммунные способности организма человека, подразделяются на два вида-врождённую и приобретённую.

В истории музыки, известны случаи феноменальной памяти, данной человеку от природы, которые проявлялись в очень раннем детстве, не имея какого-либо дополнительного развития. Здесь уместно вспомнить Вольфганга

Амадея Моцарта, которому феноменальные способности к запоминанию были даны от рождения.

Основные виды памяти.

Слуховая память. Большинство учащихся, сталкивающиеся с необходимость изучения нотного текста наизусть, пытаются запомнить изучаемое произведение на слух. Такой метод, запоминания нотного материала, срабатывает у тех, кто от природы наделён хорошим музыкальным слухом и имеет хорошую музыкальную память. Данный вид памяти, поддаётся развитию и совершенствованию, для этого нужно выбрать музыкальное произведение, которое вам необходимо выучить наизусть и разбирая его нотный текст, пытаться пропевать мелодию, тем самым запоминая её на слух.

Во время работы над нотным текстом и пропевания его мелодически голосом, происходит развитие внутреннего слуха, в следствии чего вы и совершенствуют свою слуховую память.

Зрительная память. Она же – фотографическая. Изучая нотный текст наизусть, вы смотрите в ноты и как бы фотографируете его своим зрением. Далее, при игре на память, вы зрительно визуализируете себе напечатанный нотный текст, в котором содержится огромное количество нужной информации и мысленно представляете его. В большей степени это касается отдельных эпизодов и сложных мест. Этот вид памяти, будет неплохим помощником в качественном исполнении музыкального произведения наизусть.

Двигательная память. Она же – механическая. Это наиболее часто используемый и очень важный вид памяти, но в то же время не совсем надёжный. При проигрывании виртуозных, или быстрых произведений, наш мозг не в состоянии уловить и запомнить, какие мы исполняем ноты и какова комбинация пальцев, для их воспроизведения. В такие моменты срабатывает двигательная память.

Происходит это во время многократного проигрывания нотного текста, в процессе его изучения.

Как отмечено выше, этот вид памяти не отличается своей надёжностью. Здесь стоит разобрать причины данного момента. Как уже упоминалось, запоминание нотного текста с помощью двигательной памяти, происходит в результате многократного повторения этого нотного текста, во время изучения музыкального произведения, т.е. запоминание этого текстового содержания, основано на выстраивании определённой последовательности пальцевых комбинаций и если в процессе исполнения выпадает одна, или несколько нот, вся выстроенная конструкция начинает разрушаться, что приводит к возникновению текстовых ошибок во время сценического исполнения, или к

полной остановке игры исполнителя. Такой способ изучения нотного текста, весьма сомнителен и приводит к излишнему растрачиванию времени, отведённого для музыкальных занятий на инструменте.

Несмотря на то, что этот вид памяти не совсем прочен, он является достойным помощником, в изучении музыкального произведения и для воспроизведения его по памяти. Далее, следует обратить внимание на дополнительные виды памяти и сделать вывод, так-ли они второстепенны.

Логическая память. Данный вид памяти, в первую очередь зависим от анализа музыкального произведения и связан с пониманием содержания авторского текста, а также творческого замысла композитора. Таким способом запоминания, как правило пользуются профессиональные музыканты и учащиеся, хорошо знающие музыкально-теоретические предметы.

Сложившийся исполнитель, в отличие от новичка, запоминает нотный текст, исходя из проведённого им анализа изучаемого материала.

В чём же заключается данный вид работы?

1. Анализ музыкальной формы произведения.

2. Разбор частей, выделение эпизодов, обозначение кульминационных моментов и сложных технических мест, для последующего их изучения и отработки музыкального текста.

3. Изучение гармонической составляющей и определение наличия модуляций.

4. Изучение фактуры произведения (наличие в тексте гамм, арпеджио, секвенций).

Проанализировать данным способом изучаемое произведение, вам будет гораздо проще запомнить его наизусть.

Эмоциональная память. Вид памяти, на котором основана прочность и качественность запоминания нотного текста.

Как нам известно, многие произведения, являются программными. Примерами могут служить такие циклы музыкальных произведений как:

А. Вивальди «Времена года»;

П. И. Чайковский «Детский альбом»;

Р. Шуман «Юношеский альбом».

Исполняя эти произведения, вы уже представляете себе, какую эмоциональную и художественную нагрузку, заложил в них автор. При воплощении ваших музыкальных представлений, очень важны ассоциации. Например, исполняя crescendo и diminuendo в рамках одной фразы, или одного музыкального предложения, когда есть эмоциональный подъём и спад, могут возникнуть ассоциации с волнами.

Конечно же, у каждого из нас могут быть совершенно другие и разные представления. Но именно они, помогают нам разнообразить эмоциональный настрой при исполнении того, или иного произведения, раскрывая его художественный замысел максимально ярко. То, что во время исполнения вызывает эмоции, запоминается с лёгкостью, быстро и надолго.

Обобщая всё вышесказанное, подведём итог - каждый музыкант, обладая своими собственными способностями, будет опираться на более удобный для него вид памяти, но что бы процесс работы над изучением нотного текста наизусть был наиболее эффективен, а выучивание наизусть прошло значительно быстрее и продуктивнее, предлагается опираться на основные правила:

Выводы:

1. Работая над музыкальным произведением, очень важно всматриваться в текст, зрительно фотографируя его. При дальнейшем воспроизведении его наизусть, представляйте перед собой эту страницу.

2. Вслушивайтесь в мелодию, мысленно запоминая её, после чего необходимо воспроизвести её без инструмента, своим голосом.

3. Заучивая нотный текст наизусть, нежелательно запоминать все произведение полностью. Необходимо и полезно запомнить отдельные небольшие фрагменты, в дальнейшем объединяя их между собой.

Учите произведения фразами и музыкальными предложениями, проигрывая текст в медленном темпе, отслеживая движение пальцев своих рук, тем самым запоминая последовательность исполнения музыкального текста.

Игра в медленном темпе, полезна и эффективна для более точного запоминания, а в последующем исполнения музыкального произведения на память.

4. Так же важно определить для себя опорные точки, это могут быть фразы, предложения, каденции, проигрыши аккомпанемента, то есть те места, с которых вы с лёгкостью сможете возобновить своё исполнение после того, как забыли текст.

5. Следующий очень важный момент - работать над музыкальным произведением, следует начинать в медленном темпе, постепенно увеличивая его по мере запоминания текста.

6. Во время занятий на инструменте, целесообразно совмещать работу над развитием памяти, с упражнениями для развития точности интонирования, уделяя повышенное внимание работе над мелодичными, напевными произведениями, наполненными основными типами музыкальной выразительности, вошедшими в инструментальную музыку из вокального искусства.

7. Занятия должны быть систематическими с регулярными повторениями выученного материала.

8. Запоминать нотный текст, следует фразами и предложениями. При допущении ошибки, необходимо повторить сыгранную фразу, желательно в более медленном темпе, не возвращая к началу произведения.

9. И в заключение этого перечня рекомендаций, самый главный совет – разбирая и изучая новое произведение, вы играете по нотам, тем самым запоминаете мелодическую и гармоническую составляющую музыкального текста.

После того, как вы будете в состоянии воспроизвести нотный текст на память, пропевая его голосом, уберите ноты и пытайтесь играть музыкальные фразы изучаемого произведения на инструменте.

Используя слуховое восприятие и слуховой контроль, умение слушать себя, находить появившиеся неточности и устранять их, является одним из главных условий качественной самостоятельной работы.

Использование навыков слухового контроля, в процессе работы над произведением, обеспечивают сохранность точного воспроизведения нотного текста. Для развития этих навыков, необходимо постоянно находиться в состоянии высокой степени внимания и осознанности его направленности. Здесь необходимо отметить, что отсутствие слухового контроля – является серьёзной проблемой с запоминанием текста. В связи с этим, возникает необходимость развития навыков подбора музыкальных произведений по слуху.

При каждом проигрывании музыкального текста наизусть, необходимо произвести анализ своей игры – запомнить, где были ошибки, а впоследствии вернуться к изучению нотного материала и проработать эти места отдельно. Для того, чтобы более успешно проанализировать свою игру, для записи своего исполнения, пользуйтесь диктофоном, после чего вы сможете прослушать свою запись и отследить, в каких местах у вас были неточности.

При изучении музыкального произведения наизусть, важное значение имеет первый этап освоения нотного текста, когда при разборе необходимо внимательно и грамотно прочитать все детали текста, все обозначения. Необходимо выработать в себе привычку точности читки исполняемого произведения, воспринимая все детали текста как выражение определенного содержания. Поэтому следует отказаться от распространенной практике разбора, когда сначала учащийся учит ноты, а затем «вкладывает» в них смысл.

Не следует выстраивать свои повседневные занятия на основе многократных и однообразных повторений разучиваемого произведения. В

результате такого заучивания нотного текста, его исполнение будет лишено осмысленности и художественности.

Одним из положительных факторов работы над изучением нотного текста на память, является наличие увлеченности творческого процесса, которая делает повседневную работу интересной и продуктивной. Самостоятельная работа должна быть не только осмысленной, но и достаточно эмоциональной.

Так же необходимо отметить, что быстрота и точность запоминания музыкального произведения, тесно связаны с рациональным распределением количества повторений изучаемого текста во времени. Выучив определённый объём нотного текста, необходимо его повторение в последующие дни. Для лучшей продуктивности в работе над музыкальным произведением, необходимо выстроить временной баланс, между учёбой и отдыхом и определить для себя лучшие часы для запоминания.

Заключение. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что развитие музыкальной памяти, подразумевает использование комплекса мер, когда в процессе задействованы зрительные, двигательные, слуховые, логические способности исполнителя. Все вышеперечисленные рекомендации и советы, способны стать хорошими помощниками в углубленном прочтении авторского нотного текста и изучении его наизусть.

Использованная литература:

1. Алексеев А. Д. Основы исполнительского искусства. -М.: «Музыка», 1986. – 256 с.

2. Баренбойм Д. Музыка – это всё: Размышления и воспоминания. -СПб.: «Амфора», 2009. – 288 с.

3. Выготский Л. С. Психология искусства. -М.: «Искусство», 1965. –348 с.

4. Зуева Н. А. Музыкальная память: теория и методика развития. -М.: «Музыка», 2012. – 176 с.

5. Калмыкова З. И. Психология запоминания. -М.: «Педагогика», 1981. – 240 с.

6. Мартынов И. А. О музыкальном мышлении. -М.: «Музыка», 1983. –214с.

7. Медушевский В. В. Исполнитель и музыкальный текст. -М.: «Композитор», 1993. – 144 с.

8. Печникова И. В. Работа над музыкальной памятью пианиста: Методические рекомендации. -СПб.: «Лань», 2015. – 120 с.

9. Clates M. Music and Memory: The Role of Mnemonics in Learning Music. -Oxford: Oxford University Press, 2000. – 192 p.

10. Швейцер А. Музыкальное восприятие и исполнительство. -М.: «Советский композитор», 1976. – 212 с.

Zulfiye EDEMOVA
R. Glier nomidagi Respublika ixtisoslashtirilgan musiqa maktabi
“Damli va zarbli cholg‘ular” bo‘limi fleyta sinfi o‘qituvchisi

REYNGOLD GLIER IJODIDA DAMLI MUSIQA CHOLG‘ULAR UCHUN ASARLAR TAHLILI

Musiqa san’ati insonning his-tuyg‘ularini, ichki kechinmalarini va hayot haqidagi tasavvurlarini aks ettirishda cheksiz imkoniyatlarga ega. Ayniqsa, damli cholg‘ular o‘zining boy tembri, kuchli dinamikasi va emotsional ta’siri bilan musiqiy asarlar qiyofasini shakllantirishda muhim ahamiyat kasb etadi. Bu cholg‘ularni mukammal o‘zlashtirish va ular uchun mos asarlar yaratish esa kompozitorlardan chuqur bilim va san’atga fidoyilikni talab qiladi.

Reyngold Glier bu borada o‘z davrining yirik namoyandalaridan biri bo‘lib, uning ijodi musiqiy madaniyat rivojida o‘chmas iz qoldirgan. Glier musiqasida klassik va romantik an’analar uyg‘unlashgan bo‘lib, u yaratgan damli cholg‘ular uchun asarlar musiqa san’atining murakkab va betakror asarlaridan hisoblanadi. Glierning bu sohadagi ijodi faqatgina musiqiy ijod emas, balki cholg‘ularni ijodiy imkoniyatlarini kashf qilish, ularning yangi ohanglarini yaratish va ijrochilikni rivojlantirishga yo‘naltirilgan san’at namunasi sifatida ko‘riladi [4].

Bu maqola orqali biz Reyngold Glier ijodida damli musiqa cholg‘ulari uchun yaratilgan asarlarning chuqur tahlilini amalga oshiramiz va ularning musiqa olamidagi o‘rnini anglashga harakat qilamiz. Har bir ohang, har bir nota orqali kompozitor qanday ma’nolarni yetkazmoqchi bo‘lganini tushunishga, uning ijodiy yo‘nalishini anglashga urinib ko‘ramiz. Axir musiqiy asarlar ham inson qalbiga yozilgan tarix, esdalik va hissiyotlar yig‘indisidir. Reyngold Glier ijodi esa buni isbotlovchi yorqin namuna sifatida namoyon bo‘ladi.

Reyngold Glierning ijodi davomida uning diqqati asosan cholg‘ularning texnik va ifodaviy imkoniyatlarini kengaytirishga qaratilgan edi. Ayniqsa, damli musiqa cholg‘ulari uchun yaratilgan asarlari uning musiqiy iste’dodi va novatorlik salohiyatini yaqqol namoyon etadi. Glierning bu yo‘nalishdagi asarlari nafaqat musiqachilar repertuarini boyitgan, balki bu cholg‘ularning yangi jihatlarini kashf qilishda muhim rol o‘ynagan.

Glierning asarlarida cholg‘ularning har biri o‘z ovoziga ega bir qahramon kabi o‘ynaydi. Masalan, uning “Damli kvartet” asarida har bir cholg‘u o‘ziga xos partiyaga ega bo‘lib, ular o‘zaro murakkab ohangda uyg‘unlashadi. Bu asar nafaqat ijrochilik mahoratini talab qiladi, balki cholg‘ularning o‘zaro muvozanatini ta’minlashda musiqachilarning chuqur muloqotini ham zarur qiladi. Ayniqsa,

fortissimo va pianissimo oralig‘idagi o‘tishlar orqali Glier musiqasida dinamik kontrast va dramatizm kuchayadi.

Glierning boshqa bir mashhur asari – damli cholg‘ular uchun “Serenada” esa bu turdagi cholg‘ularning yengil va ifodaviy imkoniyatlarini aks ettiradi. “Serenada”da lirika, mazmuniy boylik va melodiyaning nozikligini birlashtirish orqali u tinglovchiga o‘ziga xos hissiy olamni ochib beradi. Bu asar davomida cholg‘ular o‘rtasidagi dialog, ularning musiqiy iboralarda javob qaytarishi Glier musiqasini tinglashni zavqli bir sayohatga aylantiradi [6].

Glierning barcha asarlarida cholg‘ular imkoniyatlarini o‘rganishga bo‘lgan e’tibor ko‘zga tashlanadi. U har bir cholg‘uni o‘ziga xos ovozli bo‘yoqlar palitrasi sifatida ko‘radi va ulardan to‘liq foydalanishga harakat qiladi. Bu esa uning asarlarini ijrochilar uchun qiyin, ammo bir vaqtning o‘zida maftunkor qiladi. Glierning asarlari bugungi kunda ham musiqiy ta’limda pedagogik ahamiyatga ega bo‘lib, ularning texnik murakkabligi musiqachilarni rivojlantirishda muhim o‘rin tutadi. Reyngold Glier ijodi orqali musiqaning yangi ufqlari ochildi, uning asarlari esa cholg‘ular repertuarini boyitish va ijodiy imkoniyatlarni kengaytirishdagi muhim qadamlardan biri bo‘ldi. Bu asarlar nafaqat san’atni boyitadi, balki ijrochilarga musiqiy daho bilan muloqot qilish imkonini beradi.

Reyngold Glier ijodi haqida yozilgan adabiyotlar uning musiqiy merosi, uslubiy xususiyatlari va cholg‘ular uchun yaratilgan asarlarini har tomonlama yoritishga qaratilgan. Bu adabiyotlar Glierning ijodiy faoliyatini tarixiy kontekstda o‘rganish, uning musiqa janrlari va cholg‘u repertuariga qo‘shgan hissasini tahlil qilishda muhim ahamiyat kasb etadi [1].

Glierning ijodi haqidagi adabiyotlar orasida asosan uning kompozitorlik faoliyati, musiqiy tilining rivoji va cholg‘ular uchun yaratilgan asarlarning tahliliga bag‘ishlangan monografiyalar va maqolalar alohida o‘rin tutadi. Tadqiqotlarda Glierning XIX asr oxiri va XX asr boshidagi rus musiqiy madaniyati bilan bog‘liqligi, uning klassik va romantik an’analarni uyg‘unlashtirgan uslubi haqida ko‘plab muhim ma’lumotlar berilgan. Masalan, uning damli musiqa cholg‘ulari uchun yozilgan asarlari innovatsion yondashuvlari va texnik imkoniyatlarni kengaytirishga qaratilganligi bilan yuqori baholangan.

Adabiyotlarda Glier ijodining pedagogik ahamiyati ham keng yoritiladi. Ayniqsa, uning cholg‘u ijrochiligi rivojida muhim o‘rin tutgan asarlari haqida so‘z yuritilgan. Glierning musiqiy asarlarini tahlil qiluvchi tadqiqotchilar uning kompozitsion texnikasini, melodik rivojlanishini va cholg‘u imkoniyatlaridan foydalanish borasidagi mahoratini alohida ta’kidlaydi. Bu asarlar nafaqat ijrochilik mahoratini oshirish, balki musiqiy tarbiya jarayonida ham muhim metodik material sifatida xizmat qiladi [3].

Shuningdek, Glier asarlarini xorijiy tadqiqotchilar tomonidan tahlil qilingan maqolalar ham diqqatga sazovordir. Ularda uning cholg‘u repertuariga bo‘lgan yondashuvi, musiqasidagi milliylik va xalq ijodiyoti elementlarining aks etishi o‘rganiladi. Bu jihatlar uning musiqiy merosini nafaqat rus, balki xalqaro miqyosda ham yuqori baholashga olib kelgan.

Adabiyotlarni o‘rganish jarayonida Glier ijodi to‘g‘risidagi fikrlarning turli xil yondashuvlar va tadqiqotchilar nuqtayi nazaridan ko‘rib chiqilishi, uning ijodiy merosining chuqur tahlil etilishi katta ahamiyatga ega. Tadqiqotchilarning ishlari Glier musiqasini to‘laqonli anglash va uning cholg‘ular uchun yaratgan asarlarining musiqiy dunyodagi o‘rni va ahamiyatini yanada chuqurroq tahlil qilish imkonini beradi. Adabiyotlar Glier ijodini o‘rganish jarayonida muhim manba bo‘lib, ular orqali biz kompozitorning cholg‘u ijrochiligi va musiqiy pedagogikada qoldirgan izlarini ko‘rib chiqamiz. Bu adabiyotlar Glier musiqasining ahamiyatini keng ommaga tushuntirish va uning asarlaridan samarali foydalanishni ta’minlashda beqiyos rol o‘ynaydi.

Reyngold Glierning ijodi nafaqat musiqa san’ati, balki cholg‘u ijrochiligining rivojlanishida ham beqiyos ahamiyatga ega. Uning asarlarida har bir cholg‘u o‘z ovoziga ega mustaqil ijrochi sifatida gavdalanadi, shu bilan birga, ular umumiy musiqa matnining ajralmas qismi sifatida uyg‘unlashadi. Bu yondashuv, ayniqsa, damli musiqa cholg‘ulari uchun yaratilgan asarlarda yaqqol namoyon bo‘ladi. Muhokama jarayonida Glier musiqasining texnik murakkabligi va ifodaviy boyligi uning cholg‘u ijrochiligi va musiqa madaniyatiga qo‘shgan ulkan hissasini ochib beradi [5].

Glierning asarlari ijrochilarni musiqiy tafakkur va texnik mahoratni birlashtirishga undaydi. Masalan, uning “Damli kvartet” asarini tahlil qilganda, cholg‘ularning murakkab dialogi va dinamik o‘tishlari ijrochilardan nafaqat texnik imkoniyatlarni o‘zlashtirishni, balki musiqiy muloqotni chuqur tushunishni talab qiladi. Bu nafaqat musiqa ijrochiligini yuksak darajaga olib chiqadi, balki ijrochilar o‘rtasidagi jamoaviy ishlash ko‘nikmalarini rivojlantiradi.

Shuningdek, Glierning musiqasida milliy an’analar va xalq ijodiyotining elementlari yaqqol aks etadi. Bu elementlar asarlarga o‘ziga xoslik bag‘ishlaydi va ularni nafaqat professional musiqachilar, balki keng omma uchun ham qiziqarli qiladi. Ayniqsa, uning folklor uslubida yozilgan melodiyalari orqali tinglovchi cholg‘ularning ifodaviy imkoniyatlarini his qilishi mumkin. Bu Glierning musiqiy tilini boyitishdagi ijodiy yondashuvini namoyish etadi.

Glierning cholg‘u asarlaridagi muhim jihatlardan biri ular nafaqat ijrochilikni, balki ta’lim jarayonini ham boyitishidir. Uning musiqasi o‘quvchilar uchun texnik va ifodaviy murakkablikni yengishga yordam beradigan mukammal pedagogik material

sifatida xizmat qiladi [2]. Damli cholg‘ular uchun yozilgan asarlar nafaqat ularning texnik imkoniyatlarini namoyish etadi, balki yosh musiqachilarga musiqiy jarayonning estetik go‘zalligini his qilish imkonini beradi.

Muhokama davomida Glierning musiqiy merosi cholg‘u ijrochiligi uchun yangi yo‘nalishlarni kashf etgani ma’lum bo‘ladi. U yaratgan asarlar orqali musiqachilar o‘z imkoniyatlarini sinovdan o‘tkazish va o‘zlarini yangi bosqichga olib chiqish imkoniyatiga ega bo‘ldilar. Glierning musiqiy yondashuvi ijodiy jarayon va texnik innovatsiyalarni birlashtirishning yorqin namunasi sifatida zamonaviy musiqachilar va pedagoglar uchun ham dolzarb ahamiyatga ega bo‘lib qolmoqda. Glierning ijodida amalga oshirilgan yondashuvlar musiqiy cholg‘u asarlarini yanada boyitishga, yangi ijodiy izlanishlar uchun poydevor bo‘lishga xizmat qiladi. Bu asarlar musiqiy ijrochilik va ta’lim jarayonida ahamiyatini yo‘qotmaydi, aksincha, avlodlar o‘rtasidagi musiqiy aloqa sifatida saqlanib qoladi.

Reyngold Glier ijodi musiqiy san’atning cheksiz imkoniyatlarini kashf etgan, yangi ufqlarni ochgan betakror merosdir. Uning cholg‘ular, xususan, damli musiqa cholg‘ulari uchun yaratgan asarlari musiqiy ifoda imkoniyatlarini kengaytirish, ijrochilik mahoratini yuksaltirish va musiqiy ta’limni rivojlantirishda muhim ahamiyatga ega. Glier musiqasi tinglovchiga nafaqat estetik zavq bag‘ishlaydi, balki cholg‘ularning texnik va emotsional imkoniyatlarini qayta kashf etishga undaydi.

Glier asarlarida cholg‘ularning texnik jihatlari chuqur o‘ylangan bo‘lib, ular nafaqat ijrochilik murakkabligini oshiradi, balki musiqachilarga o‘z ijro mahoratini oshirish imkonini beradi. Har bir cholg‘u asarida Glierning o‘ziga xos kompozitsion yondashuvi namoyon bo‘ladi: bu cholg‘ularni faqat bir vosita sifatida emas, balki musiqiy qahramon sifatida ko‘rishdir. Bu yondashuv uning asarlarini nafaqat ijrochilar, balki tinglovchilar uchun ham zavqli va o‘ziga xos qiladi.

Glierning ijodi musiqiy pedagogika uchun ham katta ahamiyatga ega. Uning asarlari yosh musiqachilarni texnik jihatdan o‘stirish, ularning musiqiy tafakkuri va his-tuyg‘ularini rivojlantirish uchun muhim pedagogik material sifatida xizmat qiladi. Bu asarlar orqali talabalar nafaqat cholg‘ularni o‘zlashtirishni, balki musiqiy asarning mohiyatini chuqur tushunishni ham o‘rganadilar.

Reyngold Glier asarlari musiqiy madaniyatning tarixiy rivojlanishida yangi yo‘nalishlarni belgilab berdi. U cholg‘u musiqasini estetik va texnik jihatdan boyitdi, yangi janrlar va shakllar kashf etdi. Bu asarlar zamonaviy musiqa olamida ham o‘z dolzarbligini yo‘qotmagan holda, ijrochilar va pedagoglar uchun ilhom manbayi bo‘lib qolmoqda.

Xulosa qilib aytganda, Reyngold Glierning musiqiy merosi bu – ijodkorlik, san’atga fidoyilik va texnik mukammallikning ajoyib uyg‘unligi. Uning cholg‘ular uchun yozgan asarlari nafaqat o‘z davri, balki zamonaviy musiqa san’ati uchun ham

betakror ahamiyatga ega bo‘lib, musiqachilarni yangi cho‘qqilarni zabt etishga da’vat qiladi. Bu ijod namunalari musiqaning cheksiz imkoniyatlari borligini isbotlaydi va musiqiy san’atning abadiyligini yana bir bor tasdiqlaydi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Glier R. Damli cholg‘ular uchun asarlar to‘plami. -Moskva: “Музыкальная литература”, 1955.
2. Kreyn H. Reinhold Glière: His Life and Works. -London: Cambridge University Press. 1987.
3. Svetkov A. Damli cholg‘ular ijrochiligida Gliyer merosi. -Moskva: Ijrochilik san’ati akademiyasiб 2001.
4. Fayzullayev A. O‘zbekiston musiqa san’atida cholg‘ular repertuari rivoji. -Toshkent: “Fan va texnologiya”, 2010.
5. Shou J. Exploring Glière’s Chamber Works. -New York: “Oxford University Press”, 2015.
6. S. Sobirov. Damli cholg‘ularni o‘rgatishda metodik yondashuvlar. -Toshkent: O‘zbekiston musiqashunoslik jamiyati, 2020.

Эркин ЮСУПОВ
Профессор, заведующий кафедрой медных духовых инструментов
Московской Государственной консерватории
имени П. И. Чайковского, солист Большого театра России

ТРОМБОН. СОЗДАНИЕ, СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Первые упоминания о прототипе тромбона появились у ревних Римлян. В описаниях воинских походов, упоминались «букцины», металлические трубы, в форме латинской буквы S, напоминающую контур современного тромбона,но без подвижной части(кулисы).

Долгое время тромбон использовался только в военном деле. Старинные мастера делали его раструб в форме голов дракона или льва,что в сочетании с громким звуком наводило ужас на войско противника.

До появления подвижной части-кулисы, тромбон был просто разновидностью трубы ,более крупного размера. При раскопках Помпей в 1738 году были найдены подобные инструменты в богато украшенных футлярах и с золотыми мундштуками.

Также упоминался похожий инструмент и в быт описаниях Арабского Востока. Там описывается прямая, большая металлическая труба, имеющая арабское название «сурме». После завоевания арабами Средней Азии в VII веке

,этот инструмент попал туда, и получил тюркское название «карнай», в переводе означающий «флейта для глухих».

Латинские корни слова «букцина» перекочевало в старо французский, как buisine и древне германский, как busanne, busaun, и позже превратилось в современное немецкое название тромбона- pozaune.

В 1240 году по Приказу Короля Фридриха II произошло разделение духовых инструментов на высокие и низкие. Тромбоном стала называться большая низкая труба (дословно «трубища», производное от tromba). И упоминания тромбона в западноевропейских монастырских летописях, подразумевало басовую трубу. Первые тромбоны с выдвижным цугом появились на рубеже XIV–XV веков и получили французское название saquebute (от глаголов sacquer тащить и bouter толкать). С этого времени ,тромбон становится одним из первых медных духовых инструментов,который может исполнять помимо обертоновых звуков,хроматический звукоряд. Это способствует его популярности, как инструмента для светской и духовной музыки. Нюренбергский мастер Ганс Нейдель младший создаёт целое семейство сакбутов (консорт), который строился по принципу хора-были созданы сопрановый, альтовый, теноровый и басовый инструменты, которые на долгое время закрепились в Западноевропейской музыки. Тромбоновый консорт, располагаясь на церковных хорах, своим мягким звучанием дублировал хор во время мессы. При дворах европейской знати существовали большие и малые инструментальные капеллы, где широко использовался тромбон. В Европе был очень популярен странствующий менестрель Бартоломео Тромбончини, который в совершенстве владел этим непростым инструментом. Для тромбона писали Габриэли, Михаэль Гайдн, Леопольд Моцарт, Георг Телеман, Георг Кристоф Вагензейль, Иоганн Георг Альбрехтсбергер и многие другие композиторы того времени. Часто тромбон использовался в так называемой «Башенной музыке». За неимением у большинства жителей средневекового города часов, весь распорядок дня строился посредством сигналов духовых инструментов с главной башни . У немецкого композитора Ганса Шпеера есть специальные сонаты для башенной музыки для квартета и для трио тромбонов. Гендель, служивший придворным композитором английского двора, также использовал тромбоны в своей, исполняемой на открытом воздухе «Музыке на воде» и «Музыке фейерверков».

О. Лассо и М. Преториус в конце XVI века формируют состав большого инструментального консорта, в состав которого, наравне со скрипками, виолами, флейтами ,цинками и бомбардонами, входит трио тромбонов. Также европейские мастера продолжают совершенствовать конструкцию тромбона.

В Германии тромбоны производятся такими мастерами, как Э. Шнитцер, К. Линдер, Г. Эхе. В Италии производство тромбонов было налажено в Болонье и Венеции. Некоторые экземпляры того времени хранятся в музейных коллекциях .

В XVII веке тромбоны начинают использовать в оперной музыке, а чуть позже и в симфоническом оркестре. Подъем итальянского оперного искусства XVII века потребовал введения в оперный оркестр новых тембров. К. Монтеверди ввёл тромбоны и трубы в партитуру своей оперы «Орфей» в 1607 году, и окончательно закрепил их в составе оперного оркестра. В характерных торжественных, трагичных или скорбных эпизодах, при выходе царей, злодеев или героев, композиторы стали использовать звучание группы тромбонов. Период позднего барокко традиционно представлен творчеством И. С. Баха и Г. Генделя. В церковных кантатах Бах, согласно сложившейся традиции, дублирует тромбонами хоровые голоса. Гендель, помимо инструментальной музыки, использует тромбоны в своих ораториях «Самсон» и «Израиль в Египте».

Музыкой барокко завершается период истории тромбона, как инструмента, активнее всего использующегося прежде всего в ансамблевой музыке. Полифонический склад музыки постепенно уступает гомофонно-гармоническому, и как следствие, роль и функция тромбона композиторами пересматривается. Так же, к этому времени конструкция тромбона полностью совершенствуется, и до сегодняшних дней практически не меняется. В первой половине XVIII века тромбон чаще всего используется в сольной и ансамблевой музыке. Участие его в симфоническом оркестре ограничивается оперными постановками. Одной из причин редкого использования группы тромбонов в симфонической музыке того времени, являлась ее тембровая неоднородность. Во Франции в начале XVIII века в группе использовали часто два теноровых и один басовый тромбон, а в Германии один альтовый, один теноровый, один басовый тромбон. Звук альтового тромбона из-за особенностей конструкции не обладал большим звуком и богатством обертонов, а звук басового тромбона был гораздо плотнее и массивнее звука своего тенорового собрата, и при отсутствии должной квалификации исполнителей, группа звучала довольно «пестро». Также тромбоны не включались в малые составы венских классиков по причине своего динамического превосходства. Глюк, введя в свой оркестр тромбоны, прежде всего руководствовался своим принципом оркестровки, то есть, чем больше интереса и пафоса в контексте действия, тем больше используется инструментов в партитуре.

Окончательно состав духовой группы во времена Венских классиков сформировался в Мангейме. Огромная динамическая палитра Мангеймского оркестра произвела на многих из них большое впечатление. И последним штрихом было добавлением Л. В. Бетховеном к этому составу группы тромбонов, используемых композитором в знаменитой Пятой симфонии. Й. Гайдн мастерски использует возможности тромбона в своей оратории

«Сотворение мира». В симфонической музыке Моцарта тромбон используется нечасто, но благодаря своему тембру, уже несёт смысловую нагрузку. Соло тенорового тромбона в «Реквиеме» изображает звук труб Страшного суда.

А в операх Моцарта наоборот, тромбон используется автором часто: В «Волшебной флейте» Зарастро поёт в сопровождении тромбонового хорала, в «Дон Жуане» Компндор появляется под аккорды тромбонов, в «Идоменее» тромбоны подчеркивают торжественность пения жрецов.

В состав оркестра парижской оперы тромбон был введён в 1773 году. До этого во Франции он преимущественно использовался в больших духовых оркестрах, которые звучали на открытом воздухе. Выразителем ранней романтической эстетики в музыке был Г. Берлиоз. В своём «Большом трактате об инструментовке», он описывает тромбон, как подлинного главу рода эпических духовых инструментов, которому свойственно благородство и величие, который обладает всеми серьезными и сильными интонациями музыкальной поэзии. В его «Реквиеме» используется двенадцать тромбонов. Особого внимания заслуживает «Траурно-Триумфальная симфония» французского композитора, особенно ее вторая часть, где сольный тромбон несёт функцию оратора, произносящего траурную речь. Мастерство композитора сделала этот образ очень ярким и трагичным. Мне неоднократно доводилось в качестве солиста исполнять это произведение, и всегда оно пользовалось у публики большим успехом.

Ф. Шуберт в своих поздних симфониях использует тромбоны как сложившийся элемент оркестра. Хорал тромбонов из «Рейнской симфонии» считается одним из ярчайших образцов использования инструмента в романтической музыке.

Группа тромбонов Р. Вагнера ничем не отличалась от традиционных составов, единственно, после «Риенци», он полностью отказался от альтового тромбона.

В своей музыке он часто использовал категоричный унисон тромбонов, что очень хорошо отражено в Хоре Пиллигримов из «Тангейзера», вступления к третьему акту «Лоэнгрина», и грандиозном «Полёте Валькирий».

Дальнейшая эволюция Вагнеровского стиля в творчестве Г. Малера и Р. Штрауса существенной революции в группу тромбонов также не внесла, разве что партии тромбона стали более выразительными и сложными, с широким спектром динамических оттенков. История русского тромбона на начальном этапе отличается от западного. Если европейская традиция вышла из церковной музыки, то в Русской духовной музыке тромбон не использовался вообще, а светское музицирование до XVII века опиралось на народные инструменты. Впервые тромбоны были привезены в Россию в 1672 году по приказу царя Алексея Михайловича. Петру I во время его путешествия по Германии тоже понравился звук тромбона, и при его дворе эти инструменты тоже были. Русский театральный оркестр конца XVII, начала XVIII веков был точной копией итальянского оркестра того времени. Единственной особенностью было объединение классического оркестра с традиционно русским роговым оркестром, но оно было настолько органичным, что служивший при русском дворе итальянский композитор Дж. Сарти ,использовал это сочетание в своих произведениях.

Одним из ярчайших произведений О. Козловского являлся «Реквием», где функцию низкой меди нёс на себе роговой оркестр, но после 1826 года деятельность роговых оркестров в России была полностью прекращена, и в третьей редакции этого произведения, его заменили группой тромбонов. Более смело уже тромбон использует К. Кавос. В его «Иване Сусанине», “Керим Гирее», “Зефире и Флоре» используются три тромбона и офиклеид.

Дальнейшее широкое использование тромбона происходит в оркестре М. Глинки, созданного на примере французского оркестра до берлиозовской эпохи и оркестра венских классиков. Композитор использует тромбоны в своей оперной музыки для того, чтобы усилить моменты торжества или драмы, для усиления национального колорита в массовых сценах. Будучи солистом оркестра Большого театра России, неоднократно исполнял оперы Глинки, и могу сказать, что партии тромбона в них довольно сложны, и требуют от исполнителя большого мастерства.

П. Чайковский использует в своём творчестве тромбоны, как линейное развитие какого-либо образа на протяжении всего произведения, при этом широко используя их тембральные и динамические оттенки. М. Мусоргский в своих оркестровках использовал тромбоны, как «одну из самых ярких красок оркестра». Очень глубоко понимал специфику тромбона Н. А. Римский-Корсаков. Во время работы над своим «Концертом для тромбона», он сам на нем занимался, чтобы глубже понять природу инструмента. А в его операх и симфонических произведениях тромбону отведена огромная роль, которая

позволяет делать музыкальные образы композитора более яркими и насыщенными.

Далее традицию Римского-Корсакова подхватил И. Стравинский, только сместив акценты в сторону ритмической составляющей. С. Прокофьев экспериментировал на грани предельных регистровых возможностей тромбона(«Огненный ангел», «Симфония номер 6»). Творчество же Д. Шостаковича доказало, что звучание группы тромбонов может быть не только мощным и грозным, а также просветленно-легким, с элементами мелодекламации.

Традиции заложенные в XIX–XX веках педагогами Санкт-Петербургской консерватории П. Волкова, В. Кузнецова Е. Рейхе и педагогами Московской консерватории А. Борком и В. Блажевичем, являются сегодня незыблемым фундаментом русского тромбонового исполнительства. Продолжателями этих традиций являются выдающиеся советские и российские педагоги и исполнители В. Венгловский, В. Сумеркин, В. Баташев, К. Ладилов, И. Яковлев, М. Игнатьев, Э. Юсупов, А. Старков.

Ilyos QUVATOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Orkestr dirijyorligi” kafedrasi dotsenti

DAMLI CHOLG‘ULAR IJROCHILIK SAN’ATIDA INNOVATSIYA VA AN’ANALAR

Madaniyat va san’at, xususan, musiqaning rivojlanishining yana bir muhim bosqichi O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2022-yil 2-fevraldagi “Madaniyat va san’at sohasini yanada rivojlantirishga doir qo‘shimcha chora-tadbirlar to‘g‘risida”gi PQ-112-son qaroridir. Ushbu qarorda musiqaning har bir yo‘nalishi, ta’lim bosqichlariga urg‘u berilgan. “Sayyoramizda turli kelishmovchilik va qarama-qarshiliklar, urush va nizolar avj olgan tahlikali zamonda, odamzot tobora o‘z dunyosiga o‘ralib borayotgan bir sharoitda musiqa insonga insonligini eslatib, uning qalbida kelajakka umid va ishonch uyg‘otadi”[22].

Musiqa san’atining paydo bo‘lishi va uning aniq kuni haligacha mavhum bo‘lib qolmoqda. Musiqaning kelib chiqishi haqidagi savollar, shubhasiz, doimgidek ochiq qolmoqda.

[22] Prezident Shavkat Mirziyoyevning “Sharq taronalari” o‘n ikkinchi xalqaro musiqa festivalining ochilishiga bag‘ishlangan tantanali marosimdagi tabrik so‘zidan.

Keling, “an’ana” tushunchasiga murojaat qilaylik. Lotin tilidan tarjima qilingan “tradition” so‘zi “an’ana”, “odat” degan ma’noni anglatadi. “Tradere” – “transfere” fe’li ham faol ishlatilgan. Bu so‘z moddiy harakatni anglatadi – obyektni bir kishi tomonidan boshqasiga o‘tkazish. Ammo asta-sekin u boshqa nomoddiy harakatlarni, masalan, ba’zi ko‘nikmalar va ko‘nikmalarni uzatishni ochib bera boshladi. Hozirgi vaqtda “an’ana” atamasi turli xil tarixiy marosimlar, odatlar, g‘oyalar, ijtimoiy va siyosiy faoliyat ko‘nikmalari sifatida talqin qilinmoqda, ular avloddan avlodga o‘tib, ijtimoiy munosabatlarni tartibga soluvchi vazifasini bajaradi[23].

Madaniyatdagi urf-odatlar yoki madaniy urf-odatlarga kelsak, bu – rivojlanish davrida ma’lum xalqlar tomonidan to‘plangan axloqiy va estetik tajriba. Bular xalq ijodiyotining ma’lum janrlarida va keyinchalik san’atda odamlar tomonidan ishlab chiqilgan ko‘nikma va ko‘nikmalardir. Shu nuqtai nazardan “an’ana” atamasi ijtimoiy munosabatlarni madaniyat va san’at nuqtai nazaridan ko‘rib chiqishga imkon beradi.

Musiqiy ta’lim va musiqiy faoliyat bu – ijodiy jarayon: faqat ijodkorlik bizni muvaffaqiyatga olib borishi mumkin. Ammo oldinga siljish faqat oldingi ijobiy tajribalar asosida mumkin. Insoniyat tarixi shuni isbotladiki, bugungi kunda faqat an’analarni saqlab qolish bilan cheklanib bo‘lmaydi, ularni ijodiy rivojlantirish kerak: har qanday an’ana, agar u ijodiy rivojlansa va vaqt talablariga javob bersa, taraqqiyotga olib keladi. Faqat an’analarni qayta ko‘rib chiqish musiqiy ta’limni yangilash va takomillashtirishga olib keladi. Musiqiy cholg‘ularning kelib chiqish tarixi va ularning an’analarimizga xos tarzda rivojlanib borayaptimi deagn savollar ba’zan turli qarashlarga olib ketib qolmoqda.

Musiqaning paydo bo‘lishi haqida ko‘plab afsonalar mavjud, masalan, qadimgi yunonlar ilohiy printsipni musiqaga bog‘lashgan va musiqani xudolarning sovg‘asi deb hisoblashgan, Apollon xudosi esa musiqa va san’atning homiysi bo‘lgan, u Liraning bir turi bo‘lgan kifara bilan tasvirlangan. Qadim zamonlardan beri inson qo‘shiq aytishda o‘z his-tuyg‘ularini, atrofdagi dunyoga munosabatini va inson rivojlanishi bilan musiqiy san’at rivojlandi. Ibtidoiy odamning musiqasini tasavvur qilish qiyin, ammo agar siz ibtidoiy kommunal tizim sharoitida yashovchi zamonaviy qabilalarga, ularning “qo‘shiqlariga” e’tibor qaratsangiz: qushlar va hayvonlarning qichqirig‘iga onomatopeya, bir nechta tovushlarni takrorlashning oddiy qo‘shiqlari bu musiqa san’atining boshlanishi emasmi, garchi u evfoniya bilan farq qilmasa ham. Birinchi musiqa asboblariga yog‘och, toshlardan yasalgan turli xil zarbalar kiradi.

O‘rta Osiyo o‘zining boy musiqa madaniyati va musiqa asboblarini yaratish san’ati an’analariga ega mintaqadir. Xalq musiqa cholg‘ulari uzoq vaqt davomida ishlab chiqilgan tashqi ko‘rinishi, ovozi, ularni ishlab chiqarishda ma’lum turdagi

[23] https://science-education.ru/article/view?id=18760

materiallardan foydalangan holda hozirgi klassik cholg‘u shakllariga aylandi. O‘zbek, qoraqalpoq, qozoq, turkman, tojik, eron, afg‘on, hind musiqa cholg‘ularining shakllari o‘xshash xususiyatlarga ega, bu madaniy rivojlanishning umumiyligi bilan izohlanadi. O‘zbek musiqa cholg‘ulari turli xil zarba, simli va puflama cholg‘ulari bilan ajralib turadi[24].

Eng qadimgi puflama cholg‘ulari hayvonlar va odamlarning suyaklaridan, shuningdek hayvon shoxlaridan yasalgan, keyin karnay tegishli bo‘lgan loy va metaldan (mis) quvurlar paydo bo‘ladi. Karnay bu – 2 metrli (yoki undan ko‘p) uzun misli kompozit trubkasi bo‘lib, u kengayib boruvchi qo‘ng‘iroqqa ega. Karnay fanfar rolini o‘ynaydi va tantanali marosimlarda (to‘ylar, bayramlar) ishlatiladi. Virtuoz karnaychi kuyni ijro etish bilan bir vaqtda karnayev qo‘ng‘iroqlari bilan havoda aylanish harakatlarini amalga oshiradi. Bu musiqa ansambliga chiroyli ko‘rinish beradi. Puflama cholg‘u asbobining yana bir turi – nay, nay turi. Nay (eron tilidan tarjima qilganda “qamishcha”) hushtak nayining bir turi. O‘zbekiston GMI yig‘ilishidan nay (inv-10) 8 ta barmoq teshigiga ega, qamish nayidan yasalgan va ichak torlari bilan bog‘langan. Surnay (oboy turi) boshqa o‘zbek puflama cholg‘u asboblaridan konstruksiyasining murakkabligi bilan farq qiladi. Misr piramidalarida topilgan bo‘lib, ya’ni miloddan avvalgi eramidan avvalgi 2000 yil ichida ushbu cholg‘u mavjud ekanligi haqida olimlarimiz ta’kidlab o‘tishadi.

Puflama cholg‘u ijrochiligi san’atining rivojlanishi shuni ko‘rsatadiki, bu yerda musiqa, pedagogik va ijro maydoni hali ham mavjud konseptual nazariyani talab qiladigan ko‘plab dolzarb muammolar tushuniladi. Ulardan biri instrumentalist mahorat fenomeni, shu jumladan, musiqachi ruhan va tabiatan o‘zini ichki dunyosini tarbiya qilib borishi talab etiladi. Qanday bo‘lmasin, ijodkorni ijod qilishida sharoitlar yaratib berish barcha pedagoglarning muhim va ahamiyatli vazifalaridan biri bo‘lib turibdi. Ijro texnikasi bu psixomotorikasi bilan bevosita bog‘liq zanjir, bu, bir tomondan, uning rivojlanish darajasini aks ettiradi, boshqa tomondan, diniy ahamiyatga ega bo‘lgan fazilatlar ta’sir qiladi. Ovoz chiqarish jarayonining “qulayligi” va akustik belgilar uchun asbobning tovush sofligi ahamiyatli hisoblanadi. Ijrochining psixologik tuzilishi uskunalar quyidagi tarkibiy qismlarni o‘z ichiga oladi: mushak kuchi, siz paypoqlik, harakat tezligi, mushak va sensorimotor muvofiqlashtirish, shuningdek, vosita xotirasi.

Maxsus sohaga asoslangan ijro madaniyati badiiy va ijodiy faoliyat, “madaniyat” tushunchasi bilan chambarchas bog‘liq. Aynan shu sifat eng ko‘p ta’sir qiladigan jihatlardan biridir. musiqachi-ijrochi faoliyatining mustaqilligi va o‘ziga xos xususiyatlaridan biri hisoblanadi. Fikrlash madaniyatini qancha erkin va mustaqil

[24] Nuridinova T. S. Musiqa asboblari: O‘zbekiston hududida turlari va ularning rivojlanishi / T. S. Nuridinova, O. Y. Udovenko. -Matn: to‘g‘ridan to‘g‘ri // Yosh olim. — 2020. — № 33 (323). 75–78-betlar. - URL: https://moluch.ru/archive/323/73173 / (kirish sanasi: 01.05.2025).

bo‘lsa, ijro mahorati shunchalik yuqori bo‘lishini ko‘rish mumkin. Ijro madaniyatini shakllantirishda esa konsertlar, o‘quv adabiyotlari muhim ahamiyat kasb etadi. Ijrochining estetik didi yuqorilashgani sari uning ijro etish mahorati shunchalik o‘sib boradi[25].

Puflama cholg‘u asboblari orkestri ijrochilik san’atining janri va o‘ziga xos musiqiy va ijro etuvchi tarkib sifatida ushbu turdagi boshqa ijodiy jamoalardan oldin paydo bo‘lgan u uzoq tarixga ega, uzoq an’analarga ega. Ijro texnikasi – turli xil o‘yinlarning ma’lum bir to‘plami, muayyan ijroga moslashtirilgan imtiyozlar, ko‘nikmalar va musiqa ijro etishda eng oqilona foydalaniladigan asarlar.

Ijrochining ichki temperamentini tartibga solishda bir necha qoidalar tavsiya etiladi, bu quyidagi hollarda amalga oshirilishi mumkin quyidagi asosiy shartlarning mavjudligi:

- Musiqachi ruhiy ichki his-tuyg‘ular va ijodiy faoliyatining o‘ziga xos xususiyatlariga moslashish, ijro jarayonini o‘z-o‘zini tashkil etish va o‘yin texnologiyasi bilan o‘zini o‘zi boshqarish;
- ijro mahoratini izchil-yo‘naltirilgan rivojlantirishda uslubiy yondashuvlar va prinsiplarning birligi;
- puflama cholg‘uda ijroni texnik va semantik tashkil etishga mazmunli yondashuv;
- musiqiy intellektual, hissiy soha va talqinning bosqichma-bosqich va maqsadli rivojlanishi musiqachining madaniyati-holati.

Yuqorida keltirib o‘tilgan talablarga javob bergan holda natijaga erishish uchun quyidagilarni ham e’tibordan qoldirmaslik tavsiya etiladi.

Musiqa ijrochisining shaxsiyatiga xos bo‘lgan bir qator umumiy xususiyatlar ajralib turadi. Birinchi xususiyat kasbiy aks ettirishni uning ijodiy faoliyatini uning ahamiyati darajasi nuqtayi nazaridan tahlil qilish va baholash qobiliyatini o‘z ichiga oladi. Keyingi xususiyat bu nafaqat texnikani o‘z ichiga olgan haqiqiy ijro ijodkorligi musiqiy cholg‘uda (vosita va badiiy) ijro etish, shuningdek, musiqiy o‘ziga xoslikning namoyon bo‘lishi, ijrochining o‘ziga xosligini namoyish qilishning muhim jihatlaridan biri bo‘lib ham hisoblanadi.

Bundan tashqari, umumiy ma’noda, puflama cholg‘u ijro maktabining rivojlanish tarixida, zamonaviy puflama cholg‘u ijrochiligi va pedagogika maktabi ta’lim, ilmiy va musiqiy va ijodiy faoliyatni birlashtirish tizimidir, bu musiqachilarning professional kadrlarini tayyorlashda muhim jihatlardan biri hisoblanadi. Belgilangan pedagogik va ijro yo‘nalishi faoliyati turli bosqichlarga to‘g‘ri keldi mahalliy musiqa va ijrochilik san’atining rivojlanishini quyidagicha tafsiflash mumkin:

[25] Фарход Абдуллаев. Формирование исполнительской культуры на духовых инструментах // Oriental Art and Culture. 2023. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-ispolnitelskoy-kultury-na-duhovyh-instrumentah (дата обращения: 01.05.2025).

- zamonaviy musiqa ijro etish amaliyotining asosiy yo‘nalishlaridan biri bu yangi shakllanishning ma’naviy musiqachilarini kasbiy tayyorlash zarurati;
- ijro mahorati muammosini hal qilishda ijro an’anasi va ijodiy hodisani tushunmasdan amalga oshirish mumkin emas;
- ijrochilik an’analari va ijodiy uzluksizlik ularning umumiyligida u yoki bu faoliyatining o‘ziga xos xususiyatlarini aks ettiradi boshqa ijro maktabi, shu bilan birga, uning muhim sharti rivojlanishini aks ettirishi mumkin;
- puflama cholg‘ularni chalish bo‘yicha mahalliy maktab o‘z ichiga oladi hayotiylik nafaqat to‘plangan an’analar, tajriba, uzluksiz aloqalar, balki uning rahbarlari (ijrochilar, o‘qituvchilar, olimlar) hisobidan ham, bu ma’lum darajada ushbu ijro an’analarining rivojlanish darajasini belgilaydi;
- ijro an’analari ma’naviy-tarixiy va musiqiy-ijodiy to‘plash va uzatishning o‘ziga xos shartlarida mavjud ko‘p avlod musiqachilarining tajribasi muhim ahamiyat kasb etadi.

Shunday qilib, pedagogik an’ana bir vaqtning o‘zida yangilanadi, takrorlanadi, qariydi, ya’ni o‘z dinamikasiga ega bo‘lib qoladi. Musiqiy ta’limda bunga aniq misol umumiy musiqiy ta’limning poliprogrammasi bo‘lishi mumkin. D. B. Kabalevskiy konsepsiyasi asosida paydo bo‘lgan musiqa fanidagi ko‘plab o‘quv dasturlari, bir tomondan, an’analarning uzluksizligining ko‘rsatkichi bo‘lib xizmat qiladi, boshqa tomondan – an’analarning qarishi, uchinchi tomondan – konsepsiyaning asosiy g‘oyalarini rivojlantirish elementi, ya’ni yangilik sifatida qaralishi mumkin bo‘lgan yangilik retro-innovatsiya yoki analog innovatsiya sifatida qo‘llanilib kelinmoqda. Bu iboralarga to‘xtalishdan avval musiqaning qachon va qanday paydo bo‘lib rivojlangani barchamiz uchun qiziq va ahamiyatlidir.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Mirziyoev Sh. M. We will build our great future together with our brave and noble people. -T.: “Uzbekistan”, 2017.

2. В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана. -Москва: 1933.

3. А. Э. Бердимурадов, Г. И. Богомолов, Н. О. Хушваков. Новая находка штампованных оссуариев в окрестностях Шахрисябза. Археология Узбекистана, № 2 (5), -Самарканд: 2012.

4. Н. А. Аведова. Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов.
-Ташкент: 1966.

5. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. / Б. В. Асафьев. - Л.: Музыка, 1981. – 216 с.

6. Калантарова О. И. Николай Калинин. / О. И. Калантарова. -М.: “Согласие”, 2019. – 368 с.

7. Botirova Xilola Tursunbayevna. “The place of music in upbringing of young people”. Science and Education 1.1 (2020): – P. 512–517.

8. Tursunbayevna, Botirova Khilola. “Performance culture in instrumental performance”. Spectrum Journal of Innovation, Reforms and Development 3 (2022): – P. 163–167.

Qahramon HABIBULLAYEV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi dotsent v.b.

PUFLAMA VA ZARBLI CHOLG‘ULARNING XVIII–XX ASRLARDA MOHIR IJROCHILAR MAKTABI SHAKLLANISHI VA RIVOJLANISHI

Puflama va zarbli cholg‘ular musiqiy ijrochilik san’atining muhim yo‘nalishlaridan biridir. Mis va yog‘och damli cholg‘ular turli xalqlarning milliy musiqiy asarlarini ijro etishda o‘zining o‘rniga ega bo‘lib, ularning rivojlanishi tarixiy, madaniy va texnik omillar bilan chambarchas bog‘liqdir. XVIII–XX asrlar mobaynida puflama va zarbli cholg‘ularda ijrochilik san’ati misli ko‘rilmagan darajada taraqqiy etdi va mohir ijrochilar maktabi shakllandi.

XVIII asrda Yevropada barokko va klassik musiqaning yuksalishi puflama va zarbli cholg‘ularga bo‘lgan qiziqishni oshirdi. Bu davrda ushbu cholg‘ularda quyidagi o‘zgarishlar yuz berdi: yog‘och damli cholg‘ular (fleyta, goboy, fagot, klarnet)ning texnik imkoniyatlari kengaydi. Hofburg (Avstriya), Versal (Fransiya) kabi saroy orkestrlarida bu cholg‘ularga alohida e’tibor berildi. Mashhur ijrochilardan Johann Joachim Quantz (fleytachi, Prussiya saroyida xizmat qilgan), Carl Philipp Emanuel Bach esa puflama cholg‘ular uchun ko‘plab asarlar yaratdi. Zarbli cholg‘ular esa asosan ritmik va tantanavor effektlar uchun ishlatilgan. Timpani (kettledrum) orkestrda keng qo‘llanila boshladi.

XIX asrga kelib romantik davr puflama va zarbli cholg‘ular ijrochiligining yangi bosqichini boshlab berdi: puflama va zarbli cholg‘ularning texnika va ifoda imkoniyatlari oshdi. Puflama cholg‘ular sado sifati va dinamikasi jihatdan mukammallikka erishdi. Simfonik orkestrlarning kengayishi bu cholg‘ularning rolini muhimlashtirdi. Mashhur ijrochi Theobald Boehm fleyta konstruksiyasini mukammallashtirgan. Heinrich Baermann klarnet ijrochiligining asoschilaridan biridir. Zarbli cholg‘ular bo‘yicha esa ilk marotaba mustaqil ijrochilik rivojlana

boshladi. Orkestrlarda turli zarbli cholg‘ular – triangel, ksilofon, kastanyetalar keng qo‘llanila boshladi.

Puflama va zarbli cholg‘ularda mohir ijrochilar XVIII asrning ikkinchi yarmi va XIX asrning birinchi yarim yilligi puflama va zarbli cholg‘ularda virtuozlik va konsertlashuvni rivojlanishi uchun oltinga teng asr bo‘ldi. Jumladan, yog‘och damli cholg‘ularning mohir sozanda ijrochilari: fleyta va fagot cholg‘ulari bo‘yicha F. Deven, J. Tyulu, R. Kart, F. K. Dopplerlar, K. Taffanel; klarnet cholg‘usi virtuoz ijrochilari I. Myuller, G. Berman, I. Germshtedt, B. Kruzel, I. Fridlovskiy, F. Blatt, K. Berman, R. Myulfeld va klarnet cholg‘usining fransuz virtuoz sozandalari Fr. Berr, G. Kloze, S. Roze va boshqalar. Qolaversa, Yevropaning boshqa davlatlarining virtuoz ijrochilaridan belgiyalik A. Blez hamda italyan va ingliz klarnet sozandalari E. Kavallini, T. Uillmen, G. Lazarus, Ch. Dreyper. Ushbu davrda puflama va zarbli cholg‘ularda mis damli cholg‘ular bo‘yicha ham bir qator mohir ijrochilarning ismlarini sanab o‘tish mumkin. Valtorna cholg‘usida yetuk ijrochilar L. Shunke, L. Savar, E. Vive; trubada (kornetda) Arban.

XIX asr musiqa san’atida L. Betxovenning ijodiyoti yangi davrni ochib berdi. Kompozitorning puflama va zarbli cholg‘ular ishtirokidagi kamer asarlari: klarnet va fagot uchun uchta “Duet”, ikkita goboy va ingliz rojogi uchun Motsartning “Don Juan mavzusiga variatsiyalar” va xuddi shu tarkib uchun trio, fortepiano, klarnet, goboy, fagot va valtorna uchun “Mi-bemol major kvinteti”, fortepiano, klarnet va violonchel uchun “Si-bemol major triosi”, valtorna va fortepiano uchun “Fa major sonatasi”, skripka, alt, klarnet, fagot, valtorna, violonchel va kontrabas uchun “Septetlar” uchun asarlar to‘plami bor.

L. Betxoven tomonidan klassik orkestr tarkibining mukammallashtirilishi. Formal alomatlarga ko‘ra, romantiklar orkestri Vena klassiklari davri orkestridan deyarli farqlanmas edi. O‘zgarishlar mohiyatini puflama va zarbli cholg‘ular ijrochilik vositalarini kengaytirish va qayta tafakkur etish tashkil qilar edi.

F. Shubert kamer-cholg‘u musiqasida romantizmning asoschisidir. Shubert asarlarida puflama va zarbli cholg‘ular interpretatsiyasi. Fleyta va fortepiano uchun “Introduksiyalar va mavzular hamda ularning variatsiyalari”ning ijrochilik tahlili.

K. M. Veber (1786–1826) romantik musiqiy san’atning buyuk namoyandasidir. Veberning puflama va zarbli cholg‘ular uchun yaratgan asarlari: fagot va orkestr uchun “Konsert”, valtorna uchun “Konsertino”, klarnet va orkestr uchun “Konsertino”, ikkita “Konsert”, klarnet va fortepiano uchun “Katta konsertli duet”. “Klarnet bilan Kvintet”. Veber orkestrida puflama va zarbli cholg‘ularning funksiyalari.

L. Shpor va uning klarnet uchun konsertlari. Puflama va zarbli cholg‘ular uchun kompozitor I. Gummelning ijodiyoti (1778–1837).

G. Berlioz – orkestrning buyuk novatori. Uning orkestrlashtirish haqidagi traktati. R. Vagner – simfonik orkestrda puflama va zarbli cholg‘ular interpretatsiyasi sohasida Berliozning izdoshidir.

J. Rossini musiqasida puflama va zarbli cholg‘ular yorqin, virtuoz ko‘rinishda talqin etiladi. U yengil va erkin holda puflama va zarbli cholg‘ular partiyalarida qaytariluvchi tovushlar va melodik bezaklarni qo‘llaydi. Kompozitorning puflama va zarbli cholg‘ular uchun yaratgan asarlari: fleyta, klarnet, valtorna va fagot uchun “Kvartetlar”, klarnet va fortepiano uchun “Variatsiyalar”.

I. Bramsning (1833–1897) puflama va zarbli cholg‘ular uchun kamer-cholg‘u ijodiyoti. Klarnet va fortepiano uchun “Sonatalar”, klarnet, ikkita skripka, alt va violonchel uchun “Kvintet”, klarnet, violonchel va fortepiano uchun “Trio”.

XIX asrda orkestr stilistikasi rivojida ikkita yo‘nalish belgilandi: fransuz orkestr uslubi va vagnercha an’analarning davomi.

Fransuzcha uslubga puflama va zarbli cholg‘ular uchun K.Sen-Sans (1835–1921) asarlarini keltirish mumkin: goboy va fortepiano, klarnet va fortepiano hamda fagot va fortepiano uchun “SonatalarS. Impressionistlar musiqasining stilistik o‘ziga xosliklari. K. Debyussining yakkaxon fleyta uchun “Sirinks” pyesasi va klarnet va orkestr uchun “Birinchi rapsodiya” asarlari.

R. Shtraus asarlaridagi orkestrning tarkibi va puflama va zarbli cholg‘ular partiyalarining interpretatsiyalari vagnercha an’analarni davom ettiradi. Valtorna uchun ikkita “Konsert” (1885- va 1942-yy.), goboy va orkestr uchun “Konsert” (1946-y.).

F. Stravinskiy (1882–1971) musiqasida puflama va zarbli cholg‘ulardan virtuozlarcha foydalanish. Ikkita trombon, ikkita truba, ikkita fagot, klarnet va fleyta uchun “Oktet” (1924), “Soldat tarixi” va yakkaxon klarnet uchun “Uchta pyesa” (1918).

Yana fransuz an’anasiga qaytib, “Oltilik”ka kiruvchi kompozitorlar ijodiyotidagi puflama va zarbli cholg‘ularni eslashimiz mumkin. F. Pulenkning (1899–1963) yog‘ochli puflama va zarbli cholg‘ular uchun sonatalar “Triadasi”. Puflama va zarbli cholg‘ular kvinteti uchun “Qirol Renening kamini” syuitasi va D. Miyoning (1892–1974) trombon va torlilar uchun “Qishki konsertino” asari. J. Iber, A. Tomazi, E. Bozzlarning puflama va zarbli cholg‘ular uchun asarlari.

P. Xindemitning (1895–1963) puflama va zarbli cholg‘ular uchun sonatalari. AQSh kompozitorlari asarlari: A. Koplend va U. Pistonlarning klarnet va orkestr uchun konsertlari.

XX asrda musiqa san’atidagi yangiliklar puflama va zarbli cholg‘ularga ham kuchli ta’sir ko‘rsatdi.

Puflama cholg‘ular: yangi texnikalar (multifonik, fluter-tongue) joriy qilindi. Jaz, avangard va kamera musiqasi bu cholg‘ularning ijro doirasini kengaytirdi. Mashhur ijrochilar: Jean-Pierre Rampal – fleyta san’atining yirik namoyandasi. Sabine Meyer – klarnetchi, zamonaviy asarlarni targ‘ib qilgan. Zarbli cholg‘ular: ilk bor zarbli cholg‘ular mustaqil konsert asboblariga aylana boshladi. Evelyn Glennie – kar bo‘lishiga qaramay, zarbli cholg‘ular ustasi sifatida dunyo miqyosida tanilgan. Edgard Varese va Jon Keyj – eksperimental kompozitorlar bo‘lib, zarbli cholg‘ularni markaziy cholg‘ularga aylantirgan.

XX asrda puflama va zarbli cholg‘ularda juda ko‘plab yetek cholg‘u ijrochilarining nomlarini keltirish mumkin. Fleyta cholg‘u ijrochisi M. Debro, J. Letroker, J. Rampal, F. Chex, V. Jilka, Kinkeyd. Goboy cholg‘u ijrochisi J. Truba, M. Burg, L. Gussens; ayol cholg‘uchilaridan E. Rotuel. Klarnet saksofon cholg‘u ijrochisi B. Gudman, S. Mayer, Ch. Naydik, M. Etlik. J. Londeyks. Valtorna va truba cholg‘u ijrochisi B. Tekvel, I. Gobik, R. Sabarish, M. Andre, J. Mer, A. Sherbaum, V. Yunek. Trombon tuba cholg‘u ijrochilari V. Baskix, V. Blajevich, Y. Petraxovich.

XVIII–XX asrlarda puflama va zarbli cholg‘ular ijrochiligi o‘ziga xos rivojlanish bosqichlarini bosib o‘tdi. Bu davr ichida texnik taraqqiyot, kompozitorlarning yondashuvi va mohir ijrochilar faolligi tufayli bu cholg‘ular nafaqat orkestr tarkibida, balki mustaqil san’at yo‘nalishi sifatida ham rivojlandi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. O‘zbekiston Respublikasida chiqarilgan 12 jildli universal milliy ensiklopediya. 1-jild, 2000-yil.

2. Асафев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века в двух операх Бортнянского //Музыка и музыкальний бит старой России. Материали и исследования. -Л.: Т. 2, 1927.

3. Баранцев А. Мастера игры на кларнете Петербургской – Ленинградской консерватории 1862–1985 гг. -Петрозаводск: 1989.

4. Берлиоз Г. Болшой трактат о современной инструментовке и оркестровке -М.: 1972.

5. Берни Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Белгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. -М-Л.: 1967.

6. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. -Л.: 1961.

O‘ktam HAMDAMOV
Navoiy madaniyat va san’at maktabi
“Damli va zarbli cholg‘ular” bo‘limi boshlig‘i,
klarnet sinfi oliy toifali o‘qituvchisi

KLARNET CHOLG‘USINI O‘RGANISHNING ASOSIY BOSQICHLARI VA METODIKASI

Klarnet – tembri boy, imkoniyatlari keng bo‘lgan damli cholg‘ulardan biri bo‘lib, u orkestr, ansambl va yakka ijrochilikda keng qo‘llaniladi. Ushbu cholg‘u o‘zining ohangdorligi, ifoda imkoniyatlari va texnik imkoniyati bilan ajralib turadi. Shu sababli klarnet ijrochiligini o‘rganish nafaqat musiqiy ta’limda, balki milliy va jahon musiqasi ijrosida ham muhim o‘rin egallaydi.

Bugungi kunda zamonaviy musiqiy ta’limda klarnetni o‘rganishga bo‘lgan ehtiyoj ortib bormoqda. Yosh ijrochilarning bu cholg‘uga bo‘lgan qiziqishini samarali yo‘naltirish, ularni bosqichma-bosqich texnik va badiiy jihatdan rivojlantirish pedagog oldidagi dolzarb vazifalardan biridir [1; 24].

Klarnetni o‘rganishning birinchi bosqichi bu – cholg‘u bilan tanishish va uning asosiy texnik jihatlarini o‘zlashtirishdan iborat. Boshlang‘ich davrda o‘quvchiga klarnetning tuzilishi, asosiy qismlari, ularni to‘g‘ri yig‘ish va sozlash usullari bo‘yicha to‘liq tushuncha berilishi lozim. Klarnetning tuzilishini yaxshi bilish nafaqat uni to‘g‘ri chalish, balki saqlash, sozlash, shuningdek, soz holatini nazorat qilish uchun ham zarurdir.

Nafas olish texnikasi klarnet ijrosida markaziy o‘rin tutadi. Shu bosqichdayoq chuqur va nazoratlangan nafas olishni o‘rgatish, undan to‘g‘ri foydalanish orqali sifatli tovush olishga erishish mumkin. Shu bilan birga, ambushyur, ya’ni lab va og‘iz mushaklarining klarnetning gilzasi (mundshtuk) bilan to‘g‘ri aloqasi shakllantiriladi. Bu jarayon sabr-toqat va nazoratni talab qiladi, chunki noto‘g‘ri ambushyur tovush sifati va intonatsiyaning pasayishiga olib keladi [4; 43].

Shuningdek, boshlang‘ich bosqichda o‘quvchi bilan oddiy texnik mashqlar bajariladi. Bularga quyidagilar kiradi:

- uzun tovushlar – tovush barqarorligi va nafasni boshqarish ko‘nikmasini rivojlantirish uchun;
- legato – tovushlarni silliq, bog‘liq usulda chalishni o‘rgatish;
- stakkato – qisqa va ajratilgan tovushlar bilan ishlash orqali til zarbi ustida ishlash.

Bu mashqlar ijro texnikasini rivojlantirish bilan birga musiqiy eshituvni, tovush sifatini nazorat qilishni ham shakllantiradi.

Bundan tashqari, boshlang‘ich bosqichda nota savodi ustida jiddiy ishlash kerak. O‘quvchi notalarni tez va ishonchli o‘qishni, asosiy musiqiy belgilarni tushunishni, ritm va metrikani sezishni o‘rganadi. Bu esa keyingi bosqichlarda murakkab asarlarni o‘rganishda katta yordam beradi [4; 32].

Umuman olganda, boshlang‘ich bosqich o‘quvchini texnik, jismoniy va nazariy jihatdan klarnet chalishga tayyorlashga qaratilgan bo‘lib, bu jarayonda pedagogning diqqat-e’tibori har bir detaldagi aniqlik va to‘g‘ri yondashuvga qaratilishi lozim.

O‘rta bosqichda klarnet chalish texnikasi va ifodaviylikni rivojlantirishda e’tibor qaratilishi kerak bo‘lgan asosiy masalalar texnik salohiyatni yanada kuchaytirish va badiiy ifodani mukammallashtirishdir. O‘quvchi bu davrda klarnetning murakkab texnik elementlarini egallashga kirishadi. Gammalar, arpejjiolar, tezkor pasajlar va interval sakrashlari kabi mashqlar nafaqat musiqiy texnikani rivojlantiradi, balki tovush sifatini, nafasni boshqarishni va ijro aniqligini ham mustahkamlaydi. O‘quvchi turli tonalliklarda, barqaror temtda musiqani ijro etishni o‘rganadi, pozitsiya o‘zgarishlariga moslashishni va qo‘l harakatlarini aniqlashtirishni davom ettiradi.

Texnik salohiyatni rivojlantirish bilan birga, badiiy ifodaga ham alohida e’tibor qaratiladi. Bu bosqichda o‘quvchi fraza qurilishi, intonatsiya tozaligi, dinamik kontrastlar va nuanslar bilan ishlashni o‘rganadi. Musiqa asarlarini ijro etishda uslubiy xususiyatlarni to‘g‘ri anglab, asarlarning badiiy mazmunini ifodalashga harakat qiladi. Shu bilan birga, rubato, agogika, artikulyatsiya kabi ifodaviy vositalardan ongli foydalanish zarurati paydo bo‘ladi. Bu o‘quvchini nafaqat texnik jihatdan, balki badiiy va emotsional jihatdan ham rivojlantirishni ta’minlaydi [3; 26].

Repertuar tanlashda esa o‘quvchining yoshiga va texnik darajasiga mos asarlar tanlanadi. O‘rta bosqichda ansambl ijrosi va yakka ijro o‘rtasidagi muvozanatni saqlashga alohida e’tibor beriladi. Bu davrda musiqiy tajriba orttirish uchun kichik konsertlar, ko‘rik-tanlovlarda qatnashish va doimiy amaliyotlarni davom ettirish muhimdir. O‘quvchining ijodiy tafakkuri va sahna mahoratini shakllantirish orqali u kelajakda professional ijrochi bo‘lish uchun zarur poydevorni yaratadi.

Yuqori bosqichda esa klarnet chalishda badiiy va ijodiy rivojlanishning asosiy maqsadi o‘quvchining ijrochi sifatidagi salohiyatini to‘liq amalga oshirishdir. Bu davrda o‘quvchi murakkab texnik mashqlar va etyudlar orqali o‘zining musiqiy salohiyatini yanada kuchaytiradi. To‘g‘ri nafas olish, tebranish va lab (ambushyur) shakllanishi kabi texnik asoslar mustahkamlanib, to‘liq, toza va aniq tovush ishlab chiqish ko‘nikmalari oshiriladi. Tezkor passajlar, murakkab akkordlar va keng registrlarda ijro etish orqali o‘quvchi musiqiy texnikasini mukammallashtiradi.

Repertuar tanlashda o‘quvchi nafaqat klassik asarlarni, balki zamonaviy va eksperimental musiqalarni ham o‘z repertuariga qo‘shadi. Bu o‘quvchiga turli

uslubda musiqalarni ijro etish imkoniyatini yaratadi. U klassik asarlar orqali musiqiy merosni o‘rganadi, zamonaviy asarlar orqali esa yangi ifoda vositalari va uslublarini o‘zlashtiradi. Shu tarzda o‘quvchining repertuariga kengayish kirib, u turli janrlarda ijro qilish imkoniyatiga ega bo‘ladi.

Ansamblda va yakka holda ijro tajribasini oshirish yuqori bosqichning ajralmas qismi hisoblanadi. O‘quvchi individual ijrochi sifatida o‘zining musiqiy ifodasini rivojlantiradi, shu bilan birga, ansambl ijrosida boshqa musiqachilar bilan uyg‘unlikda ishlashni o‘rganadi. Bu jarayon orqali o‘quvchi musiqaning jamoaviy tomonini o‘zlashtiradi va o‘zining rolini ansamblda qanday qilib to‘g‘ri bajara olishni anglaydi.

Improvizatsiya va interpretatsiya ustida ishlash yuqori bosqichdagi ijodiy rivojlanishning muhim qismini tashkil etadi. O‘quvchi musiqa asarlarini faqat texnik jihatdan emas, balki badiiy jihatdan ham to‘liq tushunishga harakat qiladi. Improvizatsiya orqali o‘quvchi o‘z ijodiy tafakkurini rivojlantiradi va musiqani yangicha yo‘l bilan ifodalashni o‘rganadi. Interpretatsiya ustida ishlash esa o‘quvchining musiqiy matnni chuqurroq tushunib, uning mazmunini individual uslubda ifodalashga yordam beradi. Bu jarayonlar o‘quvchining musiqaga bo‘lgan munosabatini o‘zgartirib, uni ijodiy va badiiy jihatdan to‘liq rivojlantirishga yordam beradi [3; 56].

Klarnet chalishni o‘rgatish jarayonida metodik yondashuvlar muhim rol o‘ynaydi, chunki har bir bosqichda o‘qitish strategiyasi aniq va samarali bo‘lishi kerak. Boshlang‘ich bosqichda asosiy e’tibor klarnetning tuzilishini, sozlashni va to‘g‘ri nafas olish texnikasini o‘rgatishga qaratilgan bo‘ladi. Bu davrda o‘quvchi o‘zining texnik asoslarini shakllantirib, oddiy mashqlar va tovushlarni aniq chiqarish uchun zarur bo‘lgan ko‘nikmalarni egallaydi. O‘rta bosqichda o‘quvchining texnik jihatdan rivojlanishi davom etadi, bu vaqtda murakkab mashqlar va etyudlar orqali u o‘zining ijrochi sifatida o‘sadi. Yuqori bosqichda esa badiiy va ijodiy rivojlanish alohida e’tiborga olinadi, bu yerda o‘quvchi murakkab repertuardan ijro etishni o‘rganib, individual uslubini rivojlantiradi.

Metodik yondashuvda individual yondashuv juda muhim ahamiyatga ega. Har bir o‘quvchining o‘ziga xos talablari, ehtiyojlari va imkoniyatlari bor, shuning uchun o‘qituvchi o‘quvchining psixologik xususiyatlarini inobatga olib, ularning rivojlanish jarayonini shaxsiylashtiradi. Masalan, ba’zi o‘quvchilar texnik jihatdan tez rivojlanadi, boshqalari esa badiiy ifoda va interpretatsiyani chuqurroq o‘zlashtirishga moyil bo‘lishi mumkin. O‘qituvchi o‘quvchining bu xususiyatlarini aniqlab, mos ravishda mashg‘ulotlarni tashkil etadi va kerakli ko‘nikmalarni rivojlantirishga yo‘naltiradi [2; 25].

O‘quv jarayonida motivatsiyani saqlash ham juda muhim. Motivatsiya o‘quvchining o‘rganishga bo‘lgan istagini va shaxsiy muvaffaqiyatga erishish uchun kuchini oshiradi. Bu maqsadga erishish uchun o‘qituvchi o‘quvchini doimiy ravishda rag‘batlantirib, ularga yangi, qiziqarli va qiyin vazifalarni berishi kerak. Shuningdek, o‘quvchining o‘z muvaffaqiyatlarini ko‘rishlari va ular haqida maqtov olishlari ham motivatsiyani oshiradi. O‘qituvchi, shuningdek, har bir o‘quvchining muvaffaqiyatlari va zaif tomonlarini kuzatib borib, o‘quvchilarga ularning individual ehtiyojlari asosida qo‘llab-quvvatlashni ta’minlaydi. Bu jarayon o‘quvchilarning o‘zlariga bo‘lgan ishonchini oshiradi va ularni yanada yaxshiroq ishlashga undaydi.

Xulosa qilib aytganda, klarnet chalishni o‘rgatish jarayonida tizimli metodikaning ahamiyati nihoyatda katta. Har bir bosqichda aniq rejalashtirilgan yondashuv o‘quvchi uchun muvaffaqiyatli rivojlanishning asosi bo‘lib xizmat qiladi. Klarnetchilarni tayyorlashda metodik yondashuvlar, individual ehtiyojlarni inobatga olish, motivatsiya yaratish va o‘quvchining texnik va badiiy salohiyatini rivojlantirish muhim o‘rin tutadi. Shuningdek, pedagog malakasini oshirish va zamonaviy yondashuvlarni o‘zlashtirish o‘quv jarayonining samaradorligini oshiradi. Pedagoglar o‘z bilimlarini yangilab, yangi texnikalar va usullarni o‘rgangan holda klarnet chalish san’atini yanada samarali o‘rgatish imkoniga ega bo‘ladilar.

Bundan tashqari, o‘quv-uslubiy materiallar bazasini kengaytirish, klarnet chalishni o‘rgatish jarayonini zamonaviy talablar darajasiga olib chiqadi. Yangi repertuarlar, etyudlar va texnik mashqlar, shuningdek, metodik qo‘llanmalar klarnet musiqasi bo‘yicha o‘quvchilarning bilimlarini kengaytirishga xizmat qiladi. Ushbu materiallar o‘quvchilarga texnik ko‘nikmalarni o‘zlashtirish, badiiy ifoda qilish va ijro texnikasini rivojlantirishda yordam beradi. O‘quv-uslubiy materiallar bazasini doimiy ravishda yangilash pedagoglarga o‘z ishlarini yanada samarali va qiziqarli qilish imkonini beradi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Qodirov R. Musiqa pedagogikasi. -T.: “Musiqa”, 2018.

2. Qodirov R. Musiqa va pedagogika. -T.: 2022.

3. Аров И. И., Шестаков А. Н. Методика обучения игре на кларнете. -Москва: “Музыка”, 1985.

4. Кляр Л. Школа игры на кларнете. -Москва: “Музыка”, 1971.

5. Штаркман Л. И. Воспитание музыкального слуха и техники у духовых исполнителей. -Санкт-Петербург: “Композитор”, 2002.

6. Кузнецов А. И. Психология музыкального исполнительства. -Москва: “Просвещение”, 1990.

Hasan HAMDAMOV
Navoiy madaniyat va san’at maktabi
trombon sinfi birinchi toifali o‘qituvchisi

YOSH TROMBONCHILARNING IJROCHILIK SALOHIYATINI RIVOJLANTIRISHDA PEDAGOGNING ROLI

Bugungi kunda musiqa ta’limida yosh avlodni malakali ijrochilar sifatida tarbiyalash dolzarb vazifalardan biri hisoblanadi. Ayniqsa, trombon kabi nafaqat kuchli nafas texnikasi, balki badiiy tafakkur, jismoniy moslashuvchanlik va izchil mashg‘ulotni talab qiluvchi cholg‘ularda ijrochilik salohiyatini rivojlantirish jarayoni pedagogdan yuksak bilim, sabr-toqat va nazariy-amaliy yondashuvni talab etadi. Yosh ijrochilar bilan ishlashda pedagog nafaqat texnik ko‘nikmalarni singdiruvchi murabbiy, balki ularning ichki dunyosini anglaydigan ruhiy va estetik yetakchi sifatida namoyon bo‘ladi. Ushbu maqolada yosh trombonchilar bilan ishlashdagi pedagogik yondashuvlar, usullar va ularning ijrochilik salohiyatiga ta’siri xususida tahlil yuritiladi.

Zamonaviy musiqa san’atida trombon ijrochiligi alohida e’tibor talab qiladigan yo‘nalishlardan biri hisoblanadi. Damli cholg‘ular orasida o‘zining kuchli va boy tembrga ega ohangi, keng dinamik diapazoni hamda ifoda imkoniyatlari bilan ajralib turadigan trombon cholg‘usi nafaqat simfonik orkestrlarda, balki estrada, jaz, harbiy ansambllarda ham keng qo‘llaniladi. Shu sababli ushbu cholg‘uda professional ijrochilarni tayyorlash jarayonini erta yoshdan boshlab yo‘lga qo‘yish muhim ahamiyat kasb etadi [3; 21].

Yosh trombonchilar bilan ishlash bu faqat texnik ko‘nikmalarni o‘rgatish emas, balki ularning estetik didi, sahnaviy madaniyati va musiqiy tafakkurini rivojlantirishga xizmat qiluvchi keng ko‘lamli pedagogik faoliyatdir. Bugungi kunda musiqiy ta’lim muassasalarida trombon yo‘nalishida yetuk mutaxassislar sonining kamayib borayotgani, ushbu sohada yosh avlodni tarbiyalashga bo‘lgan ehtiyojni yanada oshirmoqda. Shu jihatdan trombon ijrochiligida yoshlar bilan ishlash masalasi nafaqat dolzarb, balki strategik ahamiyatga ham ega.

Yosh sozandaning ijrochilik salohiyatini erta bosqichda aniqlash, to‘g‘ri yo‘naltirish musiqiy tarbiya va ta’lim jarayonining eng muhim vazifalaridan biri sanaladi. Ayniqsa, trombon kabi murakkab nafasli cholg‘uda o‘qish uchun zarur bo‘lgan jismoniy, texnik va musiqiy qobiliyatlarni yoshligidanoq shakllantirish kerak bo‘ladi. Trombon ijrochiligi nafaqat kuchli nafas tizimini, balki muvofiqlashtirilgan harakatlar, yaxshi eshitish qobiliyati, ritmik sezgi va ijodiy tafakkurni ham talab etadi [4; 11].

Shu boisdan musiqa maktabi yoki litsey bosqichidayoq bolalarning individual imkoniyatlari, temperament va psixofiziologik xususiyatlari hisobga olinishi lozim. Pedagog bolada ijodiy salohiyatining ilk belgilari – tovush sifatiga bo‘lgan sezuvchanlik, takrorlash qobiliyati, intonatsion tozalik, ritmni his qilish darajasi orqali yosh iqtidorni aniqlay oladi. Vaqtida aniqlanmagan qobiliyatlar esa yo‘qolib ketishi yoki noto‘g‘ri yo‘nalishda rivojlanib, bola ijrochilikdan butunlay begonalashib qolishi mumkin.

Trombon ijrochiligi uchun zarur bo‘lgan o‘ziga xos pozitsiya, lab muskulining rivoji (ambushyur), yelka va qo‘l harakatlarining muvozanatli bo‘lishi kabi jismoniy jihatlar ham erta aniqlanishi va shakllantirilishi kerak. Bunda pedagog nafaqat musiqa o‘qituvchisi, balki psixolog va motivator rolini ham bajaradi [5; 19].

Ijrochilik salohiyatini erta bosqichda aniqlab, unga mos tarbiyaviy va texnik yondashuvni belgilash kelgusidagi ijodiy yutuqlar garovi bo‘lib xizmat qiladi. Shu sababli, bu bosqichda amalga oshiriladigan aniqlash, baholash va yo‘naltirish ishlari musiqiy ta’limning eng mas’uliyatli va muhim bo‘g‘inidir.

Yosh davrining psixofiziologik xususiyatlari ham bu jarayonda hal qiluvchi rol o‘ynaydi. Har bir bolaning e’tibor, xotira, harakat muvofiqligi, emotsional barqarorligi va ijodiy qiziqish darajasi turlicha bo‘lib, ularning musiqiy ijrochilik salohiyatiga bevosita ta’sir qiladi. Masalan, trombon ijrochiligi uchun bolada kuchli nafas tizimi, yaxshi koordinatsiya, tovush chiqarishga mos ambushyur (lab muskul harakati) va chidamli muskul tuzilmasi bo‘lishi talab etiladi. Bundan tashqari, musiqa eshitish qobiliyatining (ritmik sezuv, intonatsiya tozaligi, xotirada saqlash qobiliyati) mavjudligi ham iqtidor belgilaridan biridir.

Trombon chalishga mos iqtidor alomatlariga quyidagilar kiradi: tovush chiqarishdagi tabiiy yengillik, barqaror nafas olish, balandliklarni to‘g‘ri eshitish va qaytarish qobiliyati, jismoniy harakatlarni tez anglab olish, ijodiy ifodalilik va sahnada o‘zini erkin tutish. Bu belgilar nafaqat iqtidorni, balki bola bu yo‘nalishda muvaffaqiyatli shakllanib borishini ko‘rsatadi [3; 32].

Yosh sozandalar, xususan, trombon ijrochilari bilan ishlash jarayonida pedagogning roli beqiyosdir. U nafaqat bilim beruvchi, balki yo‘l ko‘rsatuvchi, ruhlantiruvchi, texnik hamda badiiy yetakchiga aylanadi. Ijrochilik salohiyatining rivojlanishi ko‘p jihatdan pedagogning mahorati, didi va yondashuv usullariga bog‘liq bo‘ladi.

Pedagogik mahorat bu faqat nazariy bilim bilan cheklanmaydigan, balki amaliy tajriba, nozik psixologik sezgi va individual yondashuvni o‘z ichiga olgan murakkab jarayondir. Trombon chalish bo‘yicha ustoz o‘z o‘quvchisining kuchli va zaif tomonlarini aniqlab, unga mos mashg‘ulot uslublarini tanlashi, texnik qiyinchiliklarni bosqichma-bosqich yengib o‘tishda ko‘mak berishi zarur. Bunda pedagogning

musiqiy didi, ya’ni musiqiy obrazlarni anglash, badiiy ifoda vositalarini to‘g‘ri tanlash va ularni hissiy jihatdan yetkazish qobiliyati alohida ahamiyat kasb etadi.

O‘quvchining texnik va badiiy ifoda ko‘nikmalarini shakllantirish esa ijrochilik faoliyatining asosiy yo‘nalishlaridan biridir. Trombon chalishda tovush chiqarish texnikasi, pozitsiyalarni to‘g‘ri almashtirish, nafas nazorati, legato, stakkato kabi uslublarni egallash texnik tomonini tashkil etsa, musiqiy frazalash, dinamika, agogika, va obrazli ifoda badiiy ko‘nikmalarning negizidir. Pedagog bu ikki yo‘nalishni uyg‘un olib borishi orqali o‘quvchining musiqiy tafakkurini shakllantiradi.

Shuningdek, o‘quvchida ichki motivatsiyani uyg‘otish va uni uzoq muddatli o‘qish jarayoniga jalb etish pedagogning muhim vazifasidir. Har bir mashg‘ulotda o‘quvchining qiziqishini yo‘qotmasdan, uni rag‘batlantirib borish, natijalarga erishganida maqtov berish, muammolarni esa sabr va tushuncha bilan yengishga yordam berish orqali pedagog doimiylikni ta’minlaydi. Musiqa maktabi yoki kollej bosqichidagi o‘quvchining ruhiy holati va mustahkam ishonchi aynan ustozining yondashuvida mujassam bo‘ladi.

Shunday qilib, trombon chalishni o‘rgatishda pedagogning roli bu shunchaki o‘qituvchi emas, balki yo‘lchi yulduz, ilhom beruvchi, texnik yetakchi va badiiy tarbiyachidir. Uning yondashuvi yosh ijrochining butun musiqa olamiga bo‘lgan munosabatini shakllantirib, ijodiy yo‘lini belgilaydi.

Trombon ijrochiligini o‘rgatish jarayonida samarali metodik yondashuvlar muhim ahamiyatga ega. Har bir o‘quvchining yoshi, jismoniy imkoniyatlari, psixologik holati va musiqa san’atiga bo‘lgan munosabatiga qarab mashg‘ulot metodikasi individual tarzda tuzilishi kerak. Shu sababli pedagogning asosiy vazifalaridan biri o‘quvchiga mos metodik uslublarni tanlash va ularni bosqichma-bosqich qo‘llay olishdir.

Mashg‘ulotlarning ilk bosqichlarida nafas texnikasini shakllantirish alohida e’tibor talab qiladi. Trombon chalish jarayonida to‘g‘ri nafas olish, nafasni tejab ishlatish va uni ijro davomida boshqarish ijrochilik madaniyatining asosidir. Shu sababli mashg‘ulotlarda chuqur nafas olish, diafragma faoliyatini rag‘batlantiruvchi mashqlar, hamda nafasni teng va bosimli chiqarishni o‘rgatuvchi usullar muntazam tatbiq etiladi.

Shuningdek, legato va stakkato kabi asosiy artikulyatsion texnikalarni o‘zlashtirishga yo‘naltirilgan mashqlar ijro texnikasini boyitadi. Legato – tovushlarni bog‘liq va yumshoq tarzda chalish, stakkato esa qisqa va keskin zarbalar bilan ijro qilishni talab qiladi. Bu ikki uslub trombon ijrochisining badiiy ifodaviy diapazonini kengaytirishda katta rol o‘ynaydi.

Pozitsiyalarni to‘g‘ri almashtirish va trombonning slayder mexanizmini aniq boshqarish esa texnik yetuklikka olib keladi. Pozitsiya o‘zgarishlariga doir mashqlar, ayniqsa, boshlang‘ich bosqichda tovush aniqligi va intonatsiyani barqarorlashtirishda muhim vosita bo‘lib xizmat qiladi. Mashg‘ulotlarda ishlatiladigan repertuar tanlovi ham metodik yondashuvning ajralmas qismidir. Asar tanlashda o‘quvchining texnik salohiyati, emotsional qamrovi, musiqiy qiziqishi va yoshiga alohida e’tibor qaratiladi. Osondan murakkabga, qisqadan keng ko‘lamli kompozitsiyalarga o‘tish prinsipi asosida repertuar bosqichma-bosqich shakllantiriladi. Shuningdek, milliy va jahon musiqasidan namunalar uyg‘unlashtirib tanlash orqali o‘quvchining estetik dunyoqarashi rivojlantiriladi.

Yakka va ansambl ijrosi o‘rtasidagi muvozanatni saqlash ham muhim tarbiyaviy va ijodiy omildir. Yakka ijro orqali o‘quvchi mustaqil ishlash, ifoda erkinligi va sahna madaniyatini o‘zlashtirsa, ansambl tarkibida ijro qilish jamoada ishlash, ohangdosh bo‘lish va eshitish qobiliyatini rivojlantiradi. Shuning uchun pedagog mashg‘ulotlarda ikkala yo‘nalishni uyg‘un tarzda olib borishi lozim. Umuman olganda, metodik yondashuvning to‘g‘ri tashkil etilishi nafaqat texnik jihatdan mukammal tromboncHi tayyorlash, balki musiqani sevuvchi, badiiy tafakkuri boy shaxsni tarbiyalash imkonini beradi [2; 43].

Yosh tromboncHilarning ijrochilik salohiyatini shakllantirish va rivojlantirish musiqa ta’limi tizimida muhim o‘rin egallaydi. Trombon chalishga iqtidorli yoshlarni erta aniqlash, ularning salohiyatini maqsadli va bosqichma-bosqich rivojlantirish pedagogik yondashuvda izchil hamda tizimli ish olib borishni talab etadi.

Birinchidan, trombon chalish bo‘yicha o‘quv-uslubiy bazani yanada boyitish dolzarb vazifadir. Hozirgi vaqtda yosh ijrochilar uchun moslashtirilgan, yoshga qarab murakkabligi tabaqalashtirilgan mashqlar, etyudlar, asarlar va metodik qo‘llanmalar yetarlicha bo‘lmasligi ko‘plab qiyinchiliklarga olib kelmoqda. Shu sababli milliy hamda xalqaro tajribalarga asoslangan yangi metodik adabiyotlar yaratish, mavjudlarini zamonaviy talablarga moslab qayta ishlash muhim ahamiyat kasb etadi.

Ikkinchidan, pedagoglarning malakasini oshirish bo‘yicha tizimli chora-tadbirlar zarur. Bu borada amaliy seminarlar, ustoz-shogird mashg‘ulotlari, xorijiy tajribalarni o‘rganishga qaratilgan treninglar va malaka oshirish kurslari tashkil etilishi lozim. Pedagog faqat o‘z sohasining mutaxassisi bo‘lishi emas, balki psixologik, motivatsion va tarbiyaviy yondashuvlarni puxta egallagan bo‘lishi kerak. Zero yosh ijrochining qiziqishi, motivatsiyasi va ijodiy ishtiyoqi ko‘p jihatdan ustozning mahorati va ruhiy qo‘llab-quvvatlashiga bog‘liq bo‘ladi.

Uchinchidan, ijrochilik salohiyatini erta rivojlantirish bo‘yicha strategik yondashuvlar ishlab chiqilishi lozim. Bunga, eng avvalo, iqtidorli yoshlarni aniqlash, ularga maxsus individual dars rejalari tuzish, psixofiziologik xususiyatlarini hisobga

olish hamda maqsadli yo‘naltirilgan mashg‘ulotlar orqali ularni professional darajaga olib chiqish kiradi. Bu jarayonda o‘quvchi uchun mos uslub, repertuar, mashqlar tanlanishi va ijodiy rivojlanishiga imkon beruvchi muhit yaratilishi lozim.

Shuningdek, ansambl va yakka ijro o‘rtasidagi muvozanat, texnik va badiiy ko‘nikmalar uyg‘unligi, bosqichma-bosqich repertuar shakllantirish hamda sahna madaniyati kabi jihatlar ham ijrochilik salohiyatini shakllantirishda asosiy mezon sifatida qaralishi kerak.

Xulosa qilib aytganda, yosh trombonchilarning ijrochilik salohiyatini rivojlantirish bu faqat texnik mahoratni oshirish emas, balki ularning shaxsiyati, musiqiy didi, badiiy tafakkuri va ijodiy qobiliyatini ham kamol toptirishdir. Bu yo‘lda zamonaviy metodik yondashuv, ilmiy asoslangan pedagogik faoliyat va yuksak badiiy mas’uliyat asosiy omillar bo‘lib xizmat qilishi lozim.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Baxriyev A. Musiqiy pedagogika va psixologiya. -T.: 2019.
2. Kurbonova G. Psixologiya. -T.: 2023.
3. Гольденштейн И. Методика обучения игре на тромбоне. -М.: 1973.
4. Бочков В. А. Тромбон: история, методика, репертуар. -Санкт-Петербург: 2005.
5. Диксон Г. Школа игры на тромбоне. -М.: 1980.
6. Юров А. В. Педагогика духового исполнительства. -Москва: “Академия”, 2012.

MUNDARIJA
СОДЕРЖАНИЕ
CONTENT

Kirish so‘zi. Вступительное слово 3
Farhod Abdullayev. Oliy ta’lim muassasalarida ijrochilik mahoratini oshirish bosqichlari (Truba cholg‘usi misolida) …… 5
Ахрарова Анастасия. К вопросу изучения развития поперечной флейты в контексте исторического развития мировой музыкальной культуры ……... 10
Байбосынова Акбаян. Роль мифологии в формировании музыкального языка Андре Жоливе ……. 17
Бекзод Баратов. Взаимодействие музыкального образования Узбекистана в образовательной системе стран СНГ и повышение качества образования в этой сфере …… 23
Бацких Павел. Жизнь, посвящённая искусству и педагогике …… 26
Талгат Бердигулов. Сыбызгы в XXI веке: новые грани казахской музыкальной культуры ……... 30
Hilola Botirova. Musiqa ta’limi tizimida innovatsiya va an’analar ……. 37
Воронцов Дмитрий. Исполнительское искусство валторниста-музыканта при игре на валторне …… 40
Шоиста Ганиханова. К вопросу о творческом процессе в сочинениях для трубы с. Карим-Ходжи и его музыкальном мышлении …… 46
Годес Дмитрий. Юношеский симфонический оркестр Бостона: история, структура и вклад в общество …… 52
Давыдов Станислав. Пневмограммы исполнительского дыхания: научный анализ и физиологические аспекты ……... 55
Далишева Бану. Флейта как источник вдохновения в творчестве великих композиторов …… 57
Далишева Бану. Флейтовое искусство казахстана: история и преемственность …….. 66
Jahongir Jamilov. Harbiy musiqiy meros vositasida yoshlarni ijtımoiy faol hayotga yo‘naltirish …… 72
Жумабекова Дана. Уалбай Нусупов – заслуженный артист Казахской ССР, дирижер, профессор Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы 76
Жумабекова Дана. Мадина Капеу-Коханова. Духовой оркестр (бакалавриата) казахского национального университета искусств

Завацкий Дмитрий. К вопросу о понятии интерпретация в музыкальном искусстве …….. 85
Abbosbek Ibrohimov. Fleyta cholg‘u ijrochiligida innovatsion uslublar ….. 89
Alisher Ikramov. Damli cholg‘ular orkestrida klarnet cholg‘usining akustik xususiyatlari va ijrochilik texnikasi …….. 94
Азамат Иманбаев. Роль культурных и образовательных проектов в развитии саксофонного исполнительства в Казахстане ……. 99
Qadamboy Ismailov. O‘zbekistonda damli va zarbli cholg‘ular rivojida Harbiy musiqa akademik litseyining o‘rni …….. 111
Ербол Мамырбаев. Об исполнительской школе на духовых и ударных инструментах в Казахстане (становление и формирование)……. 118
Botir Matyaqubov. Jismi noqis san’atkorlar va inklyuziv ta’lim 124
Муқимжон Маҳмудов. Ички ишлар органлари тизимида дамли ва зарбли чолғулар оркестрлари фаолиятининг аҳамияти 130
Миркарим Мирзакиров. Проблемы интонирования на духовых инструментах 133
Muhiddin Murodaliyev. Musiqa darslarida zarbli cholg‘ularni o‘rganish metodikasi …… 149
Farhod Nasirov. Zarbli cholg‘ularning harbiy orkestrdagi ahamiyati …. 151
Yusup Niyazov. Fil Mayers: taniqli amerikalik valtorna ijrochisi, pedagog va musiqachi …….. 156
Бахриддин Орипов. Зарбли чолғуларни ўқитиш усуллари ва замонавий педагогик ёндашувлар …….. 158
Sardor Primov. Qo‘shnay cholg‘u ijrochiligida innovatsion uslublar …. 162
Жавлон Ражабий. Совершенствование исполнительских и выразительных средств игры на духовых инструментах: научно-методический анализ …… 166
Azamat Raimkulov. Klarnet cholg‘usida ijrochining mahoratini oshirishda etyud, gamma va mashqlarning o‘rni …….. 178
Жамшид Риксиев Зарбли чолғулар ансамбль ижрочилигида услубий ёндашувлар 181
Bahodir Salixov. O‘zbekiston kompozitorlarining klarnet uchun yozilgan asarlari …… 185
Muqaddas Toshtemirova. Audio-vizual vositalar orqali musiqa madaniyati darslarining ta’sirchanligini oshirish usullari ……. 191
Жаннет Туякова. Флейта в контексте современного музыкального искусства 196

Sarvar Xudayberdiyev. Valtorna cholg‘usi va ijrochiligining rivojlanish yo‘llari ……. 203
Б. Шакенов «Интероркестр-89»: опыт и преемственность поколений …… 206
Шубин Игорь. Методические рекомендации по изучению нотного текста наизусть …… 211
Zulfiye Edemova. Reyngold Glier ijodida damli musiqa cholg‘ular uchun asarlar tahlili …….. 218
Эркин Юсупов. Тромбон. Создание, становление и развитие от древности до наших дней …….. 222
Ilyos Quvatov. Damli cholg‘ular ijrochilik san’atida innovatsiya va an’analar …… 227
Qahramon Habibullayev. Puflama va zarbli cholg‘ularning XVIII–XX asrlarda mohir ijrochilar maktabi shakllanishi va rivojlanishi …….. 232
O‘ktam Hamdamov. Klarnet cholg‘usini o‘rganishning asosiy bosqichlari va metodikasi ……. 236
Hasan Hamdamov. Yosh trombonchilarning ijrochilik salohiyatini rivojlantirishda pedagogning roli …….. 240

“Damli sozlar navosi”
“Созвучие духовых инструментов”
Puflama cholg‘ular ansambli va orkestrlarining II Xalqaro tanlov-festivali
II Международный конкурс-фестиваль ансамблей и оркестров духовых инструментов

DAMLI VA ZARBLI CHOLG‘ULARNING ZAMONAVIY IJROCHILIGI KESIMIDA INNOVATSIYA VA AN’ANALARNI SAQLANISHI

Xalqaro ilmiy-amaliy anjuman maqolalari to‘plami
20-iyun 2025-yil

Сборник статей Международно научно-практической конференции
ИННОВАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
20 июня 2025 года

Nashrga tayyorlovchi Rustam Ruzmatov
Texnik muharrir Zuhra Nishonova
Musahhih Muhayyo Qudratova
Kompyuterda sahifalovchi Mohinur Kamoliddinova

Сдано в набор 20.02.2024 г.
Подписано в печать 16.06.2024 г.
Формат 60x84 1\16. Печ.л. 31,00. Гарнитура Timez TAD.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 31,25. Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии
“TIPOGRAFF”. г. Ташкент, улица Беруни, 83.